

Pagine Inattuali

America Latina e Occidente

TRA FILOSOFIA E LETTERATURA

**A cura di
Roberto Colonna**

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 1 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»
America Latina e Occidente
Tra filosofia e letteratura

Giugno 2012

Direzione:
Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (ISPF)); Stefano Santasilvia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

Progetto grafico e di copertina:
Raffaele Di Somma

In copertina:

Negli ambiti, con i quali abbiamo a che fare, la conoscenza è data solo in modo fulmineo. Il testo è il tuono che poi continua a risuonare (Walter Benjamin, *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, trad. it. a cura di Enrico Ganni, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in I "passages" di Parigi, Torino: Einaudi, 2000, p. 515).

© 2012

FedOA - Federico II University Press
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Università degli Studi di Napoli Federico II

LIVIO SANTORO

*Borges e il modello norreno:
la vita della spada*

*Las naves de alto bordo, las azules
espadas que partieron de Noruega
[...]. Esas cosas, sin nombrarte te
nombran.*

Jorge Luis Borges
Haydée Lange, Los conjurados

Ritracciare le linee di un modello all'interno dell'opera di Jorge Luis Borges è un proposito la cui realizzazione rischia di portare a due opposte situazioni. Da una parte ci si può abbandonare allo smarrimento, ci si può perdere come all'interno di un labirinto quando s'incontrano vicoli ciechi, stanze uguali ripetute nello spazio, orizzonti indefiniti che sfumano fin dove s'abbandona l'ocaso. Dall'altra, pur continuando a perdersi, si può provare a dare un senso al sentiero calpestato, cercando di rintracciare un filo che dia coerenza (per quanto arbitraria e congetturale essa sia) al proposito che ha mosso le prime battute della ricerca. Di certo c'è che chi si inoltra nel dedalo del poeta argentino non deve né può armarsi di certezze o d'impazienza. Va da sé che di una bussola, Teseo c'avrebbe fatto ben poco.

Qui, da parte nostra, cercando implicitamente di sovrapporle, prenderemo entrambe le direzioni sopra indicate, così da perderci dove s'abbandona l'ocaso, l'Occidente, salvo tematizzare questo smarrimento attraverso quella leggera coerenza che tiene insieme le parole e le loro conseguenti interpretazioni¹. Ovvero: cercheremo di seguire un'impronta lasciata in Borges dal passaggio, nella sua letteratura e nel suo sistema di pensiero, di una tradizione che

¹ Questo articolo prende le mosse da una traccia già recentemente solcata ma in quell'occasione lasciata soltanto sullo sfondo di un discorso più ampio (cfr. Santoro L., *Una fenomenologia dell'assenza. Studio su Borges*, Salerno: Arcoiris, 2011, cap. II).

per prima ha tentato di approfondire quell'Occidente che poi (oggi) sarebbe stato.

Ma si vada con ordine. Perché sono numerosi i riferimenti che il poeta argentino ha nascosto nelle sue narrazioni. Una fitta pletora di profili, talvolta soltanto accennati, talvolta presenti con determinazione e costanza, anima la galleria degli *uomini di senno* a cui egli s'è accompagnato nel suo viaggio letterario e filosofico: dall'episodica sostanza delle rappresentazioni dantesche, fino agli struggimenti di Arthur Schopenhauer, passando per gl'immateriali dèi raccontati da Emanuel Swedenborg; dalla fluviale manifestazione di Eraclito, fino al radicalismo gauchesco di Domingo Faustino Sarmiento, passando per Evaristo Carriego con la sua poetica suburbana. Tra questi, figura non secondaria ma dalla tematizzazione multiforme, c'è Snorri Sturluson: abitante dei secoli XII e XIII, grande traditore, archivista del Nord vichingo, erede tardivo della tradizione *aedeica* scandinava, cronista alle prese con una delle cosmogonie più sanguinarie e truculente della nostra immaginazione letteraria e contemporaneamente con un'incipiente cristianizzazione che avrebbe per sempre modificato non solo la vita terrena dei suoi conterranei, ma anche quella oltremondana².

