

GRACIELA N. RICCI

UTOPIA E CONFLITTUALITÀ  
IN JORGE LUIS BORGES



*giuffrè editore - 1997*

---

*Estratto dal volume:*

**IL MONDO DELLE PASSIONI  
NELL'IMMAGINARIO UTOPICO**  
GIORNATE DI STUDIO SULL'UTOPIA

Macerata, 26-27 maggio 1995  
a cura di  
**BRUNA CONSARELLI e NICOLA DI PENTA**

GRACIELA N. RICCI

## UTOPIA E CONFLITTUALITÀ IN JORGE LUIS BORGES

Con questa relazione vorrei presentare lo scrittore argentino Jorge Luis Borges, simbolo e specchio conflittuale dell'utopia latinoamericana. Contrariamente a quel che parte della critica ha affermato in più occasioni, proverò a dimostrare che Borges, con la sua narrativa, ha rispecchiato, magari senza esserne consapevole, dei tratti strutturali che sono una costante nella memoria collettiva del continente a sud del Rio Grande. Tratti che riguardano l'ambiguità costitutiva dell'identità latinoamericana, caratterizzata da tensioni polari in cui la forza utopica dell'immaginazione ha avuto e ha tuttora un ruolo strategico. Parlerò quindi dell'utopia partendo dagli inizi, dell'importanza che essa ha avuto nella storia del continente e del significato che essa assume nella letteratura latinoamericana, come gioco a doppio senso che include un doppio percorso di lettura: la finzione utopica come struttura più o meno isomorfa del reale, ma anche il reale come risultato di un discorso finzionale precedente che permette la proiezione mitica e ideologica dello spirito del tempo nel discorso della storia.

Questo processo a doppio senso inizia molto lontano, precisamente nel 1492, quando l'arrivo di Cristoforo Colombo nell'isola di Guanahani segna l'incontro più straordinario della storia occidentale, quello con l'Altro assoluto, con il diverso per eccellenza, dando il via alla più grande invenzione dello spirito umano, alla nascita del *Mundus Novus*. La storia della scoperta dell'America, che facendo un gioco di parole in spagnolo, si può considerare più un 'encubrimiento' che non un 'descubrimiento' (in italiano, rispettivamente 'occultazione' e 'scoperta'), segna l'inizio dell'era moderna perché, a partire da tale data, la storia diventa universale: l'Europa passa da uno stadio insulare a

uno stadio relazionale e gli uomini scoprono «la totalità di cui fanno parte mentre — fino a quel momento — essi erano una parte senza il tutto» (1).

Dice Bachtin nel *Dostoevskij*: «L'essere dell'uomo è una comunicazione profonda. Essere significa comunicare. Essere significa essere per l'altro e, attraverso l'altro, per sé. L'uomo non possiede un territorio 'interno' sovrano. Egli è integralmente e sempre su una frontiera: guardando dentro di sé, guarda negli occhi altrui o attraverso gli occhi altrui. Non posso fare a meno dell'altro, non posso divenire me stesso senza l'altro» (2).

Nelle parole di Bachtin ci sono due concetti importanti: il primo riguarda l'interrelazione tra gli esseri umani (essere significa comunicare, essere per l'altro). Il secondo sottolinea che l'individuo è sempre su una frontiera. Ora la frontiera è profondamente collegata all'utopia poiché l'utopia come limite comprende la speranza di fuggire al presente e, tramite un viaggio, di accedere alla Terra Promessa. La Nuova Terra, d'altra parte, sarebbe quell'Alterità che offre la possibilità di rinascere come un altro nello spazio lontano situato al di là della frontiera.

Questi due concetti sono fondamentali per capire la storia della Conquista e il segno indelebile che essa ha lasciato nella memoria collettiva del continente americano. Allargando quindi le parole di Bachtin ad un'intera società, possiamo considerare l'evento della conquista dell'America come una vera e propria avventura semiotica, un processo di comunicazione nel quale la scoperta che l'io fa dell'altro assume valore paradigmatico. In effetti, nessun'altra regione della terra è stata battezzata *Mundus Novus* al momento della sua scoperta, ambiguo privilegio che segue all'instaurazione di un Tempo e di uno Spazio originario favorevoli alla concretizzazione proiettiva di ciò che non era più possibile nel Vecchio Mondo. America diventerà lo specchio in cui obiettivare le utopie europee: dal Paradiso perduto alla Terra promessa, dal *bon sauvage* alla Città ideale di Thomas More e Campanella. E strettamente

---

(1) Tzvetan TODOROV, *La conquista dell'America. (Il problema dell'altro)*, Torino 1992, p. 8.

(2) Citazione tratta dall'*Introduzione* di Pier L. CROVETTO a T. TODOROV, *La conquista...*, cit., p. VIII.

collegata allo sguardo utopico della Conquista, la parola 'meraviglia' ricorrerà più volte nel diario di Colombo e dei Conquistadores:

«Qui ci sono pesci così diversi dai nostri che fa davvero meraviglia [...] e i colori sono così fini che nessuno potrebbe non restarne meravigliato o non essere deliziato a guardarli.» (16 ottobre 1492)

«[...] ci sono uccelli, grandi e piccoli, di specie varie, e così diversi dai nostri che è davvero una meraviglia.» (21 ottobre 1492) (3).

