







Heteroglossia n. 15

Percezione ed esperienza del confine

a cura di Hans-Georg Grüning e Mathilde Anquetil

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 15

Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali.

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone, Maria Laetitia Zanier.

Comitato Scientifico

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Giorgio Cipolletta (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Dalhousie University Halifax), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata), Maria Laetitia Zanier (Università di Macerata).

ISSN: 2037-7037

isbn 978-88-6056-504-4

Prima edizione: dicembre 2017

©2017 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

## Indice

- 7 Hans-Georg Grüning  
Introduzione

### Parte prima Confini territoriali e geopolitici

- Simona Epasto  
17 Israel, “Land of Border” without Borders. Is the indeterminacy a point of strength or weakness?  
Mathilde Anquetil  
39 Perceptions de la frontière franco-italienne: passoire, passeurs et laissez-passer, perspectives croisées

### Parte seconda Confini politici

- Ronald Car  
95 L’utopia dell’“orizzonte chiuso”: progetti per il riconfinamento dell’*homo urbanus* nella Repubblica di Weimar  
Natazia Mattucci  
121 Sconfinamenti: Hannah Arendt e Günther Anders tra vita e pensiero  
Gianluca Vagnarelli  
145 Foucault e i confini del governo: la governamentalità

### Parte terza Confini sociali

- Alessandra Keller-Gerber  
167 Franchir les frontières visibles et déjouer les frontières invisibles. Le récit d’établissement de Wiebke, étudiante allemande diplômée de l’université bilingue de Fribourg en Suisse

- Isabella Crespi, Claudia Santoni, Maria Letizia Zanier  
 181 *Between Genders and Generations: Migration and Families in Contemporary Italy*
- Parte quarta  
 Confini letterari
- Marcello Verdenelli  
 211 *Per una identità culturale del confine*
- Sara Bonfili  
 225 *Il “bassomondo” di Cavazzoni e il “silenzio” dell’aldilà di Benati: quando il confine non c’è, e si racconta*
- Antonella Gargano  
 239 *Soglie*
- Anna Maria Carpi  
 251 *I confini dell’immaginazione. Il caso del Guiscardo di Kleist*
- Graciela N. Ricci  
 257 *“Il Congresso del Mondo”: i confini paradossali di Jorge L. Borges*
- Sigurd Paul Scheichl  
 283 *Pierre Kretz’ *Le gardien des âmes* - Roman einer Grenzregion*
- Hans-Günther Schwarz  
 301 *„Diabolische und verderbliche Enthemmung“: „aufgehobene Grenzen“ in Thomas Manns *Doktor Faustus**
- Maria Paola Scialdone  
 315 *L’estetica del confine nell’opera di Theodor Fontane. Appunti per una rilettura di *Effi Briest* tra medium letterario e filmico*
- Giampaolo Vincenzi  
 343 *L’esperienza del confine nel “primo” Girondo*
- Giorgio Cipolletta  
 361 *Translingua. *La gelosia delle lingue* polifoniche di Adrian Bravi*
- 389 *Abstract*

Graciela N. Ricci

## “Il Congresso del Mondo”: i confini paradossali di Jorge L. Borges

### Riassunto

Nel 1955 Borges aveva pianificato un romanzo che avrebbe avuto come titolo “El Congreso” e che sarebbe stato un compendio della sua opera:

«Deseo igualmente escribir una novela de la que ya ha nacido por lo menos el título: “El Congreso”. Sería una novela fantástica, no de fantasmas ni una fantasía científica, sino psicológica. Cuando ya tenía planeado ese libro encontré su primera página no escrita en la primera página de “Viaje de Oriente” de Herman Hesse, lo cual, por supuesto, no me hace desistir de mi proyecto. “El Congreso” – un congreso ideal – comenzaría como una novela y terminaría como un cuento de hadas. Sería un libro en el que estarían implicados todos los anteriores míos, un libro nuevo, pero que resumiría y sería además la conciliación de todo lo que hasta ahora he escrito».

Le parole di Borges fanno capire il tipo di narrazione ch'egli aveva in mente perché *Viaggio in Oriente* di Herman Hesse è un romanzo d'iniziazione che racconta il processo che porta il protagonista alla scoperta di una realtà differente dopo un'esperienza mistica di morte e rinascita psicologica. Il romanzo desiderato da Borges divenne in realtà un racconto lungo (“Il Congresso del Mondo” in italiano) e fu pubblicato quasi vent'anni dopo (1971) dalla casa editrice Archibrazo (Buenos Aires) e nel 1975 da Emecé (Buenos Aires) nella collezione di racconti *El libro de arena* (1975, it. *Il libro di sabbia*). Ma le parole di Borges furono profetiche e lasciano intravedere il senso fortemente simbolico di un discorso all'apparenza semplice, anche se, come ha ben detto Borges nel *Prologo a El informe de Brodie*: “No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad.”

Il racconto, che si svolge in modo lineare e presenta delle caratteristiche apparentemente politico-realiste, fu considerato da Borges come uno

dei suoi testi più autobiografici, e la sua trama, che si può leggere in realtà come un racconto fantastico o metafinzione, vuole raccontare un'esperienza mistica condivisa che il protagonista avrebbe desiderato avere ma senza successo. Il testo raccoglie la testimonianza di Alejandro Ferri (*alter ego* di Borges), l'unico sopravvissuto al progetto globale di un congresso universale che avrebbe dovuto rappresentare il mondo. In realtà nasconde – a mio parere – sotto il confine geografico di un fiume che collega tre paesi del Sudamerica, un'esperienza mistica di confine effettivamente vissuta dall'autore (questa sarebbe l'ipotesi che la mia relazione intende sottolineare). Nel discorso s'intrecciano una pluralità di sottotesti dell'opera di Borges (una vera *opus magnum* borgesiana), come anche dei riferimenti a personaggi amici o conosciuti dall'autore, alcuni dei quali saranno messi in mostra in queste pagine.

### *Abstract*

In 1955, Borges had planned a novel that had to be a Summary of his complete Works. The title Borges had chosen was: "The Congress":

«Deseo igualmente escribir una novela de la que ya ha nacido por lo menos el título: *El Congreso*. Sería una novela fantástica, no de fantasmas ni una fantasía científica, sino psicológica. Cuando yatenía planeado ese libro encontré su primera página no escrita en la primera página de *Viaje a Oriente*, de Herman Hesse, lo cual, por supuesto, no me hace desistir de mi proyecto. "El Congreso" comenzaría como una novela y terminaría como un cuento de hadas. Sería un libro en el que estarían implicados todos los anteriores míos, un libro nuevo, pero que resumiría, y sería además la conciliación de todo lo que hasta ahora he escrito».

Borges' words point out the kind of text he had in mind, because Herman Hesse's novel: *The Journey to the East*, is a *Bildungsroman* that describes the psychological process of transformation experienced by the hero, and the mystical experience of death and renaissance he had as a result of the whole external-internal journey. The novel Borges had in mind in 1955 became indeed a very long tale published after twenty years by Archibrazo editor (Buenos Aires) in 1971, and by Emecé editor (Buenos Aires) in 1975, in a Tale's collection under the name: *El libro de arena* (The Sand Book).

Borges' words were prophetic because "El Congreso" (The Congress) is a very symbolic text which hides a special complex structure under an apparently linear and simple narrative development (in fact, as Borges said in the *Prologue to El informe de Brodie*, there is not a simple word in this Earth because all words postulate the Universe, which most notorious attribute is complexity).

This work analyzes Borges' tale to remark the peculiarities of a text that is not only very much complex but also deeply autobiographical.

Si de todos mis textos tuviera que rescatar uno solo, rescataría, creo, El Congreso, que es a la vez el más autobiográfico (el que prodiga más los recuerdos), y el más fantástico. No ocultaré tampoco mi preferencia por El libro de arena.

J.L.Borges, *El libro de arena*

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos.

J.L.Borges, *El Sur*

Los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios.