² Nella sua *Biblioteca Personal*, commentando la *Saga di Egil Skallagrimsson*, attribuita al cantore islandese, Borges accoglie esplicitamente Snorri nelle trame dei suoi riferimenti (cfr. Borges J.L., *Biblioteca personal*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 168-169). Fondamentale è inoltre il volume *Literaturas germanicas medievales* che riserva ampio spazio all'opera di Snorri e alla letteratura scandinava del Medioevo (cfr. Borges J.L. con Vázquez M.E., *Literaturas germánicas medievales*, Madrid: Alianza Editorial, 1978). Anche come traduttore Borges si è occupato dei testi di Snorri (cfr. Struluson S., *Gylfaginning*, trad. sp. di Borges J.L. e Kodama M., *La alucinación de Gylfi*, Madrid: Alianza Editorial, 1990). Sull'accennato tema del tradimento, tema quanto mai florido in tutta la produzione borgesiana, si è tratto, a partire proprio dal modello sturlusoniano, anche un rovesciamento in termini di una vera e propria etica positiva dello sconfitto che canta le gesta dei vincitori (cfr. Tatián D., *La conjura de los justos: Borges y la ciudad de los hombres*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, pp. 54-55). Sul tema generale del tradimento in Borges si rimanda a Matamoro B., *Borges, traidor*, in

Snorri, per noi, incarna e si fa testimone del mito del margine, si trova a cavalcare il vuoto di un crepaccio che si sarebbe aperto soltanto secoli dopo la sua morte. Il cantore islandese, nell'eredità raccolta dal suo popolo, racconta la sfida della frontiera. Testimonia del primo volgersi europeo³ all'Occidente, un volgersi figlio di quei draghi che dalla loro prua hanno per primi inseguito il crepuscolo dell'orbe⁴.

Sicché, in un Occidente ancora non divenuto tale, Snorri impersona in maniera intestina quei margini che sarebbero venuti poi, quei margini che, definendo per l'appunto l'Occidente, con la sua tradizione e le sue parole, con la sua metafisica e la sua epica, impongono l'esistenza (talvolta disarmante, talvolta florida, anche se i due termini non si escludono) di ciò che abbiamo imparato a chiamare alterità. Che questa esista o che non esista, che sia soltanto un nome per designare una contingenza o che di per sé sia un'essenza superna, indifferente alle sorti dell'uomo.

Alle spalle di Snorri (restringendo necessariamente il nostro campo, per venire finalmente a noi) come il bagaglio che questi trasferisce nell'opera di Borges, si trova una tradizione⁵ in cui qui

«The Cult Magazine», 2009 (all'URL <http://www.thecult.es/Lecturas-y-analisis/borges-traidor.html>, data di ultima consultazione 25 aprile 2012).

³ Naturalmente, commettendo una colpevole leggerezza, ci riferiamo all'Europa come all'entità geopolitica attuale.

⁴ Nel suo *L'altro, lo stesso*, Borges dedica questi versi a Snorri: «Tu che hai lasciato una mitologia/ di ghiaccio e fuoco al ricordo dei figli,/ tu che hai narrato l'impetuosa gloria/ della tua stirpe d'acciaio e d'audacia, // sentisti con stupore in una sera/ di spade il tremito della tua triste/ carne umana. Sapesti in quella sera/ senza domani di essere un codardo. // Nella notte d'Islanda la salmastra/ burrasca agita il mare. È circondata/ la tua casa. Hai bevuto fino in fondo// l'onta che mai sarà scordata. Scende/ sopra il tuo capo pallido la spada/ che nel tuo libro scese tante volte» (Borges J.L., *El otro, el mismo*, 1964, trad. it. di Scarano T., *L'altro, lo stesso*, Milano: Adelphi, 2002, p. 131).

⁵ È tuttavia vero che non soltanto Snorri rappresenta il veicolo della tradizione norrena in Borges, tale tradizione è infatti presente in maniera diffusa in tutta l'opera dello scrittore argentino: «Las referencias breves y esporádicas a lo escandinavo son habituales en la obra borgiana. Desde menciones de sagas

individuiamo innanzitutto due elementi gemelli: uno che vive nella prosa, e che ripropone l'incedere metaforico delle *kennigar*⁶ a partire dall'esperienza del primo ultraismo, un altro che vive precipuamente nell'immagine del mondo e che trasferisce quanto appreso nella figurazione degli oggetti attraverso le loro proprietà nella definitiva messa in luce delle dinamiche che sottendono alla strutturazione della nostra realtà. Come se a partire da una constatazione di ordine letterario, Borges avesse formalizzato un tratto della realtà, una sua caratteristica fondativa, o per così dire on-

