

Alessandro Scarsella

IL TASSELLO MANCANTE.
PRIMI RILIEVI SOPRA UNA RARA CONFERENZA
DI BORGES SUL FANTASTICO

Nella storia del concetto di fantastico letterario le riflessioni e i contributi degli scrittori precedono di gran lunga i costrutti della teoria della letteratura. Questa priorità si giustifica da una parte con l'assenza, fino al Novecento, della disciplina designata allo studio specifico dei fenomeni letterari, quindi essa concerne non esclusivamente il fantastico, ma altri modi, questioni e generi letterari. Dall'altra però, non essendo venuti mai meno, anche dopo Croce, i formalisti russi e i *New Critics*, scritti di carattere teorico e meta-teorico da parte di scrittori e poeti, si deve pertanto ritenere che tali espressioni ibride corrispondano a un'esigenza separata e a una tipologia particolare inerente a funzioni intermedie, comunicative e di ricerca acquisite dalla scrittura nel corso dell'attività creativa. In certi casi infine si assiste, in pieno Novecento, alla convergenza dell'autore-creatore, del critico e del teorico in una sola figura: Šklovskij, Borges, per l'appunto, Caillois, Blanchot, Calvino e Manganelli vanno indicati come esemplari su questo filo conduttore che, tuttavia, moltiplicandosi le occasioni di presenza sociale della letteratura, sarebbe stato destinato a infoltirsi quasi programmaticamente, con la conseguenza di infittire gli osservatori letterari, coinvolgendo il punto di vista mediatore della letteratura in ambienti politico-culturali più ampi, non limitati al disimpegno di tipo saggistico o alla più sistematica concertazione di cicli di conferenze o di *lectures*.

Ma tornando al fantastico letterario e alla genesi della sua definizione teorica, i riferimenti bibliografici disponevano i principali interventi lungo l'asse che collegava Walter Scott, a Nodier, a Maupassant, fino al Surrealismo, quindi a Roger Caillois, termine *ad quem*, non senza aver inglobato in questa tradizione la lettura di *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann – testo che connette direttamente Walter Scott a Sigmund Freud – e gli esiti, sul piano delle poetiche, del binomio traduttologico Poe-Baudelaire. L'indice, beninteso della prima parte, di una potenziale antologia genetica della critica del fantastico

letterario¹³⁷, progettata a suo tempo da chi scrive, avrebbe previsto l'inclusione almeno dei seguenti scritti (escludendo provvisoriamente V. Woolf, J. P. Sartre e S. Lem, nonché I. Calvino, il cui approccio teorico alle poetiche del fantastico è sensibilmente posteriore):

Walter Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition*, 1827.

Charles Nodier, *Du fantastique en littérature*, 1830.

Guy de Maupassant, *Le fantastique*, 1883.

Maurice Blanchot, *Du merveilleux*, 1947.

Giorgio Manganelli, *Letteratura fantastica*, 1967.

Un tassello mancante in questa tarsia sarebbe stato, a ben vedere mostrato, dall'assenza di Jorge Luis Borges. L'essere infatti tornato con speciale attenzione sul genere fantastico, sia con la pubblicazione di una famosa antologia a sei mani, sia investigando incessantemente nei suoi saggi sulla tradizione che collega il *Gothic Romance* a Kafka, sia per esplicite indicazioni relative alla collocazione della propria opera, formulate nel corso di interviste, dialoghi e conversazioni, lasciava sperare nella possibilità di reperire una *summa*, se non definitiva, almeno indicativa del suo pensiero. In effetti uno dei maggiori repertori bibliografici mondiali, il NUC, catalogo collettivo delle biblioteche americane, segnalava l'esistenza di una promettente monografia di taglio tematico, in un unico e, fino ad alcuni anni fa, irreperibile esemplare: *La literatura fantástica*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

A distanza di oltre venti anni dalla morte di Borges, lo stesso opuscolo – già oggetto di vane ricerche da parte di chi scrive e di altri – oggi si trova più banalmente in vendita in internet per pochi dollari – sebbene in edizione originale – e comunque esibito nelle vetrine della mostra itinerante sull'autore organizzata da María Kodama. Nel frattempo però, provvidenzialmente, il raro documento era stato trascritto e finalmente presentato da Pedro Luis Barcia nel 1996 al “II Coloquio Internacional Texto-Contexto” (Macerata), quindi pubblicato all'interno del relativo volume di atti curato da Graciela N. Ricci¹³⁸.