La frase dell'umanista Pietro di Anghiera: «Tomarono riferendo cose meravigliose» (4), potrebbe forse «riassumere il senso che l'America acquista per l'Europa. Tanta è la forza della meraviglia, che essa finisce col rinominare la realtà: il nome di Rio delle Amazzoni trionfa su quelli indigeni (Paranà-Guazù, Paranà-Tingà, Parà), su quelli descrittivi (Santa Maria de la Mar Dulce, nome dato nel 1500 da Pinzon), su quelli storici (Rio de Orellana, dal nome del primo spagnolo ad averlo percorso fino alla foce)» (5).

La parola 'meraviglia' (dal lat. *mirabilia*, cose ammirevoli), collegata a 'mirare, miraggio, miracolo' (e in francese *miroir*, specchio), è un termine universalmente adottato in letteratura per segnalare gli aspetti fiabeschi della finzione narrativa. Nel Nuovo Mondo essa riassume il sentimento di stupore davanti alla nuova terra e sarà usata dai primi cronisti per prendere possesso e nominare i contenuti di una realtà che veniva percepita come un sogno o un miraggio, cioè una 'finzione'.

Ora i sogni, come gli eventi della vita, acquistano consistenza nel momento in cui vengono raccontati. Un sogno, senza la corposità delle parole, non esce dai confini nebbiosi di una percezione diffusa e imprecisa. Allo stesso modo, non si può parlare di una realtà condivisa senza che essa diventi parte di un discorso collettivo, dove la dimensione linguistica è il ponte che permette di collegare una pluralità di sistemi che

---

(3) Bartolomé de LAS CASAS, *Apologética Historia Sumaria*, México 1967, (trad. parziale in *La leggenda nera. Storia proibita degli spagnoli nel Nuovo Mondo*, a cura di A. Pincherle, Milano 1959).

(4) Dal *De Orbe Novo*, 1574, citato in Rosalba CAMPRA, *America Latina, l'identità e la maschera*, Roma 1982, pp. 61-62.

(5) *Ibidem*.

interagiscono in un movimento continuo. Così il Nuovo Mondo, sorto dall'oceano come una gigantesca e incomprensibile isola fantastica, visto dalla prospettiva dell'uomo occidentale, divenne il luogo dell'invenzione dell'oggetto 'America'. La realtà si trasformerà in racconto e il racconto nel Testo per eccellenza, un vero sogno collettivo su cui progettare l'alterità (6).

Il concetto di *Mundus Novus* come testo finzionale e fiabesco carico di meraviglie, sarà riaffermato lungo l'asse del tempo, da alcuni fattori storici e geografici: l'eredità mitico-magica del mondo indigeno, l'eredità fantastico-religiosa del medioevo spagnolo, la mancanza di un passato carico di storia, la lontananza geografica dall'Europa. A questo si aggiungerà l'errore storico di Colombo della scoperta del presunto Paradiso perduto che genererà, assieme all'oro posseduto dagli amerindi, il mito dell'America dorata, *Novus orbis*, spazio virtuale di utopie dove realtà e irrealtà conviveranno sullo stesso livello di credibilità. La configurazione di uno spazio simile porterà diverse conseguenze nel campo socio-politico, psicologico e letterario perché la congiunzione degli opposti in piani equivalenti e omogenei, connoterà il concetto di trasgressione come modo quasi obbligato di raggiungere la Totalità e l'Ordine primigenio. Dal concetto di trasgressione emergerà anche la difficoltà di concepire il passaggio lineare del tempo per cui la storia diventerà una mera accumulazione di eventi dove, secondo la prospettiva, gli eroi saranno di volta in volta positivi o negativi. In politica troveremo, per esempio, l'attuarsi reiterativo del mito dell'eterno ritorno del 'caudillismo' e delle dittature come unico modo di fare ordine nel caos e nell'anarchia.

Purtroppo il 'nuovo testo' scritto dagli invasori, cancellerà in modo abusivo la storia amerindia, e una generazione dopo l'arrivo dei Conquistadores la loro presenza sarà totalmente rimpiazzata con il 'reale' spagnolo, cioè con la lingua, le credenze, gli usi, i rituali, le istituzioni e le costruzioni venute da oltre oceano. L'opposizione radicale tra due concezioni del mondo provocherà il crollo e l'annientamento dell'Altro, e le due chiavi di lettura, quella amerindia e quella europea, non

---

(6) Cfr. Graciela RICCI-DELLA GRISA, *Prefazione a Discorso finzionale e realtà storica*, Atti del 1° Colloquio Internazionale « Testo e contesto » (ottobre 1990), Università di Macerata, « Heteroglossia », n. 4, 1992.

avranno lo stesso grado d'importanza e di validità (per esempio, Hernan Cortés in Messico, vorrà comprendere per prendere e non per comunicare, come dirà Todorov, nel suo interessante studio *La conquista dell'America*) (7). La comunicazione si realizzerà in un'unica direzione, a favore della superiorità tecnologica dell'invasore.

È vero che, di fronte a un'alterità radicale, ogni civiltà ha cercato di difendersi tentando di adattare il nuovo alla propria visione del mondo per non dover modificare il proprio sistema di credenze che si considera magari presupposto anche nelle altre culture. Tuttavia, nel caso del Nuovo mondo, si può dire che questo atteggiamento fu portato alle estreme conseguenze. Poiché è quasi impossibile comprendere il nuovo a partire dal conosciuto, l'altro rimarrà un'alterità. Così è stato per Colombo che, nell'interpretare la realtà che aveva davanti agli occhi, fu totalmente influenzato dalle sue credenze. Egli sapeva a priori che avrebbe incontrato ciclopi e amazzoni e anziché rilevare l'inesistenza delle sirene, preferirà « correggere un pregiudizio con un altro pregiudizio: le sirene non sono belle come si pretende che siano » (8).