concretas hasta referencias a temas o palabras nórdicas que son claro indicio de que había integrado esa cultura en su propia cultura personal» [*I riferimenti brevi e sporadici al mondo scandinavo sono abituali nell'opera di Borges. Dalle citazioni di saghe concrete fino ai riferimenti a temi o parole nordiche che sono chiaro indizio del fatto che egli aveva integrato questa cultura nella sua stessa cultura*] (Bernárdez L., *Borges y el mundo escandinavo*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 505/507, 1992, p. 366).

⁶ Le *kennigar*, come sarà più chiaro, sono metafore tipiche della letteratura norrena medievale, che Borges rintraccia prima di tutto nella produzione di Snorri, autore tra l'altro del codice islandese dell'*Edda* in prosa (cfr. Sturluson S., *Edda*, edizione a cura di Dolfini G., Milano: Adelphi, 2011; anche Sturluson S., *Edda di Snorri*, edizione a cura di Chiesa Isnardi G., Milano: TEA, 2003), che cita strofe e versi recuperati direttamente dalla tradizione scaldica norrena. L'*Edda* in prosa rappresenta una delle maggiori fonti del mondo norreno. Le *kennigar* campeggiano soprattutto nella cosiddetta *Edda* antica (o poetica), la cui attribuzione autoriale non è riconducibile a una sola penna e a un solo periodo storico (cfr. *Il canzoniere eddico*, edizione a cura di Scardigli P., Milano: Garzanti, 2004). È proprio da quest'ultimo codice archivistico che si recupera originariamente l'incedere delle *kennigar*. In questa sede, data l'impossibilità di discutere con puntualità filologica delle fonti norrene e delle loro attribuzioni autoriali, s'impone al nostro discorso la necessità della cautela. La leggerezza (di cui ci scusiamo) con cui vengono qui trattati certi argomenti, non esclude la consapevolezza dell'errore. Chi fosse interessato a mettere ordine nell'universo delle fonti e dei testi della letteratura norrena medievale troverà in tre puntuali piattaforme on-line una serie di strumenti di grande aiuto nella sua archivistica opera di ricerca e di sistemazione (cfr. <http://www.northvegr.org/>; <http://skaldic.arts.usyd.edu.au/db.php>; www.menota.org/EN_forside.xhtml, data di ultima consultazione 25 aprile 2012).

tologica⁷, messa a reggere le travi della propria impalcatura filosofica. D'altronde parlare di un libro e parlare del mondo, seguendo lo stesso Borges, potrebbe voler dire parlare della medesima cosa. Ecco: dalla prima formalizzazione delle *kennigar*, acquisita implicitamente (e con tutta probabilità *predittivamente*) già nei manifesti ultraisti che promuovono la metafora a elemento principale della lirica⁸, Borges passa ad assumere sul piano della riflessione filosofica questo stesso tema, inquadrandolo dal punto di vista del superamento della classica aporia del pensiero che contrappone il soggetto all'oggetto, grazie alla forza prorompente, esiziale e sulfurea, che le armi (di per sé uno dei principali veicoli delle *kennigar*) detengono nel mondo letterario di Snorri e della mitologia norrena.

Nelle *kennigar* predomina il carattere funzionale. Esse definiscono gli oggetti riferendosi più alla loro figura che al loro uso. Di solito animano ciò che toccano, salvo invertire il procedimento quando la

⁷ Esistono alcuni casi, alcune interpretazioni, in cui Borges viene considerato come un apostolo degli archetipi e dell'Iperurano, della Verità assoluta o anche del mondo impeccabile immaginato dagli gnostici (per una lettura della poesia di Borges attraverso i temi platonici cfr., per esempio, Urdanivia E., *Variaciones borgianas sobre un tema platónico*, in «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», n. 21/22, 1985, pp. 165-171).