¹³⁷ Per le linee diacroniche portanti della ricostruzione, cfr. Scarsella, 1996. Per un riferimento invece storico-critico esteso fino alle cronache letterarie *d'aujourd'hui*, vedi il trittico di Bozzetto 1998, 2001, 2007.

¹³⁸ La quale dedicherà nel 1997 allo stesso testo, tanto felicemente riesumato, una lettura approfondita (Ricci, 1997), con il proposito, conseguito invero con notevole perizia, di “mostrar la dinámica de la función especular, relacionada con espejos, laberintos e imágenes

Una prima lettura e traduzione italiana di alcuni paragrafi, da parte di chi scrive, del “texto desconocido”, notevolissimo quindi, lo si ripeta, per il suo orientamento specifico e pressoché unico nella bibliografia borgesiana, quantunque non compreso tra le opere complete di Borges, sarà qui corredata da alcune brevi riflessioni comparatistiche dedicate all’*incipit* e ai paragrafi numerati [1.-7.] a cura ancora dello scrivente.

Secondo Barcia la conferenza tenuta alla Scuola Olivetti, trascritta stenograficamente, pubblicata in una *plaque* di 19 pagine, ma in seguito ignorata dall’autore, rappresentò l’atto conclusivo di un’elaborazione scandita da lezioni tenute sull’argomento, a partire dal 1949, a Montevideo, a Tucumán, a Rosario e quindi a Buenos Aires e aventi come titolo “La literatura fantástica”. Il tema, ancora secondo Barcia, si era affacciato in Borges già nel ’32, nel saggio *L’arte narrativa e la magia*¹³⁹, ma in verità è probabile che solo dopo l’incontro con Roger Caillois, presente in Argentina negli anni quaranta, maturi l’interesse più preciso e sistematico di Borges per la letteratura fantastica¹⁴⁰. Il saggio citato denota comunque un interesse per la correlazione tra produzione letteraria e antropologia, con particolare riferimento a *Il ramo d’oro* di Frazer, e quindi alla comune origine dei modelli di causalità magica da una parte e romanzesca dall’altra. Tuttavia in esso non compare il termine “fantastico”, da ascrivere dunque a una fase sensibilmente successiva.

Ciononostante non va trascurato, relegandolo nella mera ritualità, quanto Borges autobiograficamente afferma: “al cabo de muchos años de ser lector y a veces autor de libros fantásticos” (*La literatura fantástica*, p. 19).

Jorge Luis Borges, *La letteratura fantastica*

[1.] Tempo fa scrissi un libro intitolato *Manuale di zoologia fantastica*, vale a dire un libro dedicato non agli animali comuni, bensì agli animali fantastici. Dal momento che questi animali si creano per arte combinatoria e che nel centauro, per esempio, si coniugano il cavallo e l’uomo, nel minotauro l’uomo e il toro, nel drago il serpente e l’uccello, pensai che il numero degli animali fantastici potesse essere potenzialmente infinito. Li cercai dalla *Storia naturale* di Plinio, alle *Tentazioni di Sant’Antonio* di Flaubert, nelle diverse mitologie occidentali e orientali. E verificai, con un certo scorno che lo “zoo

míticas fundadoras: tres elementos que estructuran desde lo profundo la obra del escritor argentino”.

¹³⁹ Vedi: *TO*, I pp. 353-362.

¹⁴⁰ Vedi: Scarsella 2002, p. 188.

fantastico”, chiamiamolo così, non era più ricco del giardino zoologico reale.

[2.] Ma passiamo ora al tema della letteratura fantastica. Da una parte abbiamo la letteratura realistica, la letteratura che tratta di situazioni più o meno comuni all'uomo; dall'altra la letteratura fantastica, che non ha altro limite che le possibilità dell'immaginazione. Si potrebbe pensare che la letteratura fantastica debba essere molto più ricca di quella realistica, dal momento che è svincolata dal quotidiano, dovendo e potendo avventurarsi in ogni tipo di avventure. Tuttavia, dopo molti anni passati come lettore e a volte autore di libri fantastici, ho verificato che i temi della letteratura fantastica non sono illimitati; sono solo pochi e, poiché l'astrazione tende a essere noiosa, prenderò alcuni dei suoi temi che certamente non esaurirò, nonostante il suo numero sia limitato, e li illustrerò con esempi e con estratti di opere di diverse epoche e paesi composte con questi temi. (*La literatura fantástica*, p. 19)