La ragione di questa incomprensione di base può spiegarsi col fatto che tra la storia naturale e quella ideale si inserisce un universo di immagini archetipiche che sono i veri moventi dinamici della storia. L'immaginario utopico, più che un prodotto della storia, è il suo motore e gli uomini appartengono veramente alla storia nella misura in cui partecipano allo stesso mondo di immagini fondatrici. Per questo l'utopia, già di per se stessa così importante in qualsiasi luogo della terra, acquista una dimensione speciale nel continente latinoamericano, nel passato perché permise ai Conquistadores l'invenzione di un *Novus Orbis*, anche se esso significò per i vinti la trasformazione della frontiera linguistica e geografica in vere e proprie barriere d'incomprensione semantica e la loro cancellazione come soggetti della storia. Nel presente, perché l'utopia passa a costituire un concetto fondamentale per capire la storia dell'America Latina. Come nuovo crogiuolo d'immagini, l'America fonde indissolubilmente i miti classici con la nuova utopia, fatta da un immaginario sovversivo in continua tensione tra la visione di un fu-

---

(7) T. TODOROV, *La conquista...*, cit., pp. 155-156.

(8) *Ivi*, p. 20.

turo idealizzato e la realtà di un presente impregnato di ingiustizie e di-suguaglianze di vario tipo. Per cui si può parlare di un'utopia a doppio binario dove il mito incarna nella storia e la storia rigenera il mito fornendole nuove chiavi di lettura.

Sappiamo che questa avventura semiotica a doppio senso, attraverso i racconti e le Cronache della Conquista, si ripercuote nell'Europa rinascimentale favorendo l'apparizione del genere utopico a partire dall'opera di Thomas More nel 1516. Il genere utopico e la Conquista dell'America si alimentano a vicenda con l'esplorazione delle nuove terre da una parte e l'insorgere di una letteratura utopica dall'altra (con eccezione della Spagna, ancora impregnata di spirito medioevale). In America Latina, attraverso certi precisi momenti storici della storia del continente, la funzione utopica assumerà, nel ventesimo secolo, un ruolo fondamentale attraverso le immagini che essa proietterà nella letteratura latinoamericana. Immagini che fungeranno da motore propulsivo dei cambiamenti storici e che aiuteranno al recupero di un progetto di valori autonomi costruiti dall'interazione tra realtà sociale e utopia. A partire dagli anni '40-'50, con lo sviluppo dell'autocoscienza politica, la letteratura ispanoamericana, che prima si misurava con parametri europei secondo i caratteri esotico e folcloristico tipici di una letteratura periferica, si trasformerà in narrativa di esplorazione e di salvaguardia di uno spazio mitico proprio, con un modo specifico di raccontarsi.

In questo passaggio da una prospettiva tematica (la ricerca di un mondo da raccontare) a una prospettiva formale (la ricerca di un modo di raccontare, di una modalità latinoamericana della lingua spagnola) l'opera di Borges sarà quella che sovvertirà la struttura narrativa della letteratura ispanoamericana. Si potrebbe quasi sicuramente affermare che Borges è stato il più grande rivoluzionario e utopista della storia latinoamericana se per rivoluzionario intendiamo colui che riesce a trasformare radicalmente con il suo agire la visione del mondo del suo tempo. Per Borges la creazione letteraria era una forma di azione politica; egli quindi offrirà soluzioni sorprendenti ai problemi dell'essere e dell'universo, della temporalità, della conoscenza, dell'identità, e soprattutto scoprirà un linguaggio di rottura, collocando le basi per una letteratura non più passiva, una letteratura come atto di ribellione e di denuncia non soltanto letteraria dei meccanismi di potere che man-

tengono le società contemporanee chiuse in un universo linguistico massificato e ripetitivo.

La ricerca della creatività della parola porterà Borges a ricreare un'infinità di mondi possibili che spezzeranno le regole della narrazione con finzioni e metafinzioni, con slittamenti di genere, cioè con racconti che fingono di essere saggi e saggi che hanno la forma di racconti, con riassunti di storie inventate da un altro, con riproposizioni falsate di miti classici, con sdoppiamenti spazio-temporali e specchi che propongono altri universi. Attraverso le ricerche tematiche e linguistiche, Borges spingerà la letteratura ispanoamericana verso la costruzione di un'utopia che, con la riformulazione mitica della realtà, darà al *Mundus Novus* la possibilità di definire la sua identità e di recuperare la comunicazione con l'Altro dal profondo di una coscienza che ha capito il potere della propria parola e l'importanza di essere il soggetto della propria storia.

Diceva il grande critico Alfonso Reyes: « Gli uomini hanno la necessità [...] di figurarsi che procedono da un'era migliore e camminano verso un'altra era migliore; che si sono lasciati alle spalle un paradiso già perduto e hanno davanti niente meno che la conquista di un cielo, anche se questo sarà un cielo terrestre. La nostra esistenza trascorre tra due utopie, due miraggi, due figurazioni della città felice, quella che non si trova da nessuna parte. Ci sono, quindi, utopie retrospettive e utopie di anticipazione » (9). [Traduzione del relatore N.D.C.].

Tra l'utopia che richiede di essere scritta e la scrittura che rigenera nuove utopie, si apre una dialettica del vecchio e del nuovo di enorme significato per l'America Latina, che poggia su una nozione basilare, già menzionata all'inizio da Bachtin: il concetto di frontiera, e la sua trasgressione. Infatti, la trasgressione delle frontiere territoriali, linguistiche, religiose, culturali e, soprattutto, del rispetto verso l'altro, è il tratto più appariscente della Conquista, che avrà lungo i secoli, attraverso la memoria collettiva, conseguenze di enorme rilevanza.