⁸ Metafora intesa come «quella curva verbale che quasi sempre traccia tra due punti – spirituali – la via più breve» (Borges J.L., *Textos recobrados (1919-1929)*, 1996, trad. it. di Lorenzini L., *Il prisma e lo specchio. Testi ritrovati (1919-1929)*, Milano: Adelphi, 2009, p. 29). In un intervento del 1921 su quell'ultraismo fortemente ripudiato in età matura, Borges scrive: «Schematizzando, l'attuale condotta dell'Ultraismo è riassumibile nei seguenti principi: 1. Riduzione della lirica al suo elemento primordiale: la metafora. 2. Soppressione delle frasi mediatiche, dei nessi, e degli aggettivi inutili. 3. Abolizione degli strumenti ornamentali, del confessionalismo, della puntualizzazione, delle prediche e della nebulosità ricercata. 4. Sintesi di due o più immagini in una, che così amplia la sua capacità di suggestione» (*ibidem*, p. 65). Per altri manifesti ultraisti cfr. *ibidem*, pp. 24-25, 26-27, 28-29, 40-45. Sul Borges ultraista si veda, invece, Meneses C., *Borges, el imberbe poeta ultraista*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 505/507, 1992, pp. 123-132.

cosa è viva. Furono legione e sono abbastanza dimenticate: fatto che mi ha istigato a raccogliere questi appassiti fiori retorici. Ho attinto alla prima compilazione, quella di Snorri Sturluson – noto come storico, come archeologo, come edificatore di terme, come genealogista, come presidente di un'assemblea, come poeta, come duplice traditore, come decapitato e come fantasma⁹.

Le *kennigar*, in sostanza, posseggono nell'ambito letterario quel carattere demiurgico che altrove posseggono il fiato divino, l'irriducibile testardaggine del caso e le parole dell'uomo nelle secche definizioni dei vocabolari scientifici (e dei relativi sistemi ontologici di riferimento).

Ma che cos'è, nello specifico, una *kennig*?

Una *kennig* è esattamente, come detto, una figura retorica: una metafora. Essa designa un oggetto (letterario) attraverso l'accostamento di un termine semplice (un sostantivo comune) e una specificazione, generalmente, o più raramente una semplice aggettivazione. Le *kennigar* recuperano i loro temi di designazione dalla memoria cosmogonica e mitologica, quotidiana e letteraria da cui provengono: la tradizione del racconto scaldico¹⁰ e dell'oralità popolare norrena. Per loro stessa natura preferiscono spesso riferirsi al sangue e alla battaglia, all'asprezza del mare e all'aridezza di un orizzonte inospitale: in tal modo si ritagliano le loro modalità di occorrenza all'interno di un mondo quotidiano che si conforma tendenzialmente (sicuramente almeno nella nostra parziale ricezione) alle attività guerresche, alla navigazione e alla durezza fisica del mondo dei vichinghi. Borges ne fa un secco elenco. Per designare il braccio vi sono, per esempio, queste *kennigar*: “forza del Parco”, “gamba della spada”; per designare la spada: “pesce della

⁹ Borges J.L., *Historia de la eternidad*, 1936, trad. it. di Guadalupi G., *Storia dell'eternità*, Milano: Adelphi, 1997, pp. 41-42.

¹⁰ Nella tradizione che stiamo seguendo, lo scaldo rappresenta la figura del poeta studioso, del letterato dei versi. Egli si contrappone, con la sua produzione colta, agli autori e proscrittori dell'oralità popolare.

battaglia”, “lupo delle ferite”; per designare la battaglia: “assemblea di spade”, “canzone di lance”¹¹.

Nei casi sopra citati, come risulta immediatamente chiaro, la designazione di oggetti di per sé inanimati (nel nostro tentativo di rendere una lineare continuità narrativa: il braccio, la spada e la battaglia) avviene tramite la specificazione di una determinata proprietà dell’oggetto stesso, una proprietà che tuttavia si formalizza attraverso un dato animato (recuperato dalle attribuzioni del mondo umano o di quello animale) che di per sé presuppone invece autorialità e capacità di azione. Negli oggetti designati dalle *kennigar*, in sostanza, cominciamo a intravedere lo stesso profilo dell’attività che possiamo rintracciare nell’essere senziente in generale e, di conseguenza, nell’uomo. Non più, dunque, indifferenti strumenti dell’essere umano e ricettacoli passivi di scelte che non appartengono loro, gli oggetti diventano invece *autori* essi stessi. Intervengono di loro iniziativa nella realtà. Tanto che Borges dice, continuando sulle *kennigar*: «In quella metafora selvaggia che ho citato [“pesce della battaglia” per spada] i guerrieri e la battaglia si fondono su un piano invisibile, in cui le *spade viventi* si agitano e mordono e odiano»¹². E questo proprio perché le armi, nella tradizione norrena, posseggono come dato dei più caratteristici una forza, un’intenzionalità (i rigorosi apostoli della fenome-

