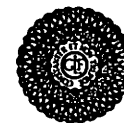


© 1992, Gius. Laterza & Figli  
Prima edizione, 1992

Gian Paolo Caprettini  
**SEMILOGIA DEL RACCONTO**

Laterza



biamo vita e respiro vediamo con un'unica luce e respiriamo un'unica aria» (cfr. anche VI, 38; VI, 18). Interessante VI, 15 dove incontriamo una notazione che Pirandello potrebbe aver sottoscritto (come pure II, 17) e un'immagine — quella dei passeri — che assieme ad altre — quella delle rose — troviamo non di rado nella produzione pirandelliana (ad esempio nei *Colloqui coi personaggi*). Ulteriori riscontri potremmo indicare nel richiamo, da parte di Marco Aurelio (III, 11) a un'attenta valutazione degli oggetti e delle loro immagini, al ritirarsi in se stessi (ad es. IV, 3), al perenne trasformarsi e dissolversi (IX, 11). Eclatante il passo (XI, 16) in cui si tratta della immobilità delle forme le quali seguono però il flusso della vita: la concordanza con il già citato passo dell'*Umorismo*, p. 159 è fuori discussione. Il rapporto intertestuale (fonte e/o modello culturale?) merita però di essere attentamente considerato e verificato.

<sup>49</sup> Si veda, ad esempio, *Uno, nessuno e centomila* (III, VII), dove gli atti, in quanto «prigioni», sono assimilati alle forme.

<sup>50</sup> R.W. Stallman, citato in Conrad, *Il compagno segreto*, ed. cit., p. 45.

<sup>51</sup> J.L. Borges, *L'Aleph*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1959, p. 52.

## Capitolo settimo

### LA VERITÀ DI SABBIA: JORGE LUIS BORGES

#### 1. *L'incontro con se stesso*

Più volte si è accennato all'influsso della cultura sul sogno; ma non credo si possa parlare semplicemente del fatto che la cultura, intesa come complesso unitario di atteggiamenti consolidati e credenze, modifica il sogno in quanto tale (e anche i suoi contesti e i suoi significati); ma più semplicemente del fatto che il sogno, in quanto testo, in quanto prodotto significativo, è esso stesso un fatto culturale.

Un primo problema che salta agli occhi di chi ha un compito di osservazione e studio nei confronti di testi, non necessariamente prodottisi attraverso la lingua storico-naturale, è quello di chiedersi quale possa essere il contributo della scienza alla costruzione di questi oggetti. I punti di partenza si riducono tendenzialmente a due. Nel dibattito generale sul sogno, per quanto almeno è a conoscenza di chi scrive, non solamente in sede scientifica ma anche nella critica letteraria e nelle analisi di tipo culturale in senso lato, si può individuare, da una parte, la tendenza a estendere, a espandere, talora indebitamente, il territorio del sogno a fenomeni che sogni in realtà non possono essere definiti; e, dall'altra, la tendenza a insistere sulla non-traducibilità del sogno: quasi che l'osservazione scientifica, diciamo 'oggettiva', il metodo insomma di verifica e falsificazione al sogno non possa venir applicato.

Da un lato dunque abbiamo un oggetto metaforico e vago che è quel tipo di 'sogno' di cui tutti possono parlare riconoscendolo dove meglio aggrada, secondo procedimenti spesso arbitrari; dall'altro c'è invece il sogno inteso come comunicazione riservata. Una delle (parziali) possibili vie d'uscita resta comunque quella di decidere, si potrebbe dire in maniera empirica, che sia designato come 'sogno' ciò che — nei testi o nelle relazioni — viene dichiaratamente indicato come tale.

Quanto ai prodotti letterari, ad esempio, se incontro qualche personaggio che sogna o un narratore che dice di aver sognato, o un autore che dichiara, più o meno direttamente, di aver sognato quel che lì è narrato, in modo legittimo posso accettare che il testo che ho sottomano sia un sogno, o vada analizzato come se fosse un sogno.