Ne elenchiamo le due più importanti:

---

(9) Alfonso REYES, *No hay tal lugar*, in *Obras Completas*, México 1960, vol. XI, p. 341.



a) la trasgressione delle frontiere razziali e culturali darà come risultato il *mestizaje* (in fr. *metissage*), di difficile traduzione in Italiano, una vera sintesi sincretica, alluvionale, di eredità razziali e culturali differenti, che va al di là del fatto etnico e che diventerà un tratto specifico dell'identità latinoamericana. La parola proviene da un termine latino del secolo XVI, *misticus* (meticcio), da *mixtus* (mischiato) (10), e ha all'origine connotazioni negative a carattere specificamente razziale: è meticcio tutto ciò che è mischiato, corrotto. Tuttavia, in America Latina il *mestizaje* acquisterà, in epoca moderna, idiosincrasie proprie e più positive basate sui concetti di fusione e di sovrapposizione.

Jose Lezama Lima, in ambito cubano, parlerà del *mestizaje*, dando il nome di 'protoplasma incorporativo' a questa caratteristica di divorare e fondere insieme modificandoli gli elementi più disparati (11). Il termine finirà per acquisire la dimensione di una vera categoria culturale, un principio unificante che prescindere da ogni differenza e porterà a una visione del mondo e a un discorso proprio che, come il concetto di complementarità nella fisica moderna, congiungeranno in equilibrio dinamico aspetti contraddittori ed opposti quali la misura e la dismisura, il tempo lineare e il tempo ciclico, l'eredità amerindia, africana ed europea, e la lingua spagnola — anzi castigliana — con le tonalità specifiche ispanoparlanti del continente.

b) La trasgressione delle frontiere percettive, sia nella storia che nella letteratura, darà come risultato una maggiore attivazione della capacità simbolica degli individui e, nella letteratura, un'esplosione di ricchezza mitica che incorporerà anche la dimensione della denuncia sociale. Il discorso letterario del real meraviglioso americano, con l'amplificazione del concetto di realtà si svilupperà, in un primo momento, in rapporto al passato precolombiano, ma non nel senso di un recupero archeologico: ciò che si riproporrà è, da una parte, una concezione nella quale mondo visibile e mondo invisibile, naturale e soprannaturale, saranno percepiti sullo stesso livello di credibilità, dall'altra una lingua in grado di trasmettere il carattere omogeneo di questi due piani.

---

(10) Cfr. Joan COROMINAS, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid 1987.

(11) José LEZAMA LIMA, *Sumas críticas de lo americano*, in *La expresión americana*, Madrid 1969, p. 183.

L'esempio più conosciuto — a livello europeo — del carattere trasgressivo della letteratura ispanoamericana, è il romanzo *Cent'anni di solitudine*, dello scrittore colombiano e Premio Nobel Gabriel García Márquez. Tuttavia, il suo maggiore esponente in quanto iniziatore consapevole di questo movimento di amplificazione del reale, è Borges, che già nei lontani anni '40 distruggerà la logica tradizionale con una serie di racconti a quell'epoca veramente innovativi.

Borges può considerarsi un vero paradigma del *mestizaje*, e se considerassimo sia lui che il suo continente di provenienza come testi da analizzare e confrontare, potremmo ricavare delle analogie, degli isomorfismi strutturali veramente notevoli che mostrano le tracce lasciate dal passato. Sappiamo che la memoria collettiva può far sentire il suo effetto a distanza di oltre mezzo millennio e servire a consolidare aspetti importanti in termini di formazione di un'identità collettiva. Menzioneremo perciò brevemente alcuni dei parallelismi che si possono riscontrare tra l'America Latina come testo collettivo con un passato traumatico (il genocidio della Conquista), e l'opera di Borges, risultato anch'essa di un passato conflittuale.

Innanzitutto possiamo dire che, così come America Latina è stata sempre fuori dalla centralità della storia occidentale, Borges non visse mai le normali avventure di un essere umano. Egli stesso lo confermò nel prologo a *Discusión*: «Vida y murte le han faltado a mi vida» (12).

Le risposte che ambedue daranno al fatto di essere stati collocati nella frontiera degli accadimenti significativi del mondo, saranno simili: America Latina imiterà in un certo senso l'atteggiamento dei Conquistadores, inseguendo utopie di consolidamento per riaffermare le proprie credenze; Borges costruirà universi finzionali che gli permetteranno di esprimere le sue conflittualità inconscie.

America Latina uscirà con le utopie sociali dal labirinto delle sue problematiche socio-politiche, a un mondo ricco di sincretismo culturale, a un mondo meticcio; Borges uscirà con l'immaginazione dal labirinto dei suoi conflitti mentali a un mondo finzionale anche esso libero e trasgressivo, dove le regole narrative si dissiperanno in una pluralità di soluzioni sorprendenti.

---

(12) Jorge Luis BORGES, *Discusión*, Buenos Aires 1957, p. 10.