J.L. Borges, *Libro de sueños*

### *Introduzione*

A proposito dell'apparente agnosticismo di Borges, diceva Sciascia che Borges è il grande teologo del nostro tempo: un teologo ateo. Trovo molto adeguato l'ossimoro impiegato da Sciascia per definire lo scrittore argentino, perché il paradosso è una delle strategie di pensiero da lui più utilizzate nei suoi racconti e saggi. Ne è testimonianza la dichiarazione che egli stesso fa nel *Prologo* a *El informe de Brodie* (trad. it. *Il manoscritto di Brodie*): «He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad»<sup>1</sup>.

A trent'anni dalla morte di Jorge Luis Borges (novembre del 1984), ho voluto rendergli omaggio analizzando il racconto da lui stesso ritenuto il più autobiografico, dal titolo “El Congreso” (in it. “Il Congresso del Mondo”) e da lui progettato per più di trenta anni, prima di decidersi a pubblicarlo. Il testo in questione, nella sua linearità discorsiva, può considerarsi un ‘cuento directo’, un racconto lineare ma non semplice, visto che la real-

<sup>1</sup> Borges 1970, p. 7.

tà sottostante mostra il contrario e risponde, come la maggior parte dei suoi racconti, a un'altra famosa frase di Borges (scritta sempre nel *Prologo* già menzionato): «la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido»<sup>2</sup>.

Come sappiamo, paradossi e contraddizioni sono caratteristiche molto amate da Borges. Infatti, in quel *Prologo* egli afferma che i suoi racconti, come quelli delle *Mille e una Notte*, vogliono distrarre o commuovere, non persuadere, per cui aggiunge che egli non s'identifica con la pianificazione matematica di Edgar Allan Poe bensì con la tesi platonica delle Muse. Eppure anche questa potrebbe essere ritenuta una contraddizione: tenuto conto che Borges impiegava ore e anche giorni a comporre un unico verso, per cui le sue affermazioni esplicite spesso nascondono un'intenzione in totale contrasto con le parole pronunciate. Non fa eccezione il racconto di cui mi occuperò in questa occasione, pubblicato molti anni dopo la sua progettazione, dalla casa editrice Archibrazo (Buenos Aires 1971), e inserito quattro anni dopo nella collezione di racconti *El libro de arena* (Buenos Aires: Emecé 1975, trad.it.: *Il libro di sabbia*).

### 1. *Cenni storici*

Nel 1971, oltre al poema 1971, che Borges compone ispirato dall'allora recente sbarco dell'uomo sulla luna (1969), Borges pubblica appunto "El Congreso", che aveva finito di scrivere nel novembre dell'anno precedente (1970), anche se progettato a metà degli anni '40. Infatti, già nel 1955 Borges commenta che aveva pianificato un romanzo che avrebbe avuto come titolo "El Congreso" e che sarebbe stato un compendio della sua opera:

Deseo igualmente escribir una novela de la que ya ha nacido por lo menos el título: "El Congreso". Sería una novela fantástica, no de fantasmas ni una fantasía científica, sino psicológica. Cuando ya tenía planeado ese libro encontré su primera página no escrita en la primera página de "Viaje de Oriente" de Herman Hesse, lo cual, por supuesto, no me hace desistir de mi proyecto. "El Congreso" – un congreso ideal – comenzaría como una novela y terminaría como un cuento de hadas. Sería un libro en el que estarían impli-

<sup>2</sup> Borges 1970, p. 9.

cados todos los anteriores míos, un libro nuevo, pero que resumiría y sería además la conciliación de todo lo que hasta ahora he escrito<sup>3</sup>.

Le parole di Borges fanno capire il tipo di narrazione ch'egli aveva in mente, tenuto conto che *Viaggio in Oriente* di Herman Hesse è un *Bildungsroman*, e racconta il processo che porta il protagonista a realizzare un viaggio collettivo allegorico verso Oriente alla scoperta di una realtà differente svelata dopo un'esperienza mistica di morte e rinascita psicologica. Il romanzo progettato da Borges doveva quindi diventare un romanzo d'iniziazione, ma egli – come sappiamo – non scrisse mai romanzi, per cui il testo immaginato divenne il racconto più lungo di tutta la sua opera narrativa (tanto da poter essere considerato quasi una novella), e le sue parole lasciano intravedere il senso fortemente simbolico ch'egli aveva intenzione di dare al futuro testo. Infatti, il discorso de "Il Congresso del Mondo" presenta all'apparenza delle caratteristiche lineari e politico-realiste, eppure man mano che si procede nella lettura, esso si trasforma e lascia intravedere non solo il filo autobiografico che lo pervade ma anche la densità ermeneutica che si apre agli occhi del lettore attento. Borges stesso confessa, sia nell'*Epilogo* del suo libro<sup>4</sup>, sia in una intervista di quel periodo a un giornalista della *Semana Grafica* (Vicente Zito Lema), che "Il Congresso del Mondo" era uno dei suoi testi più autobiografici:

Yo soy ese personaje Alejandro Ferri; aunque también es un poco Carlos Mastronardi – espero que se reconozca-. El Congreso es uno de los cuentos que más quiero. Hace treinta, cuarenta años que lo empecé a imaginar, a elaborar en mi mente. Pero no lo escribía; se lo contaba a mis amigos y así, de tanto contarlo, poco a poco lo iba enriqueciendo.

– ¿Y por qué no se decidía a escribirlo?

– De tanto que me gustaba el cuento. Quería esperar el momento perfecto. Pero con el tiempo descubrí que ya no creía en los "momentos perfectos"; y pensé que si seguía esperando nunca lo escribiría . Cuando llegué a esa conclusión, me decidí y lo escribí<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Borges 2001, p. 371.

<sup>4</sup> *Ibidem*. In *Textos recobrados 1931-1955*. «El Congreso es quizá la más ambiciosa de las fábulas de este libro; su tema es una empresa tan vasta que se confunde al fin con el cosmos y con la suma de los días [...] En su decurso he entretejido, según es mi hábito, rasgos autobiográficos.» (Borges 1975, p. 180)

<sup>5</sup> Vaccaro 2006, p. 670.

Nella stessa intervista, Borges aggiunge un commento che mi pare fondamentale ai fini ermeneutici:

Pero le voy a decir algo más sobre mi cuento; me decidí también a escribirlo el haber llegado a una circunstancia muy importante que lo enriquecía; el estanciero se arruina preparando El Congreso, y cuando se da cuenta, cuando ve su fracaso, sufre una gran crisis de misticismo. Yo me he sentido muy identificado con esa parte del cuento, vi que era lo único que le faltaba, y ya sin más lo escribí.

Mi preme sottolineare questo commento, perché offre la chiave nucleare del racconto, ed è stato un altro suo racconto a fornire le coordinate interpretative che – a mio avviso - non sono mai state ipotizzate sinora. Ma prima farò una breve panoramica sul contenuto e la struttura del testo.

## 2. *Analisi del racconto*

La storia del Congresso si può leggere in realtà come un racconto fantastico a carattere filosofico, «non fantastico nel senso di soprannaturale, bensì d'impossibile», come dice lo stesso Borges a Sorrentino nel 1971<sup>6</sup>. Nelle prime pagine del testo si specifica che lo scopo è raccontare la storia del Congresso del Mondo, e solo verso la fine si scopre l'obiettivo nascosto: raccontare un'esperienza mistica condivisa che avviene come risultato del fallimento del progetto; un finale all'apparenza assurdo ma che, come vedremo, alla luce del racconto “La rosa de Paracelso”, non lo è affatto. La trama raccoglie la testimonianza di Alejandro Ferri, narratore in prima persona, *alter ego* di Borges e unico sopravvissuto al progetto globale ideato da un altro Alejandro (Alejandro Glencoe), che avrebbe dovuto rappresentare il mondo. Al momento del racconto, Ferri si descrive come un uomo grigio, anziano e solitario, un professore d'inglese di settanta e passa anni, affiliato a un club di scacchi oltre che al Partito Conservatore, e autore di un saggio sulla lingua analitica di John Wilkins, elementi che rinviano alla biografia dell'autore. È suggestivo il modo in cui lo stesso Ferri menziona il proprio

<sup>6</sup> Sorrentino 1974, pp. 74-75.