Un testo di Borges, *El otro* (*L'altro*), novella iniziale del *Libro de arena* (*Il libro di sabbia*) del 1975<sup>1</sup>, si presta facilmente a illustrare la molteplicità prospettica che un racconto di sogno può presentare. Tale varietà è originata da una serie di polarizzazioni, che trovano la loro espressione a partire dalla apparizione memoriale, «che fa di ciascuno — a detta di Borges — spettatore e attore» (*Epilogo*), fino al presentarsi di una vera e propria scissione della personalità. Se ancora si tiene conto delle paginette di chiusura della raccolta (*l'Epilogo*), dove parla Borges-autore, rivelando un'ulteriore polarità — fra il luogo reale in cui fu concepita la storia (in riva al fiume Charles nel New England) e quello dell'ispirazione (il Rodano) — ci troviamo complessivamente di fronte a una corralità di voci e di punti di vista, ciascuno dei quali trova una corrispondenza cronologica: a) Borges autore del *Libro de arena* (1975); b) Borges narratore (1972); c) Borges personaggio anziano (1969); d) Borges sognante (1964); e) Borges personaggio giovane (1918); f) Borges nella sua identità storica reale.

Così inizia il racconto: «Il fatto accadde nel febbraio 1969, a nord di Boston, a Cambridge. Non lo scrissi subito perché il mio primo impulso fu di dimenticarlo, per non perdere la ragione. Adesso, nel 1972, penso che se lo scrivo, gli altri lo leggeranno come un racconto e, con gli anni, forse lo sarà anche per me. So che fu quasi atroce quando accadde e ancora di più durante le notti insonni che lo seguirono». E così finisce: «L'incontro fu reale, ma l'altro parlò con me in un sogno e per questo mi ha potuto dimenticare; io parlai con lui durante la veglia e il ricordo mi tormenta ancora. L'altro mi sognò, ma non mi sognò rigorosamente. Sognò, ora lo capisco, l'impossibile data sul dollaro».

Credo che un apporto interessante di questo racconto, dal punto di vista delle unità informative che possono in qualche modo entrare nella cornice del sogno, sia quello, per una volta, di raccontare il sogno non soltanto come lo spostamento in un altro luogo-tempo rispetto a quello in cui si sogna, o rispetto a quello in cui si vive, e, aggiungerei, rispetto a quello in cui si scrive, visto che si tratta di un racconto; non soltanto dunque come una concomi-

tanza di diversi luoghi e tempi apparentemente privi di correlazioni, ma come una concomitanza, in senso etimologico, di differenti personaggi (*cum-comitari*: 'essere in compagnia di'). Questi personaggi provano una determinata concomitanza che è garantita e sostenibile soltanto dalla logica del sogno: si tratta di personaggi che qualcuno potrebbe dire parti del Sé, ma che non è corretto definire così, in quanto si tratta — nel nostro caso — di attori distinti: Borges (all'incirca) settantenne e Borges diciannovenne.

Essi si trovano, si incontrano — così dice il racconto — ai lati di una stessa panchina e dialogano fra loro, costruendo di fronte al lettore la loro identità e la loro agnizione attraverso un sapere che soltanto essi hanno in comune.

L'essenziale curiosità — dal punto di vista della struttura, dell'evoluzione, del cambiamento, della trasformazione, che sono proprietà di ogni racconto — sta in questo racconto nella possibilità di conciliazione degli opposti, e in altri termini, molto più radicalmente, nella possibilità di rendere compresenti nello stesso contesto reale, nello stesso mondo di riferimento, due personaggi che sono in realtà due *allotropi temporali della stessa persona*; essi in quel momento possono dialogare, anche se non ci sarebbe nessuna regola della logica che potrebbe ammettere la fondatezza di una tale esperienza, che si oppone al principio del terzo escluso e, in parte anche, a quello di non-contraddizione. Non soltanto l'esperienza, dunque, è 'reale' e possibile perché ce la offre un racconto, ma sembra possibile anche per le parti in causa, le quali — per quanto siano stupite l'una dell'altra — accettano ugualmente questa curiosa e transitoria possibilità che viene loro offerta.

Una prima riflessione a questo riguardo potrebbe far indurre la seguente conclusione: al di là del fatto che questo racconto di Borges venga definito — sino in chiusura — come un sogno e, aggrungeremo noi, come un dialogo fra parti del sonno e della veglia, una delle caratteristiche che lo fanno apparire come un sogno è appunto la sua definizione particolare dell'identità.