¹¹ “Gelo della lotta”, “verga dell’ira”, “fuoco di elmi”, “drago della spada”, “roditore di elmi”, “spina nella battaglia”, “remo del sangue”, “ramo delle ferite”, sono altre *kennigar* per spada (cfr. *ibidem*, p. 47). “Tempesta di spade”, “incontro delle sorgenti”, “volo di lance”, “festa di aquile”, “pioggia di scudi rossi”, “festa dei vichinghi”, sono altre *kennigar* per battaglia (cfr. *ibidem*, p. 45). Nella poesia *Brunanburh, 937 A.D.*, Borges accoglie esplicitamente una *kennig* tra i suoi versi (“cosa per il corvo” per cadavere): «Nessuno al tuo fianco./ Ieri sera ho ucciso un uomo nella battaglia./ Era ardito e alto, dell’illustre stirpe di Anlaf./ La spada entrò nel petto, un poco a sinistra./ Rotolò a terra e fu una cosa,/ Una cosa per il corvo» (Borges J.L., *La rosa profunda*, 1975, trad. it. di Porzio D. e Lyria H., *La rosa profunda*, in ID, *Tutte le opere*, Vol. II, Milano: Mondadori, 1985, p. 711; corsivo nostro).

¹² Borges J.L., *Storia dell’eternità*, cit., pp. 55-56; corsivo nostro.

nologia ci sapranno perdonare) dichiaratamente umana, pensante. Ma hanno tale caratteristica ben oltre e ben prima dell'uomo stesso. Gianna Chiesa Isnardi ammonisce:

[Nella tradizione norrena] le armi sono generalmente di metallo: per questo posseggono il potere primordiale del fuoco che le ha forgiate e paiono vivere di vita propria, talvolta demoniaca. Questo loro carattere si rileva tra l'altro dal fatto che spesso le armi hanno un nome. Così la spada Tyrfingr, la spada Grásiða poi riforgiata in lancia, la spada Dragvendill, per non citare che qualche esempio. Taluni fra questi nomi, quali quello della corazza Finnzleif o della spada Dáinsleif, la cui seconda parte *-leif* f. vale «eredità», rivelano il legame delle diverse armi con la stirpe che le possiede, e il loro passaggio di padre in figlio simboleggia la trasmissione del potere di difesa e di accrescimento della prosperità della stirpe, la consegna di un oggetto ambivalente – ora benefico ora malefico – il cui uso dovrà essere a vantaggio della famiglia¹³.

Dunque parliamo di arma come veicolo dell'attività e, dal punto di vista dell'antropologia culturale, di arma come veicolo della tradizione. Elemento centrale nella trasmissione delle linee della *sippe*¹⁴, non solo elemento carico di mito, l'arma dimostra la sua appartenenza duplice all'ordine mondano e a quello oltremondano. Alla dimensione della riproduzione fisica della specie e a quella della narrazione.

Il lettore di Borges saprà accostare queste ultime affermazioni dapprima alla tardiva produzione dello scrittore, successivamente saprà irradiare questo accostamento anche nei suoi primi lavori (come abbiamo fatto sopra). Prendiamo dunque due dei

¹³ Chiesa Isnardi G., *I miti nordici*, Milano: Longanesi, 1991, pp. 644-645. Il tema dell'ambiguità, coniugato in situazioni spesso distanti, struttura tanto la tradizione mitologica norrena (si prenda il caso del dio Loki) quanto l'opera borgesiana (si prenda il caso, già citato, del tema del tradimento).