Abbiamo visto, inoltre, che la Conquista ricrea un gigantesco testo finzionale dove la realtà eterogenea delle civiltà amerindie sarà svuotata dai suoi contenuti specifici e unificata con i nomi e le proiezioni utopiche dei conquistadores. Perciò la storia della Conquista dell'America diventa la storia dei suoi successivi mascheramenti, così come — più avanti nella storia — l'identità sostanziale di Ispanoamerica si nasconderà, per molto tempo, dietro a delle maschere pseudoidentificatorie imprestate da modelli foranei alla propria esperienza. Anche Borges uomo si nasconde dietro il Borges autore che, a sua volta, si nasconde dietro al Borges personaggio letterario (13), e anche nelle sue opere la realtà è mascherata attraverso testi volutamente ingannevoli, con citazioni false che vengono presentate come vere, con racconti finzionali che prendono la forma di racconti storici, coi nomi di amici suoi inseriti nei racconti fantastici; senza contare che per Borges la filosofia, la scienza, la teologia vengono spogliate dalle pretese di verità e trasformate in materia prima per le sue invenzioni fantastiche (non è casuale che in Borges la biblioteca diventi una metafora caotica dell'universo, una metafora dell'impossibilità di trovare una formula totale, un libro totale «que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás» (14)).

Aggiungo un altro tratto isomorfo che accomuna i due cosiddetti testi: America Latina assimilerà i miti classici portati dall'invasore e li ricreerà con originalità di prospettive (Rodolfo Kusch ha mostrato come, per esempio, le modalità filosofiche e conoscitive dell'Occidente acquistano altri connotati in quel continente) (15). Borges fa lo stesso con la sua narrativa: egli sceglie il genere fantastico, di origine europea, ma le sue fantasie non sono vampiri, fate o castelli dell'orrore bensì immagini metafisiche personalizzate che nascondono, dietro le loro elucubrazioni, le verità sostanziali della motivazione che le architetta.

A questo proposito, vorrei accennare a un racconto di Borges che può essere considerato esemplare da questo punto di vista. Mi riferisco

---

(13) Cfr. lo sdoppiamento dell'autore in narratore e protagonista, nelle riflessioni dal titolo *Borges y yo*, in *El hacedor*, Buenos Aires 1960, pp. 50-51.

(14) J.L. BORGES, *Ficciones*, Buenos Aires 1963<sup>5</sup>, p. 92.

(15) Cfr. Rodolfo KUSCH, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires 1976.

a *La casa de Asterión*: ritengo che questo testo conciso, che in solo tre pagine disegna un'intera visione del mondo, sia quello che, meglio di tutti gli altri, rivela la psiche inconscia dello scrittore, dato che fu scritto velocemente in un giorno per riempire un vuoto di tre pagine di una rivista letteraria (16).

*La casa de Asterión* è un testo a struttura speculare che racconta, in maniera velata, il mito classico del labirinto cretese e del suo abitante mostruoso, il Minotauro. Riassumo il mitologema classico trascrivendo la versione pubblicata dallo stesso Borges nel suo libro *Manuale di zoologia fantastica*: « Il minotauro, mezzo toro e mezzo uomo, nacque dagli amori di Pasifae, regina di Creta, con un toro bianco che Poseidone fece uscire dal mare. Dedalo, autore dell'artificio che permise la realizzazione di tali amori, costruì il labirinto destinato a racchiudere ed a nascondere il figlio mostruoso. Questi mangiava carne umana; per alimentarlo il re di Creta pretese annualmente da Atene un tributo di sette ragazzi e sette damigelle. Teseo decise di salvare la sua patria da quell'onere e si offrì volontario. Arianna, figlia del re, gli dette un filo perché non si perdesse nei corridoi; egli uccise il minotauro e poté uscire dal labirinto » (17). [Traduzione del relatore N.D.C.].

Vedremo che *La casa de Asterión* si discosta notevolmente da questa versione. Il racconto di Borges ha la particolarità di avere una doppia fonte d'ispirazione, una pittografica (confermata da Borges nell'epilogo a *El Aleph*) e una mitologica. La prima è il quadro dell'inglese George Watts (1817-1904) dal titolo *The Minotaur*, che lo rappresenta con testa di toro guardando l'orizzonte lontano. La seconda fonte è la versione classica del mitologema registrata nella Biblioteca di Apollodoro di Atene (144 a.C.) (18).

*La casa de Asterión*, come altri racconti di Borges, possiede una struttura che funziona come proiezione del contenuto; cioè a livello del significante, il testo genera un discorso che è formalmente simile

---

(16) J.L. BORGES, *La casa de Asterión*, «Los Anales», 1947, ora in ID., *El Aleph*, Buenos Aires 1952, pp. 62-65.

(17) J.L. BORGES, Margarita GUERRERO, *Manual de Zoología Fantástica*, México 1957, p. 102.

(18) Cfr. Emilio CARILLA, *Un cuento de Borges*, in *Estudios de Literatura Argentina, Siglo XX*, Tucuman 1968, p. 26.

al tema sviluppato a livello del significato. Il tema del racconto è doppio: la casa di Asterione, che il lettore ingenuo scoprirà alla fine essere non una casa bensì il labirinto cretese, e l'abitante della casa, anche questo presentato come elemento incognito perché si scoprirà quasi alla fine che si tratta non di un protagonista umano bensì del Minotauro. Ora, è peculiare per Borges introdurre un tema nascosto nel tema manifesto dei suoi racconti; ma questo testo che, come accennavo prima, può essere considerato tra i più perfetti strutturalmente e, allo stesso tempo, il meno elaborato consciamente per mancanza di tempo, presenta altre possibilità interpretative non manifeste che si rivelano analizzando in senso verticale diversi aspetti della struttura e del discorso.