Un altro punto di vista, un altro segnale o indizio che permette di parlare del sogno come di un 'luogo narrativo' in cui saltano o vengono ridiscusse determinate logiche del mondo corrente, è quello della rappresentazione spazio-temporale. In sede psicoanalitica è stato più volte sottolineato<sup>2</sup> il fatto che nel sogno le disgiunzioni temporali vengono raffigurate mediante disgiunzioni spaziali. Il problema credo sia più complesso; a questo proposito si devono poter distinguere due modalità di considerazione del

tempo': quella di un tempo, per così dire 'chiuso' e assoluto, che viene contrassegnato da espressioni linguistiche del tipo 'prima' o 'poi'; quella, all'opposto, di un tempo che potremmo dire 'aperto' nel quale si confrontano le posizioni di un soggetto rispetto a un momento non cronologicamente definito e allora avremo: 'futuro', 'presente', 'passato'.

Nella logica del prima e del poi, il tempo scorre attraverso date e scansioni cronologiche; nella logica della temporalità aperta abbiamo invece un futuro, un presente, un passato i cui contorni e confini sono in continua ridefinizione. Ed è ancora qui, nel racconto di Borges, la curiosa espressione di un conflitto: il «mio passato [...] è l'avvenire che ti aspetta», dice a un certo punto il personaggio anziano al giovane. Si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un tempo soggettivo che si moltiplica anzitutto per due — il tempo soggettivo di Borges giovane e il tempo soggettivo di Borges anziano — a fronte delle necessità di un terzo, il Borges narratore, colui che dice il sogno, il quale a sua volta potrebbe richiamarsi al Borges autore, interprete o analista, colui che 'riscrive' il sogno che altri hanno fatto e narrato; quest'ultimo Borges continuamente gioca sull'ambiguità degli agganci alla realtà storico-temporale compiuti dagli altri suoi omonimi: una realtà intesa dal punto di vista del tempo chiuso che, in questo caso, non può produrre che malintesi o conflitti.

È opportuno, crediamo, prendere in esame il testo del racconto, scegliendo di assumere il punto di vista di chi lo legge e comprende per la prima volta, e non quello, necessariamente più 'interpretativo', di un critico che lo abbia già letto. La precisazione si rende necessaria perché qui si cercherà di cogliere l'informazione testuale nel suo costituirsi e soltanto più tardi come totalità strutturata. L'ipotesi ora suggerita permette di sottoporre al vaglio della falsificazione alcuni elementi segnaletici che, comparando all'inizio del testo, si trovano in una posizione favorevole per canalizzare la ricezione e in qualche modo per direzionare l'interpretazione del racconto. L'osservazione precedente non obbliga però a escludere che si possano presentare conflitti o contrapposizioni fra ciò che risulta dalle modalità cognitive della lettura, configurando ipotesi provvisorie sul senso, e ciò che si delinea come senso complessivo del racconto.

Una prima indicazione viene da due dati paratestuali: a) il titolo; b) la posizione del racconto nell'opera.

Se è vero che l'ultimo racconto della raccolta *El libro de arena*

dà il titolo all'intera opera, siamo autorizzati a ritenere che il primo racconto ospiti l'altra importante funzione paratestuale: il nome dell'autore: «L'altro» potrà dunque essere l'autore. In effetti, in questo primo racconto, com'è subito facile notare, si cela un'immagine dell'autore; con una avvertenza però: c'è qualcosa che fin dall'inizio focalizza il tema del testo. Colui che (Borges), narrando *El otro*, dichiara implicitamente d'esserne l'autore, dicendo 'io' è come se dicesse anche: «quello non sono io, ma un altro, l'altro».

In tal modo, a partire dal titolo colto nella sua funzione paratestuale ed enunciazionale, si pone una prima 'geometria dell'identità', un primo conflitto di posizioni: io/l'altro. Le entità in gioco sono pertanto due ma nulla ancora viene detto esplicitamente sull'identità del secondo membro della coppia, e nemmeno, a dire il vero, sul primo membro: chi è infatti l'io di cui si dice 'io'?

## 2. La logica della dualità e il mistero di «tercero»

La prima differenziazione, la prima diade posta dal racconto (senza considerare il titolo) va nella direzione di un distacco cronologico fra la realtà — il fatto accadde nel 1969 — e il momento in cui la narrazione dichiara di collocarsi: «adesso», il 1972. Tale disgiunzione, motivata dalla necessità di attenuare l'effetto di realtà di un evento irrazionale, produce una prima opposizione: quella fra l'autore-personaggio e l'autore-narratore. Tale opposizione prende corpo entro un vasto campo di dualità: dualità attoriale-enunciazionale (io-narratore/l'altro), dualità cronologica (1969-1972) e infine dualità tematica (dimenticanza = ragione *versus* ricordo = follia) superata ma non risolta dalla istanza narrativa: «Non lo scrissi subito perché il mio primo impulso fu di dimenticarlo, per non perdere la ragione. Adesso, nel 1972, penso che se lo scrivo, gli altri lo leggeranno come un racconto e, con gli anni, forse lo sarà anche per me».