Borges nel testo, quando commenta con ironia: «El nuevo Director de la Biblioteca, me dicen, es un literato que se ha consagrado al estudio de las lenguas antiguas, como si las actuales no fueran lo suficientemente rudimentarias, y a la exaltación demagógica de un Buenos Aires de cuchilleros»<sup>7</sup>. Nel racconto, Borges riprende il motivo del doppio o *doppelgänger* attraverso le varie somiglianze tra Alejandro Ferri, il narratore testimone, e l'autore. Ferri scrive in un albergo situato a sud della città, e già il riferimento al 'Sur' è un richiamo all'opera di Borges e alle note passeggiate dell'autore nei quartieri situati nella zona sud di Buenos Aires (inoltre, quasi tutti i nomi di strade e luoghi forniti nel racconto appartengono al famoso 'Sur'). Il protagonista ricorda quando, nella sua giovinezza, arriva a Buenos Aires nel 1899, proveniente da Santa Fe (da sottolineare che 1899 è l'anno di nascita di Borges). Nella descrizione che Ferri fa di se stesso: «Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas del centro y la serenidad», non si può non ricordare una frase quasi identica appartenente a un *Prologo* del suo primo libro di poesie *Fervor de Buenos Aires* (1923)<sup>8</sup>. Ma questo non è l'unico riferimento alla sua opera. In realtà, come lo stesso Borges ha confessato, il racconto è una vera *opus magnum* borgesiana che contiene non solo riferimenti a libri e autori amati da Borges (dalle varie enciclopedie Britanniche, Larousse, Brockhaus, alle allusioni ad autori come Carlyle, Wilkins, Frost, Cloots, Stevenson) ma anche riferimenti a tanti testi dell'autore, a personaggi precedenti e ad effettivi amici suoi, oltre ai simboli da lui più amati, come il labirinto, il doppio, lo specchio, la tigre, il pugnale, la rosa, e a varie sue strategie stilistiche che rinviano a racconti precedenti, soprattutto a “El Aleph” e a “La escritura del dios”; guarda caso, due testi che hanno a che fare con vissuti mistici e scritture mitico-cabalistiche.

A livello intradiegetico la storia nasce dalla profanazione di un segreto quando Ferri, l'ultimo e unico 'congressuale' (unico

<sup>7</sup> Borges 1975, p. 36.

<sup>8</sup> Il *Prologo* di *Fervor de Buenos Aires* (1923) del 18 agosto 1969 dice: «En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, del centro y la serenidad» Borges 1974, p. 6.

perché consapevole di esserlo), viene a sapere che Fermín Eguren, l'ultimo sopravvissuto tra i suoi colleghi, muore a Punta del Este (Uruguay); quindi si decide a rompere la promessa di silenzio fatta al momento dello scioglimento del progetto, e a raccontare la storia incompiuta del Congresso del Mondo:

Es verdad que el 7 de febrero de 1904 juramos por lo más sagrado no revelar – habrá en la tierra algo sagrado o algo que no lo sea?– la historia del Congreso, pero no menos cierto es que el hecho de que yo ahora sea un perjuero es también parte del Congreso. Esta declaración es oscura, pero puede encender la curiosidad de mis eventuales lectores<sup>9</sup>.

Perché Borges fa dire a Ferri che è uno spergiuro e che questo fa parte del Congresso? Secondo il mio parere, questa sua affermazione ha a che fare con il confine tra la parola e il silenzio, un tipo di confine che ha grande importanza nel testo. Ferri ci racconta che a Alejandro Glencoe, potente latifondista uruguayano, non era stato concesso di far parte del Congresso nazionale di Montevideo, per cui egli aveva progettato quest'altro Congresso, secondo lui molto più vasto e importante, che avrebbe dovuto aver luogo, quattro anni più tardi, nella “estancia La Candelaria”, un suo possedimento situato in un luogo solitario e ostico dell'Uruguay (*locus* dei ricordi infantili di Borges, che da piccolo aveva assistito, in quel luogo, alla uccisione di un uomo). Il poeta e giornalista José Fernández Irala introduce il collega Ferri al gruppo liderato da Glencoe un sabato sera, verso le 22, nel tradizionale Caffè del Gas, dove si svolgevano le riunioni preliminari. Ferri descrive il Caffè come “l'intimo centro di Buenos Aires e, forse, del mondo”. Già in questa frase si può notare un certo parallelismo con il racconto “El Aleph” visto che nel testo che ci interessa la città è descritta come il centro metafisico del mondo, così come ne “El Aleph”, nella cantina della casa di Beatriz Viterbo, il protagonista concentra l'intero universo. La

<sup>9</sup> Borges 1975, p. 37. «È vero che il 7 febbraio 1904 giurammo su quanto c'era di più sacro – ci sarà in terra qualcosa di sacro, o qualcosa che non lo sia? – di non rivelare la storia del Congresso, ma non è meno vero che anche il fatto che io sia ora uno spergiuro fa parte del Congresso. Questa dichiarazione suonerà oscura, ma può accendere la curiosità dei miei eventuali lettori». Cfr. Borges 1971, p. 50 (tutte le traduzioni italiane del racconto sono state ricavate dalla edizione di Franco Maria Ricci).

frase citata trasferisce i connotati realisti del testo a una dimensione diversa. D'altra parte, nel testo Borges riafferma la strategia stilistica paradossale già utilizzata nel racconto "L'intrusa", quando dice che racconterà una storia incredibile ma vera, che non falsificherà i fatti, e più avanti aggiunge che non crede nei metodi del realismo. Dice inoltre che, quando menziona il Congresso, non si riferisce al vanitoso edificio con cupola al fondo di un viale che si trova a Buenos Aires, bensì a qualcosa «di più segreto e più importante» (e già la parola 'segreto', come prima i termini "intimo" e "oscuro", rinviano a una probabile storia nascosta nel discorso lineare)<sup>10</sup>.

Nel primo incontro al quale Ferri è invitato, gli vengono presentati quindici o venti membri facenti parte del progetto, tra cui un giovane dai capelli violentemente rossicci chiamato Twirl e un'unica donna, Nora Erfjord, dalla quale scoprirà più avanti il ruolo di segretaria del Congresso. Non è casuale la frase in cui Ferri commenta: «Todas las agrupaciones tienden a crear su dialecto y sus ritos; el Congreso, que siempre tuvo para mí algo de sueño, parecía querer que los congresales fueran descubriendo sin prisa el fin que buscaba y aún los nombres y apellidos de sus colegas»<sup>11</sup>. Queste parole rivelano che il Congresso del Mondo si situa al confine tra realtà e sogno, in una dimensione quasi atemporale, dove vedremo che si colloca anche il confine tra mistica e silenzio della fine del racconto, che ha un ruolo centrale nella sua trama. Tra l'altro, anche il livello extradiegetico rispecchia il "sin prisa"<sup>12</sup> della storia, visto che il narratore s'intromette ben quattro volte nella narrazione per sottolineare la sua volontà di raccontare l'accaduto, e in ogni sequenza inserisce degli episodi secondari che distraggono dal argomento centrale. Lo stesso narratore dirà ironicamente, nel secondo incipit: «He aquí los hechos, los narraré con la mayor brevedad»<sup>13</sup>. Con

<sup>10</sup> Borges 1975, p. 37.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 40-41. Trad. it.: «Tutti i gruppi tendono a creare il loro gergo e i loro riti; il Congresso, che per me ebbe sempre un che di sogno, sembrava volere che i congressisti scoprissero senza fretta il fine cui tendeva, e anche nomi e cognomi dei colleghi». (F.M. Ricci 1974, p. 58)

<sup>12</sup> Trad. it. "senza fretta" (Borges, p. 41).

<sup>13</sup> Trad. it. "Ecco i fatti: li narrerò con tutta la concisione possibile". Trad. it. "senza fretta" (Borges 1975, p. 42).

questi quattro incipit, che sono altrettanti punti di fuga dispersivi verso episodi amplificatori, il momento enunciativo diventa una storia quasi infinita, in pieno rispecchiamento con i quattro lunghi anni che avrebbe richiesto il progetto, che alla fine non si farà perché già esistente come pluralità nel mondo.