Il titolo e l'epigrafe mostrano già una prima motivazione del racconto: ingannare il lettore. Il titolo ci illude sull'identità dello spazio e del protagonista: l'epigrafe tergiversa la fonte bibliografica rimpiazzando 'Pasifae' e 'Minotauro' con i termini più vaghi di 'regina' e 'figlio', per cui la citazione borgeana, falsata, diventerà: «E la regina dette alla luce un figlio che si chiamò Asterione», mentre quella originale era: «Pasifae dette alla luce Asterione, che si chiamò Minotauro» [traduzione del relatore N.D.C.]. La prospettiva sarà un altro elemento di confusione perché il Minotauro, che nel mitologema classico è l'antagonista di Teseo, qui è presentato come protagonista e narratore in prima persona; la storia perciò è raccontata dal punto di vista del vinto e non del vincitore.

Il testo presenta un'enorme quantità di varianti, rispetto al mitologema classico. Elenco soltanto le più importanti, funzionali all'argomento di questa relazione:

1) Come dicevamo prima, la voce narrativa è quella del Minotauro, quindi punto di vista infraumano, con qualche slittamento verso una prospettiva umana e una divina.

2) Nessun intervento femminile nella storia, come accade invece nella versione classica; Arianna non è menzionata come aiutante magico dell'eroe, e non è necessario perché il Minotauro vuole morire e, in attesa del Redentore, va all'incontro delle sue vittime.

3) Il tributo di guerra è di nove uomini anziché quattordici fanciulli di ambedue i sessi, come nel mitologema classico. Inoltre, vengono distrutti e disseminati lungo i corridoi come segnaletica, ma non divorati.

4) Non c'è riferimento al centro del labirinto; il narratore si intrattiene invece nella ripetizione infinita di gallerie, pozzi, abbeveratoi e cortili.

5) Ambiguità e contraddittorietà del mostro, che oscilla tra il livello infraumano, umano e superumano, scrive ma non sa leggere, medita, immagina, ha delle visioni, è redentore e redento, crudele e giocherellone. È visitato anche dal suo doppio per cui è unico e non è unico allo stesso tempo.

6) Polifonia di voci narrative.

7) Intertestualità: frasi cristiane bibliche introdotte surrettiziamente nel racconto.

8) Influenze della Cabala e di religioni solari orientali.

9) Intenzione, da parte dell'autore, d'ingannare il lettore e non di informarlo, il che obbliga a una rilettura del testo, una volta capito l'inganno.

10) Storia raccontata nel presente, focalizzata nel rapporto tra la casa e il suo abitante, e resa credibile con una nota a piè di pagina nella quale un supposto editore commenta di averla trovata in un manoscritto originale.

Il racconto presenta, oltre a queste varianti, un'incredibile profusione di strutture simmetriche, iterative e speculari a ritmo binario e ternario; per esempio, la frase: «sono quattordici (sono infiniti) i presepi, abbeveratoi, cortili, pozzi» è iterativa con «sono quattordici (sono infiniti) i mari e i templi»; l'inizio frase: «So che... so che... so che...» è reiterato più volte; la frase «un pozzo, un cortile, un abbeveratoio, un presepio» è speculare a «presepi, abbeveratoi, cortili, pozzi»; «il tempio delle Fiaccole e il mare» è speculare a «i mari e i templi» (19).

Tutte queste varianti trasformano il mitologema minoico, che già si caratterizza per presentare molte infiltrazioni di elementi posteriori, in

---

(19) J.L. BORGES, *El Aleph*, cit., p. 64. È incredibile quanto le traduzioni possano certe volte tradire il senso della versione originale. Nella traduzione italiana (*L'Aleph*, Milano 1992<sup>19</sup>) si è omessa per ben due volte l'equivalenza di infinito con 'quattordici', che in Borges è una chiave d'interpretazione carica di significato, per cui è stato fuorviato il senso generale del racconto (il 14=7+7, andava contrapposto al 9-9 che appare più avanti, nello stesso racconto).

una nuova finzione, un *Mundus Novus* che viene raccontato dalla prospettiva del vinto e non del vincitore, che partecipa del tempo sacro e del tempo lineare, con profusione di elementi provenienti dalla cultura ebraico-cristiana, da quella egizia, da quella greco-ellenica e da quella amerindia. Inoltre, il predominio di strutture iterative e simmetriche a livello sintattico, lessicale, strutturale e semantico, oltre a segnalare una forte attivazione della funzione simbolica dell'inconscio, costruisce il concetto di infinito, caro a Borges, che agisce sul lettore come una specie di droga, sommergendolo in un sentimento di vastità illimitata, e sul narratore come meccanismo di fuga che gli permette di allontanarsi da un mondo esterno percepito come minaccia, e da un mondo interno frammentato e perciò conflittuale.

Possiamo dire, quindi, che il racconto borgeano è un prodotto esemplare del *mestizaje* perché in esso convergono i tratti specifici del sincretismo culturale assimilato dalle diverse eredità: quella europea e quella amerindia. Il prodotto risultante è un *Novus Orbis* che abbina all'eredità classica, l'eredità di altri mondi, la polivalenza di un'altra prospettiva, il superamento della logica binaria, il tempo sacro, l'equivalenza tra reale e irreal e la decentralità come caratteristiche proprie della categoria culturale del *mestizaje* (infatti, il labirinto borgeano non possiede un centro ed inoltre, come America Latina, è vissuto come decentrato rispetto al resto del mondo). Possiamo anche aggiungere che il Minotauro è un mostro particolare, che si distacca fortemente dal minotauro cretese, in quanto — come abbiamo già menzionato — partecipa di identità diverse: infraumana, umana e superumana, mostrando una problematica di ambivalenze che sono frequenti anche nell'abitante dell'America Latina. Non a caso il Minotauro inizia il racconto con questa frase significativa: « Se que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropia y tal vez de locura » (20), una frase molto discutibile messa in bocca ad un essere mostruoso ed infraumano. Alcuni studiosi di questo testo, tra cui Anderson Imbert, identificano nel Minotauro la personalità conflittuale di Borges (21). Anche un altro mio lavoro su *La Casa de Asterión*, realizzato dal punto di vista intralinguistico, a livello fonema-

(20) Id. *El Aleph*, cit., p. 62.