Un successivo segnale, più esplicito ma anche non comprensibile istantaneamente, preannuncia un rapporto d'intesa o conflitto: «Ciò non significa che la sua narrazione possa commuovere un altro [*un tercero*]». Nella traduzione italiana l'originale *tercero* viene tradotto con «un altro», e così si perde un elemento importante. Titolo a parte, nel racconto si parla dunque di un 'terzo' prima di introdurre il 'secondo', dando per scontato che il 'primo' sia colui che narra. Ora, con «tercero» si delinea un quadro di realtà

poco plausibile dal punto di vista cognitivo; esso però si rivelerà decisivo sul piano dell'interpretazione: si innesca infatti un nuovo piano cognitivo per cui *tercero* costituisce un elemento proletico, una conoscenza non derivabile dalle informazioni testuali già date, l'annuncio insomma di una scena-a-tre densa di spunti per cogliere in modo appropriato il senso del racconto. È appena il caso di ricordare la distinzione cognitivista fra *scripti* ('sceneggiatura'), che si configura come la rappresentazione di un quadro di realtà atteso e appropriato, di una situazione quotidiana stereotipata, e *plan* ('piano', 'programma'), che è la serie di dispositivi con cui le persone organizzano conoscenze per affrontare situazioni nuove. Proprio mentre tutto faceva pensare alla logica della dualità, ecco sopraggiungere uno strano indiziato, che ancora non conosciamo. È chiaro che il «terzo» di cui parla Borges potrebbe essere il destinatario-lettore o un enunciataro interno al testo, che però non possiamo ancora individuare: e le difficoltà di individuazione derivano soprattutto dal fatto che del secondo non sappiamo ancora nulla.

A questo punto la cornice metalinguistica si chiude e inizia il racconto vero e proprio: «Saranno state le dieci del mattino. Io ero seduto su una panchina, davanti al fiume Charles. A circa cinquecento metri alla mia destra c'era un alto edificio, di cui non ho mai saputo il nome».

Il passo permette un rinvio intertestuale a prima vista impegnativo (vedremo poi che Borges, in qualche misura, lo autorizzerà); ma il lettore reale — non quello ideale, maestro di agganci intertestuali — potrà anche conoscere poco l'enciclopedia borgesiana, non effettuare il rinvio e andare verso un'altra soluzione, facendo ricorso all'*Epilogo* del *Libro de arena*. L'esordio narrativo rivela un rapporto intertestuale con Joseph Conrad e in particolare col racconto che ha forti affinità tematiche con *El otro*: si tratta di *The secret sharer* (il partner, il *partageant* segreto), colui che in incognito appunto condivide con un altro la propria identità. Il racconto, scritto nel 1909, si apre con il posizionamento nello spazio di un narratore, anche qui omodiegetico ed intradiegetico, a cui si può accostare, anzitutto da un punto di vista figurativo, l'attacco narrativo del testo di Borges:

On my right hand there were lines of fishing-stakes resembling a mysterious system of half-submerged bamboo fences, incomprehensible in its division... To the left...

[«Avevo a dritta file di pali da pesca simili a un complesso misterioso di steccati di bambù semisommersi, che frazionava incomprensibilmente... A sinistra...»<sup>4</sup>].

Qui si parla della tolda di una nave, non di una panchina, ma l'orizzonte, il paesaggio d'acqua, le modalità della descrizione, l'apparente incomprensibilità di alcuni oggetti tra loro iconicamente simili (gli steccati dei pali in Conrad, gli alti edifici in Borges), rendono legittimo questo richiamo a colui che è l'autore per eccellenza, secondo Borges, e che ne *El otro* viene espressamente citato, sia pure in tono velatamente parodico, se si tien conto che sia Borges sia Conrad mettono in scena personaggi doppi: «Gli domandai [...] se distingueva bene l'un dall'altro i personaggi, come avviene in Joseph Conrad».