¹⁴ *Sippe* è il nome per designare la stirpe, l'unità principale del lignaggio vichingo.

più recenti volumi di Borges: *Il manoscritto di Brodie*¹⁵, ultima sistematica serie di racconti della sua opera, pubblicata nel 1970, e *La moneta di ferro*¹⁶, raccolta di poesie del 1976. Nel primo dei due volumi appena richiamati campeggiano due storie consecutive (nell'indice e nell'ordine della narrazione) che fortunatamente confortano la nostra dimostrazione: *L'incontro* e *Juan Muraña*¹⁷. In entrambi i casi protagoniste sono le armi: due pugnali nel primo, uno soltanto nel secondo. Armi che *maneggiano* le braccia dei loro umani, armi che, nel silenzio del tempo dimenticato (*L'incontro*) o di quello perennemente attuale (*Juan Muraña*), dirigono i loro stessi fendenti:

Maneco Uriarte non uccise Duncan; le armi, non gli uomini, combatterono. Avevano dormito, fianco a fianco, in una vetrina finché le mani le risvegliarono. Forse, risvegliandosi, si agitarono; per questo tremò il pugno di Uriarte; per questo tremò il pugno di Duncan. Entrambe sapevano combattere – non gli uomini, loro strumenti – e combatterono bene quella notte. Si erano cercate a lungo, per i lunghi sentieri della provincia, e alla fine si incontrarono, quando i loro gauchos erano ormai polvere. Nel ferro dormiva e stava in agguato un rancore umano. Le cose durano più della gente¹⁸.

Oppure, ancora, si prenda il dialogo che chiude il secondo dei due racconti che abbiamo deciso di prendere a parametro della nostra discussione:

«Senza alzare gli occhi, mia zia mi disse:

¹⁵ Cfr. Borges J.L., *El informe de Brodie*, 1970, trad. it. di Lorenzini L., *Il manoscritto di Brodie*, Milano: Adelphi, 1999.

¹⁶ Cfr. Borges J.L., *La moneda de hierro*, 1976, trad. it. di Scarano T., *La moneta di ferro*, Milano: Adelphi, 2008. Certo è che l'influenza dei temi scandinavi sulla poesia di Borges si fa intensa nella sua tarda produzione (cfr. Bernárdez L., *Borges y el mundo escandinavo*, cit., pp. 366-370).

¹⁷ Borges J.L., *Il manoscritto di Brodie*, cit., pp. 38-46, 47-53.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 45-46.

«Lo so perché sei venuto. Ti ha mandato tua madre. Non riesce a capire che è stato Juan a salvarci».

«Juan?» riuscii a rispondere. «Juan è morto da più di dieci anni».

«Juan è qui» mi disse. «Vuoi vederlo?».

«Aprì il cassetto del comodino e tirò fuori un pugnale.

«Continuò a parlare con dolcezza:

«Eccolo qui. Io sapevo che non mi avrebbe mai abbandonato. Al mondo non c'è mai stato un uomo come lui. Non ha lasciato al gringo neanche il tempo di respirare».

«Solo allora compresi. Quella povera folle aveva assassinato Lucchesi. Spinta dall'odio, dalla pazzia forse, chissà, dall'amore, era sguosciata fuori dalla porta che dava a sud, aveva attraversato a notte fonda strade su strade, aveva infine trovato la casa e, con quelle grandi mani ossute, aveva affondato la daga. La daga era Muraña, era il morto che lei continuava ad adorare [...]»¹⁹.

L'incontro e Juan Muraña sono due storie di duello, due racconti che abitano altri scenari rispetto a quelli che fanno da preludio al truce annientamento del Ragnarök²⁰, scenari tipici della let-

¹⁹ *Ibidem*, p. 52. Nella prosa breve *Il pugnale*, Borges racconta dell'arma in termini simili, ma coniugandone il tema, questa volta, attraverso un velo argomentativo a sua volta riferibile al tema degli archetipi platonici: «Vuole altro il pugnale. È più di un oggetto di metallo; gli uomini lo pensarono e lo forgiarono con un ben preciso fine; è, in qualche modo eterno, il pugnale che stanotte ha ucciso un uomo a Tacuarembó e i pugnali che uccisero Cesare. Vuole uccidere, vuol spargere sangue repentino. In un cassetto della scrivania, fra scartafacci e lettere, sogna il pugnale interminabilmente il suo semplice sogno di tigre, e la mano si anima quando lo impugna perché il metallo si anima, il metallo che a ogni contatto presagisce l'omicida per il quale gli uomini lo crearono» (Borges J.L., *L'altro, lo stesso*, cit., p. 227). Per un'ulteriore coniugazione del tema si legga anche la *Milonga del pugnale* (cfr. Borges J.L., *Atlas*, 1984, trad. it. di Porzio D. e Lyria H., *Atlante*, in ID, *Tutte le opere* Vol. II, cit., pp. 1390-1393).