Oltre che alla novità, internazionalmente avvertita, significata dalla pubblicazione, in collaborazione con Margarita Guerrero, del *Manual de zoología fantástica* (1957), più evidente potrebbe apparire il riferimento implicito alla svolta rappresentata dalla raccolta *Historia universal de la infamia* nel 1935, da porre a metà strada tra le letture, per così dire, “formative” di racconti di E. A. Poe, delle opere di H. G. Wells e de *Las fuerzas extrañas* (1906) di Leopoldo Lugones, e lo spiccato interesse teorico-critico delle due antologie del 1940, curate rispettivamente con Ureña e Bioy Casares & Ocampo, non a caso indirizzate a due oggetti diversi: realistico il primo, se non altro nella sua missione di rappresentare una e una sola letteratura, quella argentina; fantastico a tutto campo la seconda. Questo per quanto concerne la dichiarata militanza di Borges più come autore (nonostante la modestia sdrammatizzante contenuta nell' “a veces”) che come lettore. Però l'elemento più propriamente autobiografico, quello relativo al Borges lettore, si coglie meglio tra le pieghe del discorso in segnali sparsi con dissimulata, sapientissima arte dall'oratore-solista d'eccezione. Si ha l'impressione che anche l'insistere ribadito sul carattere definito e parallelo al reale, quindi non infinito, del fantastico inteso come funzione combinatoria, possa alludere alla matrice strategica e al controllo di un soggetto forte.

Numero limitato di combinazioni: su questo principio Borges indugia preliminarmente, lasciando intendere la possibilità – illusoria anch'essa – di esaurire con facilità la temalogia del fantastico. Non sfugga in tale inciso l'influenza del capitolo VI di *Aspects of the Novel* di Edward Morgan Forster, libro conosciuto e frequentato da

Borges¹⁴¹. Nondimeno affiora immediatamente la contrapposizione, risalente a Jolles, tra le forme semplici della tradizione popolare e anonima, e “algo un poco más complejo” (*La literatura fantástica*, p. 19): ovvero le manifestazioni testuali più complesse:

[3.] Cominciamo con uno dei temi più antichi: il tema della trasformazione, il tema che conferisce il suo nome greco a *Le metamorfosi* del poeta latino Ovidio. Questo tema si trova, nella superstizione popolare, nel lupo mannaro, nel *capiango*, nel *werewolf*, nel *loup-garou*¹⁴² ecc. Però passiamo a considerare qualcosa di più complesso, e siccome il racconto *Die Verwandlung*, di ‘trasformazione’ di Kafka è troppo conosciuto, sceglierò un altro esempio, il racconto *Lady into Fox* (*La signora trasformata in volpe*)¹⁴³, come vedremo, del narratore inglese David Garnett. L’autore che, a quanto credo, scrive nella seconda decade del nostro secolo, colloca l’azione del suo racconto nel secolo XIX, in epoca vittoriana, in un paese d’Inghilterra. Egli fa in modo che i personaggi siano banali, perché già Wells aveva detto che conviene, per convincere il lettore, che in un racconto vi sia un solo evento fantastico e che il resto sia quotidiano; se infatti tutto è fantastico come accade in molte narrazioni di finzione scientifica, il lettore non riesce a immaginare tante cose fantastiche contemporaneamente. In questo romanzo breve, o racconto lungo, l’autore ci presenta un signore e una signora inglese degli anni grosso modo cinquanta o forse sessanta dell’Ottocento, e sono persone perfettamente simili a centinaia e migliaia di signore e signori di quel tempo. Vivono in campagna; il signore torna una sera e constata che sua moglie si è trasformata in una volpe e lo capisce – questo è un dettaglio assai convincente – dallo sguardo della volpe, dallo sguardo comunque umano e familiare della volpe. L’uomo le parla e le domanda, sebbene già lo sappia, se lei è sua moglie; e lei annuisce con un cenno della testa. Naturalmente non può parlare, ma la conversazione prosegue. Lui le dice che incidenti del genere non sono mai accaduti nella sua famiglia; la moglie gli fa ricordare che il loro cognome è Fox, volpe, e questo può rappresentare un principio di