L'altra soluzione che si prospetta al lettore è appunto quella di rifarsi, per comprendere l'inizio di *El otro*, all'epilogo esplicativo che conclude *El libro de arena*. Qui Borges scrittore prende le distanze dal Borges autore di *El otro*. Avvertiamo così in modo assai chiaro che vari sono gli 'io' «che compongono l'io di chi scrive» e che la condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria — come avvertiva Italo Calvino — è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera. Osserva infatti Borges che, se vogliamo, possiamo pensare che due siano anche i luoghi e due i fiumi, quelli effettivamente visti e narrati e quelli presenti nella memoria al momento dell'ispirazione e della scrittura: da una parte il fiume Charles nel New England, dall'altra il Rodano, quell'acqua che nella raccolta poetica *El otro, el mismo* (1964) era «incessante», era «tutto l'ieri sul quale oggi mi chino»<sup>5</sup>, il «quarto elemento» a cui Borges scrittore rivolgeva le sue preghiere perché si ricordasse di Borges uomo:

Io te ne prego, acqua. Per questo lento intreccio  
Di parole ritmate con cui a te mi rivolgo  
Ricordati di Borges, il nuotatore e amico,  
Non mancare al mio labbro nell'ultimo momento<sup>6</sup>.

Nel dire «io ero seduto su una panchina, davanti al fiume Charles», implicitamente (come capiremo più avanti) è come se Borges si riducesse a puro narratore, cedendo la propria parte di letterato e di autore fantastico al secondo che sta per arrivare. In effetti, l'emergenza fisica della duplicità, l'incontro con l'altro è di estrema

importanza ma in questo caso si presenta come l'incontro con un altro che ancora non è l'altro, secondo uno schema che permette di arricchire la prospettiva d'indagine in cui si è mosso Jean Rousset<sup>7</sup> e che, in maniera molto attenuata, richiama il già ricordato incontro di Maupassant col suo «altro», come lo ha tratteggiato Alberto Savinio<sup>8</sup>.

In un più vasto esame comparativo, bisognerà ancora richiamare *Dvojniki*, il doppio dostoevskiano (cfr. cap. quinto), dove la sensazione della duplicità viene introdotta come il difficile ambiguo risveglio da un sonno che forse ancora dura, mentre in Borges (che cita *Il sosia* di Dostoevskij) essa ha i contorni del già visto, del già vissuto; e dove il doppio, incontrato anche qui su un lunghofiume, non viene però immediatamente presentato come un usurpatore di identità. Nel *Sosia* di Dostoevskij, infatti, il personaggio vittima, Goljadkin, soccombe, come si è visto, non quando avverte di avere un pericoloso concorrente, ma quando constata che quest'ultimo ha preso il sopravvento, ha acquisito il suo stesso nome e lo ha sostituito nel proprio ufficio provocando la messa al bando di quello vero.

Verrebbe da pensare che l'instaurarsi della duplicità sia confermato da un significante, un significante particolare però — il nome proprio — che ha come significato corrispettivo quello di designare una classe estensionale: classe che si vorrebbe costituita da un solo essere. Ma, come osserva Oswald Ducrot<sup>9</sup> nella voce «Referenza» del *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Seuil, Paris 1972), l'uso del nome proprio deve poter dire qualcosa all'interlocutore: e qui, in *Dvojniki*, c'è un conflitto fra le conoscenze relative a due distinti — apparentemente 'identici' — portatori dello stesso nome.

Nel racconto di Borges gli indizi di una duplicità non hanno però un'apparenza fisica, né vestimentaria ma anzitutto un'apparenza sonora: stanno sul piano del significante. Il nostro narratore-personaggio avverte sulla panchina un turbamento perché chi sta vicino a lui ha cominciato a fischiare l'aria di una vecchia canzone argentina perfettamente nota a lui quando era giovane<sup>10</sup>. Il lettore capirà più avanti la motivazione, la giustificazione narrativa della costruzione di questa realtà indiziaria. Non ha infatti senso che una persona, sentendo accennare accanto a sé un motivo, provi stupore per chi lo sta canticchiando. Il turbamento, allora, non dipende soltanto dalla canzone ma da ulteriori segnali che il vicino gli invia e che, per il momento, restano oscuri al lettore (il qua-

le però ha già potuto intuire una convergenza tra Borges e l'altro nell'inciso «non sono mai stato molto intonato», che si riferisce a chi fischiava).