Dato che l'apertura del Congresso del Mondo era stata fissata in Uruguay dopo passati quattro anni, ad un certo punto degli incontri Glencoe, accompagnato da Ferri e da Eguren, decide d'iniziare a preparare la sede. I tre congressuali attraverseranno il confine per andare dall'Argentina verso est, verso la Banda Orientale, cioè verso un Oriente alla Herman Hesse, anche se, in questo caso, con delle caratteristiche 'gauchesche'. I lavori di ristrutturazione della 'estancia' si riveleranno inutili quando alla fine Glencoe farà bruciare i libri selezionati e accatastati nella sua casa, venderà la estancia "La Caledonia", sede del Congresso, e tutto finirà con una passeggiata notturna collegiale in una Buenos Aires magica che permetterà ai congressuali di vivere il fallimento del progetto come vittoria, e la passeggiata notturna come un'esperienza mistica condivisa della quale nessuno avrebbe dovuto mai parlare.

### 3. *Interpretazione*

Questa è la storia narrata da Ferri (molto riassuntiva, tenuto conto delle trenta pagine che compongono il racconto). Alcuni degli approcci critici al testo l'hanno interpretato, a livello extradiegetico, come una parabola della conoscenza e del potere che essa fornisce, e come una riflessione sull'inesorabilità del trascorrere temporale. Qualche critico l'ha anche considerato una narrazione politica, visto che il testo è stato progettato nel periodo del peronismo, e che all'inizio del racconto Borges scrive la data '1955' (anno in cui il presidente Perón viene destituito tramite la 'Revolución Libertadora'). Nella storia viene anche descritto il modo in cui il contesto trasforma l'agire dei protagonisti, in modo speciale l'agire del capo (A. Glencoe) il quale, attraverso il controllo del Congresso, si prepara a dominare il mondo senza che nessuno se ne accorga (questo dominio passerà dopo in modo sottile al suo secondo Twirl perché, in questo

testo, ogni cosa ha una sua polarità che viene negata da effetti contrari). Tuttavia, la storia può anche essere pensata come una ricerca dell'assoluto, tenuto conto che questo testo è molto autobiografico, che il vero scopo è raccontare un'esperienza mistica vissuta dai congressisti al confine tra parola e silenzio, e che la preoccupazione per il trascendente pervade tutta l'opera borgesiana.

È anche importante indagare nel nome scelto: Alejandro, appartenente sia a Ferri, sia al fondatore del Congresso, perché ci portano lontano nel tempo, quando Borges scriveva a volte sotto pseudonimo. Infatti, il nome Alejandro, al quale il narratore assegna echi marziali e macedoni all'inizio del racconto, fu utilizzato da Borges, nel 1934, come pseudonimo sotto forma staccata: Alex Ander. Borges pubblicò con questo pseudonimo nel giornale *Critica* due racconti dal titolo: "30 pesos vale la muerte" e "No valía la pena!", che trattano rispettivamente dell'idea di suicidio, e del dolore di un amore non corrisposto; argomenti che parlano del confine tra la vita e la morte, e tra la ricerca idealizzata di un amore e la triste realtà della perdita. Questi due argomenti li ritroveremo più avanti nella sua opera, nei racconti "25 de agosto, 1983" ed "El Aleph", ma possiamo anche reperirli in questo testo, dove il confine ha un ruolo simbolico rilevante di passaggio ambiguo tra sogno e realtà, tra utopia e ricerca identitaria, tra successo e sconfitta, sia a livello intradiegetico che extradiegetico.

A proposito dei confini, notiamo che, mentre nella prospettiva intradiegetica il confine geografico ha una sua controparte sia politica che spirituale, nella prospettiva extradiegetica la narrazione mitico-fantastica del Congresso del Mondo ha la sua controparte nella relazione simbiotica che intercorre tra la finzione della narrativa borgesiana e la volontà autobiografica dell'autore<sup>14</sup>. Infatti, egli stesso confessa più volte, ne *El tamaño de mi esperanza* (1926), che i suoi scritti interpretano la sua vita:

<sup>14</sup> In altri miei scritti precedenti (Ricci 2011, pp. 207-256) ho già mostrato questo legame tra fiction e autobiografia, che i testi non ammessi da Borges, e pubblicati a posteriore in *Textos recobrados*, mettono in risalto (ad es. nei racconti "El Sur", "El Aleph", "El Zahir").

Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él<sup>15</sup>.

[...] bien examinado, los versos que nos gustan a pesar nuestro, bosquejan siempre un alma, una idiosincracia, un destino [...]

He declarado ya que toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana. El destino así revelado puede ser fingido, arquetípico [...] o personal [...]. Yo solicito lo último...<sup>16</sup>

In una intervista tardiva del 1982, torna a confermare la sua intenzione autobiografica, quando dice:

[...] lo que queda de un escritor no es lo que ha escrito, sino su imagen. Esta se añade a la palabra escrita [...]. Cada escritor emprende simultáneamente dos obras distintas: Una es la línea que está escribiendo, la historia que está contando, la fábula que se le reveló en el sueño; la otra es la imagen de sí mismo que va proyectando. Tal vez esta segunda tarea que se desarrolla a lo largo de la vida sea la más importante<sup>17</sup>.

Le citazioni precedenti confermano che in Borges la pratica autobiografica si confonde con la pratica letteraria. Perciò “Il Congresso del Mondo” che, come ho detto, si può considerare una *summa narratologica* della sua opera, esprime la volontà autobiografica dello scrittore a vari livelli. Troviamo, infatti, nella storia una quantità di personaggi che rappresentano persone reali, alcune anche molto vicine a Borges, tra cui la sua amica e scrittrice Norah Lange, suo marito e scrittore Oliverio Girondo (il rossiccio Twirl del racconto, che in inglese vuol dire ‘girare’, quindi rispecchia il cognome Girondo), il giornalista Fernández Irala, autore de “Los mármoles”, il poeta modernista Marcelo del Mazo, il pittore e poeta simbolista peruviano José Eguren (1882/1942), autore de “Simbólicas”. Troviamo anche, intrecciati nel discorso, una quantità di sottotesti dell’opera precedente di Borges e di frasi e idee ricorrenti da lui utilizzate più volte. E soprattutto ritroviamo l’argomento centrale, un’esperienza di confine atemporale ritenuta da lui talmente importante da decidere d’inserirla per ben tre volte nella sua opera in tempi

<sup>15</sup> Borges 1993, p. 128.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 131-132.

<sup>17</sup> *Borges at Eighty. Conversations*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.

diversi, anche se dopo pudicamente negata (esperienza che Borges confesserà di aver avuto solo verso la fine della sua vita, in due interviste fatte a Osvaldo Ferrari alla radio<sup>18</sup> e al regista spagnolo Fernando Arrabal nel film *Una vida de poesía*<sup>19</sup>). Quindi il confine, che per Borges di solito è un luogo simbolico ambivalente e pericoloso dove si perde l'identità, qui riguarda non solo il passaggio geografico di un fiume che collega tre paesi del Sudamerica (Brasile, Argentina e Uruguay), per andare verso 'l'Oriente' uruguayano, bensì il passaggio a una dimensione mistica effettivamente vissuta dall'autore e tenuta segreta fino a poco tempo prima di morire. Perciò l'esperienza mistica è da ritenersi la vera giustificazione del racconto come, tra l'altro, confesserà Borges stesso alla sua amica Maria Esther Vázquez nella pubblicazione italiana del libro (Borges 1974: 115).

Nel racconto, e attraverso la storia del Congresso, Borges tratta tre argomenti che sono sempre stati al centro della sua *Weltanschauung*: il primo, di indole filosofica, riguarda la rappresentazione identitaria, il secondo riguarda la conoscenza, il terzo la lingua universale.