¹⁴¹ Vedi: Forster 1927, pp. 99-115; vedi anche *TO*, II p. 871 (cita nel 1944 Forster a proposito della interpretazione del *Moby Dick* di Melville) e Scarsella 2005. Se si dispongono uno dietro l’altra le antologie di Caillois, di Borges, Bioy Casares e Ocampo, e il capitolo del libro di Forster dedicato alla “fantasia”, si rischia di considerare una catena omogenea il cui primo anello è cronologicamente Forster. Senza pretendere originalità, la teoria presentata dal romanziere inglese non può essere ricondotta a una precisa sorgente (se si rinuncia a individuarla in Nodier – come forse può accadere con il *Prólogo* di Bioy Casares alla *Antología* (1940). La posizione di E. M. Forster sembra, tra l’altro, parimenti distante da Freud come da Jung, nonostante desuma dal secondo il principio di base relativo alla fissità degli archetipi, contrapposta all’apparente mobilità della loro manifestazione storica.

¹⁴² “Gaov” nel testo, errore della stenografa. Il *capiango* o uomo-tigre o uomo-pantera, è oggetto leggendario rioplatense, elaborato anche da Lugones nella novella in versi, *El Tigre Capiango* compresa tra le *Romances del Río Seco* (1938).

¹⁴³ *Lady in the Fox* nel testo, altro errore conservato doverosamente dal Barcia.

spiegazione, quindi decidono di non fare sapere nulla al vicinato, dal momento che la gente è molto pettegola. Il misfatto potrebbe ripararsi; si tratta di qualcosa di non corretto e comunque di anomalo. Licenziano la servitù, proibendogli di mettere piede nella camera della signora; cercano di organizzare la loro senza preoccuparsi troppo e senza investigare le cause, perché non sono degli intellettuali. Il marito cerca di distrarre la volpe, le regala un caleidoscopio, le legge romanzi di Sir Walter Scott, poesie di Byron e per un certo tempo i due pensano che quella nuova vita sia possibile. Ma l'uomo nota ben presto che la volpe si distrae durante le letture e che le forme del caleidoscopio la annoiano, e che pertanto il corpo animale sta avendo la meglio sull'anima umana che alberga in esso. Comincia a parlare meno con lei, rendendosi conto che segue a fatica le sue parole, finché una mattina non la trova più. Perlustra la casa e arriva al pollaio e, davanti allo spettacolo di sangue che gli si offre alla vista, comprende quanto è avvenuto. La volpe è lì, con le zanne e la zampette sporche di sangue; lui la prende e lei sembra domandargli perdono, però continua a ricadere nella sua bestialità e un giorno, quasi con sollievo, l'uomo scopre che lei è fuggita di casa. Rimasto solo, pensa che la situazione sia insolubile. Si dedica ora a lunghe passeggiate tra i campi e un giorno, all'ingresso di una tana, incontra sua moglie attorniata di cuccioli di volpe e quindi comprende che lei sta facendo vita coniugale con una volpe maschio. Torna a casa pieno di orrore e nelle ultime pagine assistiamo a una scena di caccia: i cani inseguono la volpe e la massacrano. La storia si chiude senza alcuna spiegazione, come un racconto triste e nulla più. (*La letteratura fantástica*, p.19-20)

Una precisazione da sottolineare è relativa alla definizione di *La signora trasformata in volpe* (1923) di David Garnett, come “novela corta o cuento largo”, a riprova di un marcatore quantitativo di genere da Borges riconosciuto e condiviso da Kafka e da Garnett nella misura inferiore alle cento pagine. Del “cuento triste” Borges fornisce dunque una lunga scheda riassuntiva, a conferma della fedeltà al testo documentata dal lontano 1937 fino alla “Biblioteca Personal Alianza” del 1988.

Un'altra distinzione ragguardevole dal punto di vista dello sforzo teorico soggiacente all'amabile conversazione del grande scrittore, vuole essere quella attribuita a H. G. Wells, padre della fantascienza, tra *cuento fantástico* e “*ficción científica*”, traduzione dell'inglese *science fiction*, in cui l'effetto fantastico appare ridimensionato dalla sovrabbondanza di elementi eccezionali. Va notato di scorcio il valore del termine *ficción*, che era stato utilizzato da Borges per il titolo della sua raccolta *Ficciones* (1944), ma che qui connota la contrapposizione tra *ficción literaria* e *ficción científica*, intraducibile in italiano, dove

l'invenzione quando è scientifica non indica mai menzogna, bensì una verità irriducibile al dominio dell'immaginario letterario.