Inizia così un'inchiesta paradossale. Il narratore formula una serie di domande all'altro con l'intenzione di scoprire una verità che rimane celata al lettore finché l'identità dell'altro viene dichiarata con lo svelamento da parte del narratore-personaggio: «In tal caso» [...] «lei si chiama Jorge Luis Borges. Anch'io sono Jorge Luis Borges». E il lettore ha ora la percezione paradossale di una duplicazione fra due individui identici che però non si sono immediatamente riconosciuti. Ne può derivare un'unica conseguenza cognitivamente congruente con l'informazione narrativa: i due sono la stessa persona ma non sono identici.

A questo punto è necessario indicare, almeno di sfuggita, l'importanza di una distinzione, non soltanto sul piano di un'analisi di letteratura comparata, fra i casi della duplicazione dell'identità e quelli della scissione dell'io. Nel caso qui considerato la duplicazione attanziale avviene fra il soggetto della enunciazione e lo strano locutore enunciatario che sembra rifiutare l'identità attribuitagli dal soggetto dell'enunciazione: «'No' mi rispose con la mia stessa voce un po' lontana». E questo aggettivo «lontana» si rivelerà indizio prezioso per cogliere le caratteristiche particolari della duplicazione; il lettore, d'altra parte, potrebbe considerarlo semplicemente come l'effetto della distanza fra i due seduti. Sono però le battute seguenti a chiarirne il vero significato, così da qualificare la lontananza temporale, non semplicemente fisica, come caratteristica della distinzione fra l'uno e l'altro:

Io sono qui a Ginevra, su una panchina, a pochi passi dal Rodano. La cosa strana è che ci assomigliamo, ma lei è molto più anziano, e ha la testa grigia.

Ma è l'uomo appena incontrato a dichiarare di trovarsi a Ginevra, non a Cambridge, mettendo così in discussione i dati forniti dal personaggio-narratore.

### 3. Provare la verità, accettare il sogno

Può dunque essere interessante ritornare all'*Epilogo del Libro de arena*, in cui parla Borges-autore, per capire che il 'nuovo' Borges in incognito sta difendendo la verità dell'ispirazione, del sogno,

della scrittura, mentre il Borges narratore di *El otro* propende per la verità empirica e viene così sospinto al ruolo evenemenziale di testimone. L'autore vero e proprio, quello più vicino al materiale della memoria, è dunque il Borges-*'due'*. È pertanto comprensibile che a questo punto sia il Borges-*'uno'* a doversi giustificare, a dover fornire prove certe della propria identità, tentando una sorta di complicità con l'uomo nuovo: complicità indicata chiaramente dalla scelta pronominale «nostro bisnonno» dove viene anche tentato un accomodamento del dissidio appena creato, ricercando una sorta di struttura immaginaria di parentela. «Nostro bisnonno» fa intravedere una soluzione per questo strano doppio: i due potrebbero essere fratelli, pronipoti di un tempo trascorso o di un nuovo tempo a venire, come in una specie paradossale di agnizione.

L'elenco di prove fornito da Borges-*'uno'* si chiude con un errore (Dubourg al posto di Dufour), un vuoto di memoria che il giovane è pronto a correggere. Ma se su argomenti dell'esperienza comune il sapere del giovane è superiore a quello dell'anziano, contrariamente a quanto ci sarebbe da aspettarsi, dal momento che i vecchi ne dovrebbero sapere più dei giovani, allora ciò è comprensibile soltanto se si ammette che Borges-*'due'* sia più vicino dell'altro ai fatti narrati: detto altrimenti, Borges-*'due'* non è niente altri che Borges giovane e la coppia è formata da due allotropi dello stesso io.

Il giovane, negando validità sperimentale al catalogo del vecchio, non fa che reclamare un altro statuto di verità, capovolgendo il rapporto realtà/sogno che, ad esempio nel sosia dostoevskiano, era la matrice generativa della duplicità. È il nuovo arrivato a reclamare la validità del sogno, facendo diventare Borges-*'uno'* l'altro; è ancora lui a sostenere che i due si trovano nel 1918, vale a dire in una posizione cronologica congruente con l'età del Borges giovane. Nulla di simile dunque alla drammaticità tipica della tematica classica del doppio, quella per intenderci di cui ha parlato Otto Rank in *Der Doppelgänger* (1914); nulla di simile alla drammaticità della *Spaltung*, della scissione dell'io. Lo spostamento dei due, rispettivamente sul piano della realtà e del sogno, del presente e del passato, fa sì che essi possano coesistere, dando vita a una drammatizzazione dei ruoli enunciazionali e narrativi piuttosto che a un conflitto psicologico profondo.