(21) Cfr. *Crítica Interna*, Madrid 1961, pp. 247-259.

tico e anagrammatico, è arrivato alla stessa conclusione (22). Il risultato, oltre a confermare l'identità tra Borges e il Minotauro, si è dimostrato più che sorprendente perché la soglia pre-semiotica ha rivelato un'altra dimensione interpretativa squisitamente inconscia (per mancanza di tempo, accennerò brevemente solo al risultato finale dell'analisi). Il testo è attraversato da una forte iteratività della negazione (27 volte in solo tre pagine di racconto), collegata sempre a simboli del femminile, che si aggiunge all'assenza di Arianna, all'invio di soli uomini come tributo e curiosamente, alla menzione in negativo della regina madre che è identificata, a livello anagrammatico, con la lupa. La superficie discorsiva presenta anche un'enorme aggressività diffusa attraverso la ripetizione, per niente casuale, dei fonemi K ed R che, per la loro durezza articolatoria e per le variabili di ordine culturale e storico, sono associati a connotazioni di avversione, oppressione e violenza (23).

L'insieme di questi elementi potrebbero essere indizio di un forte risentimento inconscio di Borges contro gli aspetti femminili della propria psiche, risentimento legato alla forte simbiosi di amore-odio verso la madre e, tramite essa, verso la Grande Madre archetipica. Oltretutto, l'accusa di superbia e di misantropia della prima frase del testo si può collegare con la colpa primordiale e con la possibilità della pazzia. Se analizziamo il mitologema che ha ossessionato Borges, tale come lui lo trascrive ristrutturato in *La casa de Asterión*, verifichiamo che è una storia dove l'elemento privilegiato inconscio è Pasifae come madre del Minotauro, e non Arianna. Pasifae rappresenta il femminile istintuale e traditore e il Minotauro viene ad essere il prodotto di un tradimento (della regina verso Minosse) e di un'unione anomala (della regina con il toro bianco). Da questa unione colpevole nasce un essere differente, che non si sente mostruoso bensì unico: «El echo es que soy único», dirà Asterione (24). È molto probabile che le 27 negazioni dirette contro simboli della casa-labirinto (quindi del femminile) e contro il minotauro (essere ambiguo con valenze sia maschili che femminili), segnalino un tentativo inconscio di voler inutilmente reprimere,

---

(22) G. RICCI, *La reiteración de lo infinito. Análisis intralingüístico de 'La casa de Asterión'*, in Aa.Vv., *Actas del Congreso de Poitiers* (maggio 1994), Madrid 1995.

(23) Cfr. *Ivi*.

(24) J.L. BORGES, *El Aleph*, cit., p. 63.



con la logica della coscienza, la forza irrazionale e caotica dell'inconscio, negando a livello discorsivo tutti gli elementi perturbatori della sfera affettiva. Infatti il simbolo del labirinto appare già negli incubi infantili di Borges ed egli stesso ha commentato: « Probabilmente la favola greca del minotauro è una tardiva e turpe versione di miti antichissimi, l'ombra di altri sogni ancora più orribili » (25). [Traduzione del relatore N.D.C.].

Questo commento mostra l'enorme impatto emotivo che il mitologema cretese provocava in Borges, e *La casa de Asterión* è l'unico racconto dove la distanza tra il narratore (Borges-Minotauro) e l'oggetto che lo ossessiona (il labirinto) è quasi nulla. Tra l'altro, il termine 'labirinto' non è mai menzionato. Dice a proposito di questo testo il famoso critico Emir Rodriguez Monegal: « Perché Borges potesse realizzare questa prodezza (lui che scrive e torna a riscrivere ogni linea dei suoi testi con maniacale minuziosità) era necessario che il racconto fosse molto elaborato internamente. O per dirla in un'altra maniera: era necessario che il racconto corrispondesse a qualcosa di molto centrale nella sua immaginazione poetica » (26). [Traduzione del relatore N.D.C.].

L'analisi anagrammatica ha rivelato, inoltre, due reti semantiche intralinguistiche, logicamente non percepibili a livello manifesto, che percorrono il testo in verticale e che conducono al mitema di morte e rinascita, quindi di nuovo al concetto di frontiera e di trasgressione. Ora, la rete semantica di Thanatos, morte, è collegata con l'infinito e con la casa-labirinto, quindi con la Grande Madre, e la rete semantica di Vita e di Rinascita è collegata ad aspetti solari e ad un luogo sognato senza tante gallerie e tante porte come possiede la casa-labirinto. Per cui l'ansia con cui il Minotauro aspetta colui che lo salverà, e che lui definisce Redentore, fa pensare al sacrificio del Borges-Minotauro come al processo che lo salverà con la morte da un'altra morte, dalla prigionia conflittuale della casa-labirinto o Grande Madre oceanica, cioè che lo salverà dalle forze istintuali irrazionali e gli permetterà di attraversare le frontiere per raggiungere la Terra dorata dell'utopia. Il racconto di

---

(25) J.L. BORGES, M. GUERRERO, *Manual de...*, cit., p. 102.