Dunque, evocando la lezione di Wells, Borges ha rinvenuto nel fantastico un rapporto di sproporzione tra la parte (anomala) e il tutto (normale), a giustificazione del tipo d'effetto "convincente" destinato a suscitare nel lettore. Tuttavia immediatamente il medesimo principio incontra una tanto clamorosa quanto implicita smentita: lo sguardo umano della volpe nel racconto di Garnett costituisce un elemento "convincente", ma solo sulla base di un rovesciamento logico – quello sguardo è quanto resta di umano a metamorfosi avvenuta e di normale in un contesto stravolto. Si tratta di uno sguardo *unheimlich* nella duplice accezione enantiosemica di simile e dissimile, familiare ed estraneo¹⁴⁴. Come rassicura e turba contemporaneamente il grido della voce femminile che si sente alla fine, quando la volpe muore tra le braccia del marito della signora Fox Tebrick:

In quel momento si intese un urlo di disperazione, udito da tutti i partecipanti alla caccia, che dichiararono poi esser più simile a una voce di donna che d'uomo. Tuttavia non ci fu mai una prova definitiva se a lanciarlo sia stato il Signor Tebrick o sua moglie, che avesse di colpo riacquistato la voce.¹⁴⁵

Ma necessita, a quanto pare, per Borges la produzione di un secondo esempio in materia di "transformación". La predilezione, quasi ripetitiva, osservata da Barcia per questo lemma, mai proposto in alternativa a "metamorfosis", attesta la conformità a un principio esplicitato nel *Prólogo* di *Elogio dell'ombra* (1969): "eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias" (*TO*, II p. 254).

Contrassegno questo che rende la conferenza del '67 pienamente rappresentativa dello stile e della personalità del Nostro, ancorandovi la propria scrittura all'aspirazione a una purezza e a una oggettività troppo rigorosa per non coprire ancora una volta l'istanza di un soggetto debordante:

[4.] Passiamo ora a un racconto di Wells precedente, il cui tema è analogamente la trasformazione. Uno studente di medicina, un ragazzo sano – notizia importante per la storia – onesto, studioso, conosce un signore che si chiama Mr. Elveshan, che sostiene di essere a conoscenza dei suoi studi e di volerlo nominare suo erede universale. Intende però accertarsi in primo luogo della salute del ragazzo e

¹⁴⁴ Vedi il recente volume curato da Rimondi (2007) con ampia ripresa e riattualizzazione critica della terminologia freudiana.

¹⁴⁵ L'originale è consultabile in <<http://www.gutenberg.org/etext/10337>>.

della rettitudine della sua condotta. Lo fa visitare da medici, redige il testamento davanti a uno scrivano e quindi il giovane e il suo benefattore vanno a celebrare insieme l'avvenimento. Si recano in un ristorante, bevono, il ragazzo non ha mai bevuto in vita sua, però gli sembra notare, quantunque non ne sia certo, perché già realtà e allucinazione si mescolano, che il patrono ha versato nel bicchiere il contenuto di una fialetta che portava con sé. I due brindano e si separano. Lo studente torna a casa sua e in un angolo pensa: 'Come è mutato tutto ciò'. 'Prima c'era qui una casa di due piani, ora ce n'è una di cinque: qui ho salutato per l'ultima volta mio fratello'. Poi si rende conto che questo è ridicolo, di non aver mai avuto un fratello, di non essere mai passato per quella strada. Arriva quindi in un posto che ritiene essere casa sua; si addormenta e si sveglia in piena notte. La stanza gli sembra più grande. Si passa la lingua sulle gengive e si accorge di essere sdentato; si passa la mano sulla fronte e sente che il suo viso è pieno di rughe. Alla fine accende la luce e quasi con timore si guarda allo specchio. Nello specchio vede il viso di Mr. Elvshan; comprende che ora l'altro si è impadronito del suo corpo e che la sua anima è stata trasferita nel corpo decrepito dello pseudobenefattore. Quindi scopre di essere in un ospizio e che i medici già sanno che lui soffre dell'allucinazione di essere un altro; trova in uno dei cassetti della stanza una bottiglietta che contiene, come vi è scritto, veleno e lui lo beve dopo aver lasciato per iscritto la sua storia. Segue un poscritto in cui si riferisce che Mr. Elvshan era stato internato lì e del giovane che, quella notte, era stato investito da una macchina: il racconto resta sospeso.