In relazione alla rappresentazione identitaria, Borges fa dire a Twirl (congressuale d'intelligenza lucida che alla fine dimostra di essere il vero cervello del congresso) che il progetto presupponeva un problema d'indole filosofica difficile da risolvere:

Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores. Sugirió que, sin ir más lejos, don Alejandro Glencoe podía representar a los hacendados, pero también a los orientales y también a los grandes precursores y también a los hombres de barba roja y a los que están sentados en un sillón. Nora Erfjord era

<sup>18</sup> Dice Borges nella intervista di 1984 con Osvaldo Ferrari: «Credo che l'idea di vivere fuori dal tempo sia un'ambizione dell'uomo. Ma non so se sia possibile, anche se per due volte nella mia vita mi sono sentito fuori dal tempo [...], cioè eterno [...]. Questo momento, che è stato molto bello, è incommunicabile.» (Ferrari, p. 23). Cfr. Yankelevich H., "La gnose de Borges", in «Variaciones Borges», n. 4, Aarhus Universitet, 1997, pp. 149-150 (la trad. dal francese è mia).

<sup>19</sup> Nel film girato da Arrabal si raccontano le ultime interviste tenute da Borges nel 1986 a Milano, Ginevra e Tokyo (l'ultima è del giugno '86, quattro mesi prima del suo decesso).

noruega. ¿Representaría a las secretarias, a las noruegas o simplemente a todas las mujeres hermosas?<sup>20</sup>

Il dilemma della rappresentazione nasconde non solo la difficoltà di scegliere un criterio di classificazione pertinente<sup>21</sup>. Esso cela, in realtà, il problema dell'identità (chi siamo e quale è il nostro luogo nel mondo?); problema caro al Borges panteista, che finirà per dire che un uomo è tutti gli uomini, e scriverà in proposito testi indimenticabili quali "Borges y yo", "El otro, el mismo", "La muerte y la brújula", "Pierre Menard autor del Quijote".

Il secondo problema dei congressuali riguardava la scelta dei libri che avrebbero composto la biblioteca del Congresso: Quali libri da consultare erano imprescindibili e quali no? Glencoe nominerà due persone incaricate della selezione ma questo problema, come quello degli archetipi per l'identità, si dimostrerà un'impresa impossibile.

Il terzo problema riguardava la scelta della lingua che avrebbero dovuto parlare i congressuali. Poiché in quel periodo Parigi e Londra erano, per la classe medio-alta intellettuale del Cono Sud, i luoghi ritenuti la somma della cultura e dei progetti utopici, nel testo Borges fa scegliere a Glencoe due persone, Eguren e Ferri, per viaggiare rispettivamente a Parigi e a Londra alla ricerca d'informazione. Mentre Eguren spreca i soldi a Parigi con intrattenimenti erotici, Ferri si richiude nella biblioteca del

<sup>20</sup> Borges 1975, pp. 44-45. Trad. it.: "Pianificare un'assemblea che avrebbe rappresentato tutti gli uomini era come fissare il numero esatto degli archetipi platonici, enigma che ha occupato per secoli la perplessità dei pensatori. Sugerì che, senza andare più lontano, don Alejandro Glencoe poteva rappresentare i proprietari terrieri, ma anche gli uruguayani e anche i grandi precursori e anche gli uomini dalla barba rossa e coloro che stanno seduti in una poltrona. Nora Erfjord era norvegese; avrebbe rappresentato le segretarie, le norvegesi, o semplicemente tutte le donne carine?" (F.M. Ricci, p. 66).

<sup>21</sup> Come ha ben detto Borges (e più di una volta): «[...] notoriamente, non c'è classificazione dell'universo che non sia arbitraria e congetturale. La ragione è molto semplice: non sappiamo che cosa è l'universo». "L'idioma analitico di John Wilkins", in J.L. Borges, *TO*, cit., vol. I, p. 1005. Dice anche Borges, sempre nello stesso breve articolo di *Otras Inquisiciones* (1952): «Le parole dell'idioma analitico di John Wilkins non sono goffi simboli arbitrari; ciascuna delle lettere che le compongono è significativa, come lo furono quelle della Sacra Scrittura per i cabalisti». (Ivi, p. 1004). Questa seconda frase rinvia al testo che stiamo analizzando, e per ben più di un motivo.

*British Museum* concentrandosi su tre tipi di lingue possibili: una lingua artificiale come lo speranto o il volapuk, una lingua classica come il latino, e una lingua formale come la lingua analitica di John Wilkins.

Nel frattempo, egli trova al centro del salone della biblioteca una giovane dal suggestivo nome di Beatriz Frost, con la quale vive una storia d'amore che lo porterà a ritardare il ritorno in patria. Nei personaggi femminili del racconto Borges proietta i suoi vissuti affettivi (spesso conflittuali). Infatti il nome della segretaria Nora Erfjord<sup>22</sup> rinvia sia alla sorella Nora, che Borges amava molto, sia a Norah Lange (che lo aveva lasciato per sposare Oliverio Gironde); e in Beatriz Frost (*frost*, in inglese, vuol dire 'congelato'), come anche nella Beatriz Viterbo de "El Aleph", Borges proietta, come Dante, il suo amore idealizzato e irrisolto. Anche lo stile reiterativo con il quale Ferri descrive il suo amore per Beatrice assomiglia suggestivamente a quello de "El Aleph".

Quando Ferri ritorna, scopre che i lavori preparatori della sede congressuale – che Glencoe stava portando avanti ne "La Caledonia" con l'aiuto di Twirl e di altri membri – erano stati interrotti, e che la cantina della casa di Glencoe era zeppa di materiale cartaceo di ogni tipo e genere (difatti, oltre ai libri, c'erano anche giornali, riviste e persino programmi di teatro, perché si pensava che ogni pagina stampata potesse avere un certo valore per il Congresso).

Ad un certo punto, Glencoe decide di sciogliere il Congresso e di bruciare tutti i libri, tenuto conto che la vastità del compito rendeva inutile continuare con il progetto<sup>23</sup> La frase allusiva: "El Congreso del Mundo comenzó con el primer instante del mundo y proseguirá cuando seamos polvo", indica che in realtà il Congresso si riferisce a qualcosa di universale che abbraccia

<sup>22</sup> Erfjord può rinviare a Erfurt, città a est di Gotha, in Germania. Era anche la casa editrice di Justus Perthes, specialista in mappe, nominato da Borges nel racconto. Per una maggiore informazione, si rinvia ai commenti di Peter Standish nella nota 98 del libro di Nahson 2009, p. 274.

<sup>23</sup> È evidente la parabola ironica sulla conoscenza, nella frase che Borges pone in bocca a Irala: «Ogni tanti secoli bisogna bruciare la biblioteca di Alessandria» (F.M. Ricci 1974, p. 96)

tutto il pianeta<sup>24</sup>. Verso la fine si trova la chiave che fornisce il significato della totalità del testo, quando Glencoe conferma a Twirl che ha venduto “La Caledonia” e che forse loro non si vedranno più perché il Congresso non ha più bisogno della loro presenza, e invita tutti i partecipanti a uscire per guardare il Congresso proiettato su Buenos Aires mentre passeggiano, in carrozza, per le strade notturne della città. È a questo punto che Borges inserisce il paragrafo che inizia con la nota frase:

Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida. La que ahora quiero historiar es mía solamente; quienes la compartieron han muerto. Los místicos invocan una rosa, un beso, un pájaro que es todos los pájaros, un sol que es todas las estrellas y el sol, un cántaro de vino, un jardín o el acto sexual. De esas metáforas ninguna me sirve para esa larga noche de júbilo, que nos dejó, cansados y felices, en los linderos de la aurora. Casi no hablamos, mientras las ruedas y los cascos retumbaban sobre las piedras. (Borges: 61-62)<sup>25</sup> (Il riferimento all’aurora segna il risveglio avvenuto dopo la morte simbolica della notte precedente).

#### 4. *La storia segreta dietro la storia ufficiale*

La fine del racconto suscita perplessità nel lettore perché non si capisce la ragione per cui il fallimento del progetto possa essere considerato una vittoria<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Faccio notare la somiglianza di questo brano con il breve testo de “L’artefice” in cui si racconta di una mappa che diventa talmente grande e perfetta da ricoprire tutto il paese; in quel momento, la mappa diventa totalmente inutile (“Del rigor en la ciencia”, in Borges 1985, p. 1252).