²⁰ La storia degli uomini sulla terra, e quella degli dèi in Asgard, non è altro che un prologo d'attesa a un'inderogabile palingenesi. Il Ragnarök rappresenta il termine finale della mitologia norrena riferita al mondo *attuale* (una volta esauritasi la furia apocalittica dei suoi eventi, al Ragnarök seguirà la rinascita di un mondo pacifico in cui non avranno più luogo iniquità e lotte), un'apocalisse truculenta a cui si preparano da quando i tempi hanno avuto inizio gli dèi di Asgard e, al loro fianco, i guerrieri vichinghi morti in ogni battaglia che nella

teratura borgesiana che tuttavia assumono in loro l'incedere attivo delle armi, il loro afflato d'intervento nel reale. Tuttavia questa considerazione va allargata anche a localizzazioni diverse, presenti in Borges già prima dell'anno di stesura dei racconti de *Il manoscritto di Bordie*. Infatti lo stesso tema che emerge nei due racconti citati è già struttura portante di buona parte della produzione del

storia ha insanguinato la terra. Questi ultimi da morti, e raccolti a bordo di una nave repellente che porta il nome di Naglafar, salperanno verso un'ultima e inevitabile battaglia. Questo, nella descrizione dell'*Edda* in prosa di Snorri, il tremendo preludio al Ragnarök: «Il lupo ingoierà il sole e ciò apparirà agli uomini una grande sventura. Poi l'altro lupo carpirà la luna e pure recherà gran rovina. Le stelle cadranno dal cielo. Avverrà poi che la terra intera tremerà e i monti, tanto che gli alberi si sradicheranno dalla terra e i monti rovineranno e tutti i vincoli e le catene si spezzeranno e si infrangeranno. Allora il lupo Fenrir sarà libero. E il mare inonderà la terra, poiché in esso il serpente di Midhgardhr si divincherà nella sua furia iotunica per raggiungere la terra. E avverrà che Naglafar, la nave di questo nome, si scioglierà dagli ormeggi: essa è fatta delle unghie dei guerrieri morti, perciò bisogna fare attenzione che se un guerriero muore con le unghie non tagliate, aggiunge parecchio materiale per la costruzione di Naglafar, la nave che dèi e uomini s'augurano sia pronta il più tardi possibile» (Sturluson S., *Edda*, cit., pp. 117-118). Al congresso *Sul secondo Rinascimento. La sessualità: da dove viene l'Oriente dove va l'Occidente*, tenutosi a Tokio nel 1984, Borges dedica al Ragnarök un intero intervento (cfr. Borges J.L., *El segundo renacimiento y el Ragnarök*, 1984, trad. it. di Cavalli E., *Il secondo rinascimento e il Ragnarök*, in ID, *Una vita di poesia*, Milano: Spirali, 2007, pp. 10-37). Da segnalare anche la prosa breve intitolata appunto *Ragnarök*, in cui Borges rovescia parodicamente il tema della palingenesi norrena collocando stanchi déi avvizziti in un mondo che non appartiene più loro (cfr. Borges J.L., *El hacedor*, 1960, trad. it. di Scarano T., *L'artefice*, Milano: Adelphi, 1999, pp. 84-87). Una delle più importanti fonti norrene riguardo la fine di tutte le cose è nota con il titolo di *Völuspá*, o *Profezia della veggente*. In questo classico testo della poesia scaldica, scritto in Islanda attorno all'anno 1000 da un autore sconosciuto, Odino (ancora incapace di doti profetiche) apprende da una veggente il racconto stringato della storia di tutto: dalla nascita di ciò che esiste, passando per l'annientamento del Ragnarök (tema centrale della *Profezia*), fino anche all'accennata vicenda della palingenesi del mondo. Si rimanda anche alla versione singolare estratta dal canzoniere generale, nella recente traduzione puntualmente commentata da Marcello Mieli (cfr. Anonimo, *Völuspá. Un'apocalisse norrena*, edizione a cura di Meli M., Roma: Carocci, 2008).