[5.] Come vedete il tema della trasformazione è comune a entrambi i racconti; senza dubbio i racconti sono radicalmente diversi. Ossia, l'idea di una trasformazione è un'idea verosimile, talmente verosimile che gli anni trasformano lentamente ciascuno di noi. Io non sono quello che ero quando lessi per la prima volta a Ginevra il racconto di Wells. Quantunque trattato nel modo fantastico come nei due esempi di Garnett e di Wells, il tema della trasformazione si fonda in sé su qualcosa di reale, dal momento che la vita ci sta sempre cambiando. (*La letteratura fantástica*, pp. 20-21)

La metamorfosi del racconto di H. G. Wells è di natura diversa: indica uno spaesamento analogo a quello di *Una giornata* di Pirandello, autore non amato da Borges, ma almeno per questa postrema novella¹⁴⁶ vicino a un modello narrativo da Borges apprezzato e costruito sulla frontiera di anamnesi e oblio. Anche se Borges scorge in questo schema le linee di una retorica della temporalità tendente all'allegorici; principio valido per il racconto di Pirandello, più che per quello di Wells, che si chiude con un referto obbiettivo di una terza

¹⁴⁶ Vedi: Pirandello 1990.

persona che getta un'ombra di dubbio sui livelli di realtà dell'esperienza incrociata dell'uno e dell'altro, divenendo quindi potenzialmente adatto a illustrare il secondo tema, paragrafo seguente [6.], dedicato al rapporto tra sogno e veglia: "el sueño mezclado con la realidad":

[6.] Prendiamo ora altri temi fantastici, a partire da quello della confusione dell'onirico e del reale, del sogno con la veglia. Scelgo un racconto dalle *Mille e una notte*: la storia dell'uomo che fece un sogno. Si tratta di una storia molto breve. Inizia ad Alessandria: un uomo sogna. Sogna che una voce gli dice di recarsi alla città di Isfahan in Persia e che se farà questo viaggio gli sarà consegnato un tesoro. È un uomo semplice e il giorno dopo intraprende il lungo viaggio. Siamo nel Medio Evo e lui deve attraversare selve oscure, montagne, deserti e correre rischi. Dopo non si sa quanti anni giunge sfinito a Isfahan. Trova da dormire nel cortile di una moschea. Arrivano dei banditi che sono presi dalle guardie, che arrestano tutti i presenti sul luogo e li conducono davanti al giudice il quale li interroga. Quando è il turno dell'egiziano egli dice di essere nato ad Alessandria, di essere sempre vissuto lì e che non avrebbe pensato mai di mettersi in viaggio, se una voce non gli avesse detto che, facendo un viaggio pericoloso fino alla Persia, avrebbe trovato un tesoro. Il giudice ride di lui. Gli dice: anch'io ho fatto un sogno simile. Ho sognato un giardino; alla fine di questo giardino c'è una cisterna, dietro la cisterna una pianta di fico e sotto il fico sta sepolto il tesoro. Poi ordina che vengano inflitte all'egiziano cinquanta frustate. L'uomo ritorna allora ad Alessandria. Le parole del giudice sono state rivelatrici: quel giardino della cisterna, del fico e quindi del tesoro sepolto è il giardino di casa sua. Era stato però necessario fare il viaggio. I due sogni erano tutt'e due profetici; il giudice avrebbe potuto scovare il tesoro, ma non ha fatto lo sforzo. L'uomo invece ce l'ha fatta. Il sogno è qui mescolato alla realtà. (*La letteratura fantástica*, pp. 21-22)