<sup>25</sup> Trad. it.: “Le parole sono simboli che postulano una memoria condivisa. Quella che ora voglio narrare è solo mia; coloro che la condivisero sono morti. I mistici invocano una rosa, un bacio, un uccello che è tutti gli uccelli, un sole che è tutte le stelle e il sole, un’anfora di vino, un giardino o l’atto sessuale. Nessuna di queste metafore mi serve per quella lunga notte di giubilo, che ci lasciò, stanchi e felici, sui confini dell’aurora. Quasi non parlavamo, mentre le ruote e gli zoccoli rimbombavano sulle pietre.” (F.M. Ricci 1974, p. 100)

<sup>26</sup> Nel fallimento, come anche nella quantità di corrispondenze e risonanze del racconto, si possono riscontrare l’influenza di Kafka e di Whitman, confermata dallo stesso Borges nel 1944 quando, nel parlare del suo progetto di scrivere questo racconto, affermò: “Para el remoto y problemático porvenir, [preparo] una larga narración o novela breve, que se titulará *El Congreso* y que conciliará (hoy no puedo ser más explícito) los hábitos de Whitman y los de Kafka” (“De la alta ambición en el arte”. In Borges 2001, p. 353).

Il protagonista, dopo aver parlato del loro sentimento mistico ai confini dell'aurora, aggiunge:

Algo de lo que entrevimos perdura [...] pero ninguna de esas cosas fugaces, que acaso fueron otras, importa. Importa haber sentido que nuestro plan, del cual más de una vez nos burlamos, existía realmente y secretamente y era el universo y nosotros. Sin mayor esperanza, he buscado a lo largo de los años el sabor de esa noche; alguna vez creí recuperarla en la música, en el amor, en la incierta memoria, pero no ha vuelto, salvo una sola madrugada, en un sueño. Cuando juramos no decir nada a nadie, ya era la mañana del sábado<sup>27</sup>.

Il termine "secretamente" può essere una chiave che richiama un secondo livello di decodifica. In proposito, il critico e scrittore argentino Ricardo Piglia, nel suo saggio "Tesis sobre el cuento", ipotizza con arguzia che «un cuento siempre cuenta dos historias»<sup>28</sup> e spiega: «Cada una de las historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas distintos de causalidad»<sup>29</sup>. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias»<sup>30</sup>. Piglia, riprendendo l'argomento in "Nuevas tesis sobre el cuento", pone come esempio i racconti di Borges che si rivolgono, dice lui, a un lettore perplesso che risulta perversamente ingannato, e finisce perso in una rete confusa di fatti incerti e di parole cieche. E aggiunge: «Lo que [el lector] comprende, en la revela-

<sup>27</sup> Borges 1971, pp. 62-63. Trad. it.: «Qualcosa di quello che intravedemmo perdura - [...] ma nessuna di quelle cose fugaci, che forse furono altre, importa. Importa aver sentito che il nostro piano, di cui più di una volta ci eravamo burlati, esisteva realmente e segretamente, ed era l'universo e noi. Senza troppa speranza, ho cercato lungo gli anni il sapore di quella notte: qualche volta credetti di ritrovarlo nella musica, nell'amore, nell'incerta memoria, ma non è tornato, salvo un mattino, in un sogno. Quando giurammo di non dir nulla a nessuno era già l'alba di sabato».

<sup>28</sup> Piglia 2001, p. 105.

<sup>29</sup> La sua affermazione fa venire in mente l'articolo di Borges del 1932: "El arte narrativo y la magia", nel quale Borges parla di «dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única y posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica». Borges 1989, p. 126.

<sup>30</sup> Ivi, p. 106.

ción final, es que la historia que ha intentado descifrar es falsa y hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada. El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos»<sup>31</sup>. A questo punto, è importante ricordare che Borges era un appassionato di Cabbala e di Alchimia e aveva letto molti testi specifici sull'argomento, tra cui quelli di Ramon Llull, di Scholem, di Meyrink e del fisico svizzero Hohenheim, meglio noto come Paracelso. Ricordare la passione di Borges per le discipline ermetiche ci permetterà di capire la storia segreta che scorre dietro la storia ufficiale e, soprattutto, la fine paradossale del racconto. Per farlo, utilizzeremo un altro racconto di Borges: "La rosa de Paracelso" (Borges 1977), che ha evidenti tonalità esoteriche e finisce, anche esso, con un approccio paradossale.

#### 4.1. *Borges e il linguaggio allusivo*

Il testo<sup>32</sup> ha inizio quando Paracelso, ritratto alla fine della sua vita e ormai stanco dei suoi alambicchi, prega al Dio Ignoto di inviargli un allievo. Nella notte, un rumore alla porta desta il Maestro: è un giovane, che dopo tre giorni e tre notti di cammino, chiede di essere iniziato ai misteri dell'Arte. Egli darà al suo Maestro tutto ciò che ha, anche la propria vita, ma prima vorrà avere una prova da colui che sarà il suo Maestro: una rosa rossa che l'allievo ha portato con sé e che si dice Paracelso sia in grado di ardere e poi di far rinascere dalle ceneri. Paracelso cerca di dissuadere l'allievo dai suoi propositi e gli dice: «La via è la Pietra. Il punto di partenza è la Pietra. Se non comprendi queste parole, non hai ancora cominciato a comprendere. Ogni passo che farai è la meta.» Ma il giovane non lo capisce e insiste con ardore nel richiedere la prova che cerca. L'allievo si giustifica dicendo che tutti affermano che Paracelso è capace di far bruciare la rosa e di farla rinascere dalle ceneri per opera della sua Arte. Tuttavia, il Maestro risponde: «Sei molto credulo [...] Non so che farmene della credulità; esigo la fede». E più avanti aggiunge: «Se lo facessi, tu diresti che si tratta di un'apparenza

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>32</sup> Per le citazioni, utilizzo la versione italiana edita nei Meridiani Mondadori (Borges 1985, pp. 1127-1131).

imposta ai tuoi occhi dalla magia. Il prodigio non ti darà la fede che cerchi. Dunque lascia stare la rosa. [...] E inoltre, chi sei tu per introdurti nella dimora di un Maestro ed esigere da lui un prodigio? Che hai fatto per meritare simile dono?» Il giovane, non convinto, afferra la rosa rossa che aveva portato e la getta tra le fiamme, aspettandosi che il Maestro confermi i suoi poteri di alchimista e la faccia risorgere. Ma Paracelso, anziché accettare la richiesta, risponde con semplicità: «Tutti i medici e tutti gli speciali di Basilea affermano che io sono un mistificatore. Forse essi sono nel vero. Qui riposa la cenere che fu rosa e che non lo sarà.» Allora l'aspirante discepolo, deluso, e sentendo compassione per chi considerava un inetto o forse un semplice visionario, gli spiega che va via e che tornerà quando sarà più temprato, sapendo benissimo che non si sarebbero mai più incontrati. E poiché lasciare al maestro l'oro che gli aveva portato per pagare gli insegnamenti sarebbe stato umiliante, lo riprende uscendo. Paracelso rimane solo, e prima di spegnere la lanterna, raccoglie nell'incavo della sua mano il piccolo pugno di cenere e mormora una parola. La rosa risorge.

Questo finale altamente suggestivo allude, come vedremo, a uno degli strumenti fondamentali delle discipline esoteriche: il linguaggio simbolico. Ricordiamo che, nella dimensione esoterica, la conoscenza o verità mistica solo può essere sperimentata in prima persona e non può essere trasmessa se non sotto forma indiretta, per cui l'aspirante discepolo non potrà superare la prova finché non sarà riuscito a capire il linguaggio allusivo fornitogli dal maestro, e ad accettare che la realtà è un sistema di simboli da decifrare, dato che le parole non possono comunicare l'essenza ineffabile delle cose, come Borges fa dire a Paracelso nelle sue riflessioni: «Se tu gettassi questa rosa fra le braci, crederesti che le fiamme l'abbiano consumata, e che sia la cenere a essere reale. Io ti dico che la rosa è eterna e che solo la sua apparenza può cambiare. Mi basterebbe una parola perché tu la potessi vedere di nuovo<sup>33</sup>».