«Il nostro evidente dovere [...] è di accettare il sogno»: il patto — sostenuto ancora dalla forma pronominale di prima persona plurale — dovrebbe comportare, secondo Borges-*'uno'*, che ora è con-

vinto della superiorità del più giovane, l'accettazione del sogno e anche dei suoi limiti. Un giorno o l'altro il sogno (la vita) terminerà, dice il vecchio al giovane, per tranquillizzarlo. Accettati tacitamente i ruoli, ritornato Borges-*'uno'* narratore, con il semplice artificio di stuzzicare la curiosità al più giovane intorno ad eventi del passato, che finiscono per diventare profezie per il giovane, si apre una *myse en abîme*, un racconto nel racconto, di cui per definizione non può essere artefice che Borges-*'uno'* perché soltanto lui conosce quei fatti che appartengono al tempo che sta fra i due.

In questo racconto i toni diventano allora così privati, anche nel resoconto degli eventi storici, che Borges-*'uno'*, il narratore di *El otro*, sembra scomparire lasciando affacciare il Borges soggetto storico, uomo nel mondo, accanto al Borges scrittore: quest'ultimo assume voce più paterna che fraterna, in un intreccio di ciò che «riguarda la storia» e ciò che si riferisce ai libri. In effetti, al termine del resoconto, Borges narratore si accorge dello stato d'animo del «povero ragazzo» e dichiara al lettore il suo amore paterno. Quello che all'inizio appariva un doppio strano, incomprendibile, e che è finito per diventare un doppio «cronologico», assume ora le caratteristiche di un doppio «affettivo», per cui la comprensione dei due ha un effetto moltiplicatore sul piano delle configurazioni attoriali di un Borges personaggio che si veste di molteplici e concomitanti abiti passionali.

Torniamo per un momento al raddoppiamento di tipo temporale, che vede compresenti due allotropi della stessa persona confluenti in una sorta di ubiquità biografica che si polarizza nei termini classici e tipici della coppia giovane/vecchio, allievo/maestro, sia pure con aspetti del tutto inediti. L'analisi letteraria comparata ci ha abituati a duplicità e a scissioni di tipo spaziale, non temporale o, al massimo, come in *A Story of the Ragged Mountains* di E.A. Poe, a casi di bilocazione (cfr. cap. sesto, par. 1). Se il problema del *Dvojník* era quello di riuscire a dividere con l'altro lo spazio, così da creare una specie di confine territoriale vitale che non andava oltrepassato — e l'incompatibilità era generata non soltanto dalla stima degli estranei nei confronti dell'ultimo arrivato, ma anche dal fatto che costui aveva soppiantato il posto in ufficio che era del primo — qui, nel racconto di Borges, non vi è alcun tipo di incompatibilità, perché siamo nell'ordine ontogenetico, delle strutture che continuano, evolvono e durano, sullo sfondo apparente di un orizzonte spaziale comune.

Tale orizzonte comune è forse da considerare in una dimensione 'mistica' di dichiarata ascendenza eraclitea, entro un piano cosmico di confluenza di tutti gli esseri che per il loro fine ultimo devono sentirsi accomunati fraternamente. La difficoltà di identificazione corrispettiva dei due Borges (e forse anche per Borges soggetto storico), può consistere proprio nell'impossibilità di assegnare a ciascuno di loro una precisa identità: «Soltanto gli individui esistono, se è vero poi che esiste qualcuno. *L'uomo di ieri non è l'uomo di oggi*».

E allora la duplicità assume una nuova veste, diventa una duplicità 'evolutiva'. Il giovane crede all'invenzione ininterrotta, alle metafore sempre nuove. Il vecchio invece ha abbandonato questo punto di vista e crede a una immaginazione più regolata, più intimamente ispirata. Finiscono dunque per confrontarsi due distinte poetiche, due distinti programmi che Borges narratore dichiara incomprensibili l'uno all'altro («capii che non potevamo intenderci») ma che Borges scrittore ha dimostrato di poter perseguire come successive tappe di un medesimo sviluppo intellettuale, fisico e biografico. Tutto ciò insomma che Borges-'uno' vorrebbe in questo racconto dimostrare che è impossibile da realizzarsi, Borges soggetto storico lo ha nei fatti presentato perfettamente possibile: la vera duplicità è ora tra Borges autore e Borges narratore de *El otro*, personaggio senescente, infedele al proprio passato, quello stesso tempo che finirà per diventare l'«inevitabile destino» del giovane.