Compiacendosi di parafrasare il racconto delle *Mille e una notte*, Borges non sembra motivato a sviluppare l'accostamento al testo di Wells, evidenziandone il motivo più inquietante: la sovrapposizione di distinte personalità in un solo individuo e l'intrusione ossessionante del doppio. L'esempio del paragrafo successivo protrae lo spostamento verso Oriente che mira, nel pensiero dell'autore, a sottolineare implicitamente l'universalità della letteratura fantastica, descrivibile come il contesto unitario la cui scomposizione in generi e sottogeneri potrebbe anche qui suggerire, attraverso sinonimie, differenze immaginarie e ridondanti:

[7.] Questo era stato già fatto, in forma più concentrata e meravigliosa a un tempo, da un mistico cinese del V sec. a. C., Chuang Tzu. Qui non devo riassumere, ma solo ripetere le sue parole, così come le ho lette in diverse traduzioni occidentali. Esse dicono così, semplicemente:

Chuang Tzu sognò di essere una farfalla e quando si svegliò non sapeva più se era un essere umano che aveva sognato di essere una farfalla oppure una farfalla che ora stava sognando di essere un uomo.

Vorrei che ci fermassimo davanti all'arte di questa parabola che rese famoso il suo autore. Credo che il suo segreto risieda nell'uso della parola 'farfalla'. La storia avrebbe perso tutta la sua forza, se Chuang Tzu avesse scritto:

Chuang Tzu sognò di essere una tigre e quando si svegliò non sapeva più se era un essere umano che aveva sognato di essere una tigre oppure una tigre che ora stava sognando di essere un uomo.

Questo perché la tigre evoca velocità. Al contrario la farfalla si conforma in qualche modo alla natura onirica della nostra esistenza. La farfalla è fragile come il sogno e Chuang Tzu l'ha scelta tanto bene almeno quanto Eraclito scelse bene il fiume quando scrisse:

Nessuno si bagna due volte nello stesso fiume.

Se avesse detto 'nessuno apre due volte la stessa porta', la frase sarebbe stata meno efficace perché la porta è solida; il fiume invece scorre. Il fiume è fatto come il tempo. Inoltre, quando leggiamo la massima eraclitea pensiamo in primo luogo: nessuno scenderà mai due volte nello stesso fiume perché il fiume è sempre altro da sé, perché le gocce d'acqua non sono mai le medesime. Con un principio di orrore sentiamo dunque di essere noi stessi il fiume e che, fatti di tempo, siamo fluidi e incostanti come l'acqua del fiume. (*La letteratura fantastica* p. 22)

Anche l'apologo cinese sembra rinviare però al tema precedente della metamorfosi (si pensi alla credenza nel *capiango* o uomo-tigre) ma non è questo che interessa a Borges del *Sogno della farfalla*, antologizzato in *Antologia de la literatura fantástica* (1940), bensì lo spessore verbale legato al termine farfalla e alle sue connotazioni. Prediligendo le sfumature, il fantastico esplora le virtualità dei campi semantici in misura non dissimile dal linguaggio poetico. La farfalla sembra infatti essa stessa essere della medesima sostanza dei sogni (Shakespeare) di cui è fatto l'uomo, con rinvio a *The Tempest* IV, 156-157. Questo collegamento crea le condizioni del fantastico che evidentemente sono poste dal lettore stesso, oltre che dal dettato della narrazione e dalle parole del testo. In tal senso anche la massima di Eraclito *Nessuno si bagna due volte nello stesso fiume* è un racconto perturbante e fantastico, in cui il lettore si avvede di essere protago-

nista della metamorfosi, giacché il proprio corpo è fatto di tempo come l'entità fiume di molecole di acqua.

Tuttavia, se la metafora generativa proviene da Shakespeare, l'intertesto non può escludere il racconto di Giovanni Papini antologizzato da Borges tra quelli della raccolta del 1913, "Il tragico quotidiano", nel volume *Lo specchio: "L'ultima visita del Gentiluomo Malato"* presenta in modo intimo, nuovo e triste il secolare sospetto che il mondo – e nel mondo, noi – altro non sia che i sogni di un sognatore segreto" (Papini, p. 8).