Per Borges, c'erano due elementi importanti nella Cabbala: il primo riguardava la teoria del linguaggio come fonte ontologica

<sup>33</sup> Borges 1985, p. 1129.

preliminare dell'universo; il secondo, la scrittura simbolica come alternativa al silenzio del mistico. Borges ha espresso questa idea nella sua relazione dal titolo *El libro* (1979):

En todo Oriente existe aún el concepto de que un libro no debe revelar las cosas; un libro debe, simplemente, ayudarnos a descubrirlas. A pesar de mi ignorancia del hebreo, he estudiado algo de la *Cábala* y he leído las variaciones inglesas y alemanas del *Zohar* y el *Sefer Yetzira*. Sé que esos libros no están escritos para ser entendidos, están hechos para ser interpretados, son acicates para que el lector siga el pensamiento<sup>34</sup>.

Anche nell'intervista fattagli da Alazraki, alla fine del suo libro sulla Cabbala, Borges ripete parte della frase inserita nel Congresso, quando dice: «Nel linguaggio dei mistici, come in qualsiasi altro linguaggio, le parole presuppongono un'esperienza condivisa. Ad es. se utilizzo la parola 'rosso', devo presumere che Lei conosce quel colore. Altre parole, d'altra parte, si riferiscono a esperienze intime che solo possono essere suggerite attraverso le metafore<sup>35</sup>». Le parole di Borges spiegano il motivo per cui Paracelso si rifiuta di far risorgere la rosa davanti al discepolo: perché se il maestro avesse fornito la prova del suo potere, la comunicazione sarebbe stata diretta, come avviene nella scienza, e non indiretta, come nel linguaggio della mistica, e il discepolo avrebbe smesso di sforzarsi di leggere l'essenza nascosta delle cose nei simboli dell'universo.

Oltre a non aver capito il linguaggio simbolico, cosa mancava all'aspirante discepolo? Mancava la fiducia, la forza della fede, quella fede che muove montagne. La vera opera d'arte non è mai l'oggetto ma l'intensità che permette al suo creatore di salire un gradino nella scala dell'essere. Tornando quindi al nostro racconto, la chiave di lettura fornita ne "La rosa di Paracelso" permette di capire perché il fallimento del progetto si trasforma in un'esperienza mistica che in realtà non può essere condivisa (per questo motivo, Ferri parla di 'rivelazione' di quella notte). Quando Borges pone in bocca a Ferri, parlando di Glencoe, queste parole: «Era ebbro di vittoria. Fummo inondati dalla sua fermezza e dalla sua fede», sta invocando quella fede

<sup>34</sup> OC 4, p. 166.

<sup>35</sup> Alazraki 1988, p. 55, la trad. è mia.

che Paracelso esigeva all'aspirante discepolo e che questi dimostrò di non possedere. L'esperienza di morte e rinascita di quella notte mistica ha luogo, quindi, dopo un atto di fede, e richiama l'esperienza che Borges descrisse nel suo testo di 1928 dal titolo: "Dos esquinas. Sentirse en muerte"<sup>36</sup>, dove narra un'esperienza di morte psicologica e di sospensione temporale ch'egli visse in prima persona e che lo impattò profondamente. È l'unico testo che Borges inserisce praticamente uguale altre due volte, in *Historia de la eternidad* (1936) e in *Otras Inquisiciones* ("Nueva refutación del tiempo", OI 1952). Come ho già spiegato nel mio libro su Borges del 2002, questo testo rinvia, tra l'altro, a un testo non pubblicato da Borges, che troviamo in *Textos recobrados 1919-1929*: "Boletín de una noche toda" (1924-26)<sup>37</sup>, dove l'esperienza alchemica corrosiva di morte psichica propria della nigredo (prima fase alchemica), è particolarmente manifesta.

A questo punto, mi pare pertinente evidenziare i due elementi che rendono significativi gli eventi narrati: 1) I diversi confini, che giocano un ruolo fondamentale, soprattutto il confine mistico tra parola e silenzio. 2) L'esistenza di un sottotesto che rinvia al comportamento allusivo proprio delle discipline esoteriche. Questi due elementi permettono di capire il finale paradossale della storia, che oltretutto rimanda all'esperienza mistica atemporale vissuta da Borges negli anni '20. Tra l'altro, c'è da dire che nel volume che raccoglie il testo del Congresso, *El libro de arena*, tutti i racconti inseriti rispecchiano la problematica del confine, specialmente il confine temporale, perché i loro *incipit* hanno a che fare con la temporalità, e anche le tematiche dei racconti alludono a diversi tipi di confine<sup>38</sup>. Quindi, è evidente che anche il *fil rouge* invisibile di tutto il volume, e non solo del racconto, ha a che fare con il sottile confine tra temporalità ed eternità, che fu poi l'argomento nucleare delle riflessioni di Bor-

<sup>36</sup> *El idioma de los argentinos*, 1994, pp. 123-126.

<sup>37</sup> Quest'articolo doveva apparire ne *El tamaño de mi esperanza*, ma poi Borges decise di non pubblicarlo.

<sup>38</sup> Ad es., "El Otro" ha a che fare con il confine tra il me e l'alter ego (tema del doppio); "Ulrica" riguarda il confine tra maschile e femminile; "La Secta de los Treinta" riguarda il confine tra eresia e tradizione; "La noche de los dones" il confine tra due storie; "El libro de arena" il confine tra finito e infinito. (Borges 1975).

ges per tutta la sua lunga vita, e rispecchia anche il suo interesse per la mistica e la filosofia orientale. È precisamente nell'edizione italiana di Franco Maria Ricci (Borges 1974) dove questo interesse viene sottolineato, e dove le diverse illustrazioni della cosmogonia tantrica dialogano con un possibile sottotesto<sup>39</sup> del racconto che, probabilmente, rinvia a un suo articolo sul tantrismo. Nel suddetto articolo, Borges cita una frase di un testo sacro del buddismo che potrebbe indubbiamente rispecchiare il suo vissuto mistico: «Colui che adora, colui che è adorato, e la preghiera sono una e la stessa cosa»<sup>40</sup>. Nella pubblicazione italiana di Franco Maria Ricci, oltre al *Prologo*, che richiama la mancanza di fede dell'uomo di oggi, anche il saggio sul Tantra e l'iniziazione tantrica fornisce una chiave per capire il finale paradossale del racconto. Inoltre, abbiamo anche una dichiarazione quasi esplicita dell'intenzione nascosta del racconto nella confessione fatta da Borges alla sua grande amica Maria Esther Vázquez, dove appare menzionato l'atto di fede e l'intenzione di descrivere un'esperienza mistica condivisa che egli afferma, mentendo, di non aver mai avuto:

Un mio libro che mi piace, anche se non so se piaccia ai lettori, è *El Congreso*, perché si tratta di un libro che ho portato con me per molti anni senza osare scriverlo [...] Ma ai miei amici non è piaciuto [...] perché dicono che tutto quello che dico in quel libro l'ho già detto meglio in altre

<sup>39</sup> Non credo sia una semplice coincidenza che l'editore italiano abbia scelto di pubblicare il testo di Borges assieme alle immagini della cosmogonia *tantrica*. La spiegazione che da Franco Maria Ricci è che le immagini del tantrismo cercano di dare una rappresentazione sintetica della totalità delle cose, di ridurre il cosmo a segno, e aggiunge: «È quanto tenta, non con parole e colori, ma con gli uomini stessi, il protagonista del lungo racconto di Borges.» Ricci vuole accomunare, sotto il segno di una "India doppia, orientale e americana", gli artisti tantrici, e Borges aveva dato il suo consenso a questo progetto. Ma proprio questo suo consenso fa pensare che c'è qualche altro motivo nascosto. Infatti, ci sono una quantità di analogie tra le immagini scelte del tantrismo e il testo di Borges, che non possiamo analizzare per mancanza di tempo. La parola "tantra", termine controverso che racchiude una vasta gamma di significati, si ricollega alla radice *tan*, verbo che vuol dire 'distendere' riferito ai tessuti ma anche alla conoscenza. È perciò tradotto con 'telaiò', 'ordito', ma anche 'testo'. Quindi il tantra, parola plurisemantica, sarebbe un testo sacro (oltre a 'metodo', 'dottrina magica', 'sentiero', e persino 'opera d'arte'). Tenuto conto dell'attrazione di Borges per le filosofie orientali, è più che fattibile che abbia voluto abbinare la mistica orientale a un'esperienza mistica occidentale, letteraria o meno.