Tutto il dialogo fra il vecchio e il giovane è svolto all'ombra dei libri, compreso ovviamente *Il sosia* di Dostoevskij, ma il moltiplicarsi delle identità e dei ruoli non è certo limitato a due, perché vi è almeno un 'terzo' sempre presente, e annunciato fin dall'inizio: il Borges prima del libro, fuori dal libro, il Borges soggetto storico-autore che preme sullo sfondo e che, prendendo le distanze dai due altri Borges che sta narrando e, crediamo, vivendo, finisce per riassumerli in se stesso.

In questo racconto, in cui sembra che nulla avvenga effettivamente e che il contesto e il mondo intorno rimangano immobili, c'è un ulteriore indizio per interpretare la triplicità, o meglio la molteplicità in gioco. Sul biglietto di banca che il vecchio presenta al giovane come un pegno onirico, come prova che la realtà del sogno effettivamente esiste, Borges-'due' legge la data: '1964'. Ma Borges narratore, assumendo il punto di vista del vecchio, aggiunge subito: «mesi dopo qualcuno mi disse che i biglietti di banca non portano la data». È qui accaduto qualcosa di analogo a ciò

che Borges osservava in *Un sogno in Germania*<sup>11</sup>: «in ogni istante della tua vita qualcuno modifica o cancella una cifra». E quindi l'inganno, che in fondo sembra impossibile (a dar retta al narratore che dice non esservi date sui biglietti di banca), è forse avvenuto, è stata un'invenzione del giovane che ha finto stupore. Tale data «impossibile» — impossibile perché posteriore a quella del 1918 rivendicata dal giovane — può alludere forse a un soggetto onnisciente che sta prima del racconto, o al di fuori di esso, e che sa già quel che deve succedere; al 'terzo', a Borges appunto prima ancora che diventi autore o, se si preferisce, a Borges dopo il racconto, interprete proteiforme del suo stesso sogno.

## NOTE

<sup>1</sup> La trad. it. del racconto è tratta dal *Libro di sabbia*, Rizzoli, Milano 1976, e viene qui fornita in *Appendice*, alla fine di questo capitolo.

<sup>2</sup> Ancora recentemente da S. Resnik, *Il teatro del sogno*, Boringhieri, Torino 1986, cap. 6. Per una diversa accezione della teatralità del sogno, cfr. J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, Comunità, Milano 1984, pp. 177-80.

<sup>3</sup> Riprendo l'impostazione offerta da I. Almeida in *L'intelligibilità narrative*, testo inedito quando mi fu gentilmente trasmesso dall'autore; lo si veda ora in I. Almeida, *Sémiotique abductive*, in «Poetica et analytica», n. 5, Romansk Institut, Aarhus Universitet, 1988, cap. 11.

<sup>4</sup> Si cita da J. Conrad, *Il compagno segreto*, Rizzoli, Milano 1975, p. 57. La traduzione è di P. De Logu.

<sup>5</sup> Da *Limiti*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. II, Mondadori, Milano 1985, p. 55.

<sup>6</sup> Da *Poesia del quarto elemento*, in J.L. Borges, *Tutte le opere cit.*, p. 33.

<sup>7</sup> J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Corti, Paris 1984.

<sup>8</sup> A. Savinio, *Maupassant e «l'altro»* (1944), Il Saggiatore, Milano 1960 (ristampato presso Adelphi, Milano 1978).

<sup>9</sup> Nella voce *Referenza* del *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, scritto in collaborazione con Tz. Todorov, Isedi, Milano 1972, pp. 276-7.

<sup>10</sup> Tale espediente narrativo, legato proprio alla presenza di un altro se stesso, è presente in un racconto di K.S. Gjalski (1854-1935), *Il sogno del dottor Mistic*, riprodotto e commentato in R. Caillois, *La forza del sogno*, trad. it., Guanda, Parma 1963, cfr. in particolare p. 175.

<sup>11</sup> Il testo si trova in J.L. Borges, *Tutte le opere cit.*, p. 1349.