Si sospenda qui la lettura della conferenza di Borges, sul punto in cui il reticolo degli oggetti esaminati sembra avvicinarsi al centro dell'immaginario dell'autore. Non sarà difficile riconoscere nella trascrizione da Borges mai riveduta delle parole pronunziate alla Fondazione Olivetti immagini e tropi ricorrenti nella sua poesia. Si ricordi che per lo scrittore non vedente la trasmissione orale potrebbe acquisire un surplus di credibilità, risultando maggiormente aderente allo stile di quanto normalmente avvenga. In tal senso il contrappunto quasi musicale dei motivi letterari che promana dal suo discorso sul fantastico sembra eseguito dall'autore sulla tastiera delle proprie metafore ossessive. Una componente fortemente autobiografica latente sembra allora inondare il terreno della riflessione critica rendendolo oltremodo scivoloso: il motivo stesso della metamorfosi, come visto, è posto da Borges in rapporto a poderosi complessi parentali (il racconto di Wells in particolar modo, ma anche quello di Papini) che consentono di sottoscrivere le deduzioni di Kancyper (2003), indirizzate alla ricostruzione della condizione prenatale in cui l'esistenza della persona risulta virtuale e imprigionata nell'immaginazione e nel sogno-progetto della vita del figlio da parte del genitore – mentre la concordanza dei lemmi del *corpus* poetico sembra sovrapporsi, come i tratti di una superficie lucida, ai contenuti del breve testo di indole saggistica. Si ha quindi l'impressione che il concetto di letteratura fantastica tenda a tabulare l'elenco dei possibili biografemi d'autore (come li chiamò Roland Barthes); analogamente i capolavori della *biblioteca selecta* del fantastico, "Biblioteca Personal" e "Biblioteca di Babele", smarrendo il marchio di genere che all'autore appare del tutto indifferente, sembrano disegnare i quadri allegorici di un destino privato. "La trama è appunto un segno, l'ambage di un cerimoniale, uno stemma; una mappa", osserva Manganelli in pagine che colpiscono per la contemporaneità (1967) con quella lezione di Borges di cui, a un'analisi attenta, risultano imbevute fino al punto di trascendere la loro situazione epigonale

nell'eventualità di un'interpretazione totale di Borges e della sua idea del fantastico letterario.

Ma su questi aspetti si rimanda l'indagine a protrarre l'approfondimento, proponendolo in una futura occasione borgesiana che si auspica quanto più possibile imminente.

OPERE CITATE

- Barcia, Pedro Luis. "Los temas y los procedimientos de la literatura fantástica según un texto desconocido de Borges". In: Ricci, G. N. (ed.). *Los laberintos del signo. Homenaje a J. L. Borges*. Milano, Giuffré, 1999, pp. 3-28.
- Borges, J.L., Bioy Casares, A., Ocampo S. (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. [1940]. Barcelona, Edhasa, 1983.
- Borges, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- , *Tutte le opere*. Vol. I. Milano, Mondadori, 1984.
- , *Tutte le opere*. Vol II. Milano, Mondadori, 1985.
- Bozzetto, Roger. *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998.
- , *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.
- , *Fantastique et mythologies modernes*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.
- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. [1927]. London, Arnold, 1961.
- Garnett, David. *La signora trasformata in volpe*. Traduzione di Giusto Vittorini. Torino, Einaudi, 1973.
- Kancyper, Luis. *Jorge Luis Borges, o la passione dell'amicizia: studio psicoanalitico*. [2003]. Traduzione di Elisabetta Astori. Roma, Borla, 2006.
- Manganelli, Giorgio. *La letteratura come menzogna*. [1967]. Milano, Adelphi, 1985.
- Papini, Giovanni. *Lo specchio che fugge*. Borges, J. L. (ed.). Parma, F. M. Ricci, 1975.
- Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno*. Milano, Arnoldo Mondadori, 1990.
- Ricci, Graciela N. *Borges al final del milenio: algunas reflexiones* (VI Congreso Internacional de Semiótica, Guadalajara, México, 13-18 julio 1997) <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_475.pdf>

- Rimondi, Giorgio (ed.). *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'Unheimliche*. Cagliari, CUEC, 2007.
- Scarsella, Alessandro. "Dalle origini a Nodier". In: Galletti M. (ed.). *Soglie del fantastico*. Roma. Lithos, 1996, pp. 81-109.
- , "Trasgressione, interpretazione, estraniamento, parodia". In: Rimondi G. (ed.). *Definire il fantastico* (numero speciale). *Nuova prosa*, n. 34 (2002), pp. 185-186, 235-236.
- , "In margine a fantastico e teoria del romanzo in Spagna (1918-1939)". *Rassegna Iberistica*, n. 84 (2006), pp. 77-83.