<sup>40</sup> Borges 1979, p. 104, la trad. dal francese è mia.

opere precedenti, e che il suo unico valore consiste nell'essere una sorta di sintesi della mia *opera omnia* [...] Ma io credo di no, perché nel Congresso c'è la descrizione di un'esperienza mistica che io non ho avuto, ma che ho cercato di immaginare: l'idea di quelle persone che intraprendono una fatica tanto infinita da coincidere con l'universo [...], l'ultima passeggiata attraverso la città e poi la decisione di non rivedersi mai più perché non avrebbero mai più ritrovato l'esaltazione di quel momento. Personalmente mi sono commosso scrivendolo, e i personaggi mi sono piaciuti, li ho sentiti come reali<sup>41</sup>.

Come possiamo notare, il Borges autore per quasi sessant'anni sceglie di nascondere pudicamente i vissuti mistici dell'uomo Borges, ma allo stesso tempo lascia nei suoi testi, lungo gli anni, le tracce sotterranee di questi vissuti.<sup>42</sup> Quindi, tenuto conto che Borges è stato un grande maestro non solo della letteratura ma anche del pensiero e degli enigmi, e che ha sempre amato giocare con il lettore ingenuo, possiamo presumere che anche il suo comportamento personale abbia rispettato le premesse delle discipline ermetiche. Perciò, le dichiarazioni contraddittorie fatte nei diversi *Prologhi* e nelle tante interviste rilasciate nella sua lunga vita, sono da ritenersi una metafinzione della finzione.

### Conclusion

Dopo questa breve analisi del testo, credo si possa affermare che il racconto di Borges, da lui pensato durante più di trent'anni, non è solo una *summa narratologica* ma anche una metafora ermetica della sua *opera omnia*, oltre a racchiudere i suoi sentimenti più intimi, collegati al senso religioso della vita e dell'universo. Andrebbe perciò interpretato nella sua totalità come un *work in progress*, un processo che non può mai considerarsi concluso perché appartiene a una ricerca

<sup>41</sup> Borges 1974, pp. 113-114.

<sup>42</sup> Una dichiarazione fatta recentemente dalla vedova di Borges, Maria Kodama, a un giornalista italiano, conferma ciò che avevo già scoperto e scritto nel mio libro su Borges del 2002. Infatti, Kodama dice che per lei il centro dell'opera borgesiana è stato l'episodio mistico vissuto da Borges negli anni '20 in un quartiere di Buenos Aires: un istante d'illuminazione che egli cercò di riprodurre a più riprese nella sua opera. (*Avvenire* del 27.11.2014)

dell'assoluto che è fine in se stessa, visto che ciò che si cerca è già dentro di noi (come ben recita una sentenza alchemica che dice precisamente: «Non è possibile fare dell'oro se non si ha già dell'oro»<sup>43</sup>). Punto nevralgico del racconto è la dicotomia tra la storia ufficiale dell'organizzazione del Congresso, e la storia segreta dell'esperienza mistica condivisa. Possiamo parlare, quindi, di tre storie: la storia ufficiale, la storia nascosta e la storia metafinzionale di un segreto gelosamente custodito per anni. Perciò, capire la metafora ermetica di Borges implica la comprensione del linguaggio allusivo della dimensione trascendente, che richiede un atto di fede. Borges ha portato avanti questa ricerca senza fine del trascendente tutto il tempo, attraverso la letteratura ma anche nella propria vita. E questo processo senza fine, raccontato in un testo che non inizia mai, lo ha messo in pratica sia a livello extradiegetico che intradiegetico, in un gioco di rispecchiamenti magistrale. E poiché alla fine della sua vita, Borges ha confessato di essere stato visitato dallo Spirito quattro o cinque volte, il suo reiterato diniego precedente di non aver vissuto alcuna esperienza mistica, ci fa pensare che, come il Paracelso del racconto, e come il Glencoe del Congresso, egli abbia seguito le orme dei maestri spirituali di tutti i tempi e abbia rifiutato la prova diretta.<sup>44</sup> La pluralità di allusioni che l'autore utilizza sono il confine tra la realtà manifesta e la sua essenza invisibile, perciò serve al lettore come ispirazione o anamnesi del vissuto intimo dell'anima. Ecco che allora, anche se Borges, il vate oracolare, si è portato alla tomba la descrizione diretta del suo vissuto mistico, nei simboli e nelle metafore che intrecciano la sua lunga opera, egli ci ha lasciato la chiave di lettura della realtà non manifesta, e una testimonianza indiretta del suo pensiero alchemico. Spetta a noi lettori il compito di capire il non-detto al confine delle parole, e di percepire se Borges sia riuscito o meno a raggiungere quello che confessa nel suo articolo “De la alta ambición en el arte”:

<sup>43</sup> Cfr. Mircea 1990, p. 122.

<sup>44</sup> «Ahora he llegado a la conclusión (y esta conclusión puede parecer triste) que ya no creo en la expresión, sólo creo en la alusión. Después de todo, ¿qué son las palabras? Las palabras son símbolos de una memoria compartida» (Borges 1984, p. 33).

Scrivere un libro, un capitolo, una pagina, un paragrafo, che sia tutto per tutti gli uomini [...], che l'analisi non possa esaurire, che sia la rosa senza un perché, la platonica rosa atemporale del Viaggiatore cherubinico di Silesius<sup>45</sup>.

## Bibliografia

### *Obras de Jorge Luis Borges consultadas*

- Borges J.L. (1926), *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires: Seix Barral 1993.
- (1941), *Ficciones*, Madrid: Alianza-Emecé 1971.
  - (1949), *El Aleph*, Buenos Aires: Losada 1952.
  - (1970), *El informe de Brodie*, Buenos Aires: Emecé.
  - (1971), *El libro de arena*, Buenos Aires: Emecé 1975.
  - (1974), *Il Congresso del Mondo* (trad. it.), Milano: Franco Maria Ricci.
  - (1976), *Qu'est-ce que le bouddhisme?* (trad. franc.), Paris: Gallimard.
  - (1977), *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*, Madrid: Siruela 1985.
  - (1974), *Tutte le Opere* (ed. bilingue a cura di D. Porzio), Milano: Mondadori.
  - (1989), *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé, vols I-IV.
  - (2001), *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires: Emecé.
- Borges J. L. y José E. Clemente (1960), *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires: Seix Barral.

### *Libri principali consultati sull'opera di Borges*

- Alazraki J. (1988), *Borges and the Kabbalah and Other Essays on his Fiction and Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Almeida I. (1996), "Le Congrès" ou la narration impossible, in «Variaciones Borges» n. 1, Aarhus: Aarhus University, Denmark.
- Eliade M. (1990), *Il Mito dell'Alchimia seguito da L'Alchimia Asiatica*, Torino: Bollati Boringhieri 2014.
- Lefere R. (2005), *Borges, entre autorretrato y automitografía*, Madrid: Gredos.

<sup>45</sup> Cfr. Borges 2001, p. 353 (la trad. è mia).

- Mualem S. (2007), *Borges y el lenguaje cabalístico: ontología y simbolismo en "La rosa de Paracelso"*. In *Variaciones Borges* n. 23, Iowa: The University of Iowa, USA.
- Nahson D. (2009), *La crítica del mito. Borges y la literatura como sueño de vida*, Madrid: Iberoamericana.
- Olaso E. de (1999), *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, México: Paidós.
- Piglia R. (2001), *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.
- Rest J. (1976), *El laberinto del universo*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ricci G.N. (2002), *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Buenos Aires: Dunkin.
- Sorrentino F. (1974), *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Vaccaro A. (2006), *Borges. Vida y literatura*, Barcelona: Edhasa.

**eum x** quaderni

# Heteroglossia

n. 15 | 2017

**PERCEZIONE ED ESPERIENZA DEL CONFINE**

a cura di Hans-Georg Grüning e Mathilde Anquetil

**ni°** eum edizioni università di macerata >



ISBN 978-88-6056-504-4