(26) Emir RODRIGUEZ MONEGAL, *Borges por él*, Caracas 1980, p. 105.

Borges permette anche una chiave di lettura socio-storica e Teseo, colui che arriva oltre l'oceano, richiama la figura del Conquistatore che, con l'uccisione dell'alterità, compie una violenza che, con tutti i suoi connotati negativi, produrrà comunque la possibilità di accesso a una nuova dimensione di crescita e di acculturazione, a un nuovo tracciato delle frontiere culturali. Frontiere di regioni comunque senza centro perché le frontiere sono in continuo movimento.

Nel libro di Fernando Ainsa, *Necesidad de la utopía*, leggiamo che Americo Vespucci era rimasto sorpreso dal fatto che in America non esistessero «frontiere tra le province e i reami» (27).

Poi il critico aggiunge, parlando della fondazione di nuovi territori: «Il processo di fondazione presuppone di tracciare dei limiti orientati. Si tratta di separare il cosmo dal caos, la civiltà dalla barbarie, il sacro dall'impurità, ciò che è conosciuto e propriamente distinto con nitidezza dall'alterità, da ciò che è alieno. Generalmente questi spazi differenziati sono separati da barriere che proteggono lo spazio interiore. In qualche caso quella barriera prende la forma di un labirinto la cui finalità essenziale è proteggere il centro ed assicurare l'accesso iniziatico ai proprietari del suo segreto. Questo labirinto non è necessariamente fisico, può essere simbolico e tradursi in procedimenti e formalità di accesso che permettono di classificare lo spazio in funzione di una gerarchia sociale. Nel processo di identificazione che segue ogni fondazione, si producono un'assimilazione simbolica di una persona o di un gruppo a un luogo o a una configurazione di spazi» (28). [Traduzione del relatore N.D.C.].

Nel caso di Borges il Minotauro non vuole proteggere il centro perché il centro evidentemente non si trova nel labirinto. La sua identificazione proiettiva non è con la sua casa bensì con l'utopia, con ciò che egli desidera raggiungere al di là delle frontiere. Per questo Asteione non lotta contro Teseo l'invasore, per salvaguardare la sua identità, perché Teseo gli permetterà di morire, cioè di trasformarsi e di crescere verso un'altra dimensione più poliedrica e creativa. E così come

---

(27) Fernando AINSA, *Necesidad de la utopía*, Buenos Aires-Montevideo 1990, p. 111.

(28) *Ibidem*.

Colombo e i successivi Conquistadores guardavano al di là delle frontiere, verso la Terra promessa americana, i figli ed i nipoti ed i figli dei nipoti dei conquistadores, e i figli e nipoti delle successive emigrazioni, guarderanno con nostalgia verso la terra di origine dei propri antenati, riattivando in continuazione l'archetipo dell'eterno ritorno. E così i movimenti successivi saranno chiamati 'esilio' o 'peregrinazione alle origini' e poi 'rimpatrio' e poi magari nuovamente 'esilio'. Il viaggio nostalgico alle origini perdute permette di rifare i passi delle storie individuali e collettive e rincontrare i luoghi desiderati nell'immaginazione. Lo spazio recuperato è anche la storia recuperata e, come nel racconto di Borges, la felicità continua ad essere al di là delle frontiere.

In sintesi, possiamo ribadire — ancora una volta — che l'assimilazione simbolica delle differenti utopie di rinvio, controimmagine di realtà non accettate, produrrà — come abbiamo già analizzato — il fenomeno del *mestizaje* come categoria distintiva della cultura latinoamericana, e in letteratura il discorso del real meraviglioso americano, dove realtà e irrealtà avranno lo stesso statuto di verosimiglianza.

Perciò la storia della Conquista in America Latina diventerà non solo la storia del trauma originario ma anche la storia delle successive utopie e delle successive emigrazioni: «Emigrazione ed esilio hanno fatto la storia dell'umanità: emigrazione ed esilio continueranno a fare, per fortuna, la storia dell'utopia» (29). [Traduzione del relatore N.D.C.].

Direi che è compito degli scrittori di questo secolo, in qualità di eredi consapevoli della memoria collettiva, continuare a far emergere con forme sempre nuove, nella struttura e nei simboli della loro narrativa, le immagini registrate nella memoria collettiva del continente, in un processo a doppio senso che porterà la capacità di cambiare il torrente della storia con la forza della parola.

Vorrei finire con un pensiero che Ugo di San Vittore formulava nel XII secolo e che oggi continua ad essere profondamente attuale:

*L'uomo che trova dolce la sua patria non è che un tenero principiante; colui per il quale ogni terra è come la propria è*

---

(29) *Ivi*, p. 124.

*già un uomo forte; ma solo è perfetto colui per il quale tutto il mondo non è che un paese straniero (30).*

GRACIELA RICCI, docente di ruolo presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Macerata, è psicolinguista e analista di modelli di comunicazione. Già vincitrice in Argentina di due premi letterari di saggistica, ha pubblicato due opere critiche sulla letteratura ispano-americana e numerosi saggi di linguistica e di critica psico-socio-letteraria, sia in italiano che in spagnolo (l'autrice è di origine argentina). Conduce anche periodicamente un laboratorio di formazione in comunicazione e in psico-ermeneutica simbolica. Collabora dal 1994 come assistente con l'Istituto Italiano di PNL-META di Milano.

---

(30) Citato da P.L. CROVETTO in *Introduzione a T. TODOROV, La conquista...*, cit., p. XIII.