Borges precedente. Poiché esso si pone sullo stesso piano del tema del *dono terribile*²¹, che a sua volta risulta suddiviso in due grandi categorie, se così possiamo permetterci di dire: l'oggetto fisico e la capacità cognitiva. Alla seconda di queste categorie appartiene per esempio Ireneo Funes²² con la sua furia numeratrice e la sua memoria ipertrofica. Alla prima, quella che qui maggiormente ci interessa, appartengono invece numerosissime altre pagine dello scrittore argentino. In queste pagine la caratterizzazione demoniaca delle armi di cui stiamo parlando si trasferisce nella strutturazione di oggetti (qui non necessariamente armi) il cui intervento sulle faccende del reale appare senza dubbio attivo, dotato di una sorta di volontà sulfurea. È per esempio il caso de *Il libro di Sabbia*²³, *Il disco*²⁴, *L'Aleph*²⁵ e *Lo Zabir*²⁶, per non citare che i più immediati (e tutti questi sono racconti che già nel titolo dichiarano la centralità protagonista degli oggetti a cui si riferiscono).

Partendo dunque dal modello delle *kennigar*, per arrivare fino alla formulazione del profilo dei vari doni terribili, in Borges si formalizza una proposta che oltrepassa il pur sensibile ambito interno della letteratura, per giungere fin sul pianale della speculazione filosofica, nella misura in cui è proprio a questo tema che è

²¹ Dice Borges: «C'è un [...] tema che ripeto con variazioni – variazioni tanto variate che non mi accorgo che lo sto ripetendo – ed è quello di qualcosa di prezioso, di un dono prezioso che si rivela terribile, intollerabile» (Borges J.L., *Libro de diálogos. Conversaciones de Borges con Osvaldo Ferrari*, trad. it. di Tentori Montalto F., *Altre conversazioni*, Milano: Bompiani, 2003, p. 94).

²² Il protagonista del racconto *Funes, l'uomo della memoria*, è un uomo costretto all'autismo dalla sua memoria totale, un uomo che vive nell'ombra del suo stesso passato per non vedere il mondo, dunque per non dover ricordare cose nuove (cfr. Borges J.L., *Ficciones*, 1956, trad. it. di Melis A., *Finzioni*, Milano: Adelphi, 2003, pp. 95-104).

²³ Cfr. Borges J.L., *El libro de arena*, 1975, trad. it. di Carmignani I., *Il libro di sabbia*, Milano: Adelphi, 2004, pp. 98-103.

²⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 95-97.

²⁵ Cfr. Borges J.L., *El Aleph*, 1952, trad. it. di Tentori Montalto F., *L'Aleph*, Milano: Adelphi, 1998, pp. 123-138.

²⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 84-93.

possibile riferirsi per descrivere una delle maggiori caratteristiche del sistema di pensiero borgesiano²⁷: la contemporaneità del protagonismo dell'uomo nella stesura della sua realtà e dell'occorrenza degli oggetti in una dimensione autoriale che, avendo mordente essa stessa sulla realtà, vanifica dal punto di vista logico il proposito dell'uomo di porsi come principale se non unico artefice del reale. Come se la parabola dell'Umanesimo possa concludersi in un bizzarro gioco delle parti in cui uomo e oggetto siano alla pari nella definizione della realtà.

Abbiamo detto che ai racconti *L'incontro* e *Juan Muraña* vogliamo affiancare le poesie del volume *La moneta di ferro*, in cui Borges, oltre ad assumere il mondo norreno (e implicitamente il tema di cui stiamo discutendo) come filigrana comune dei componimenti lì raccolti, passa anche oltre. Qui infatti leggiamo *La sorte della spada*, ode in cui il nostro tema viene rovesciato deliberatamente, come lo stesso autore sostiene nella nota al testo del libro²⁸.

La spada di quel Borges non ricorda
 le sue battaglie. L'Esercito Grande,
 il lungo assedio di Oribe all'azzurra
 Montevideo, l'agognata vittoria
 di Caseros, così facile, il tempo,
 il Paraguay intricato, i due proiettili
 che trafissero l'uomo in pieno petto,
 i corsi d'acqua chiazzati di sangue,
 le bande guerriera a Entre Rios,
 l'alto comando delle tre frontiere,
 il cavallo e le lance del deserto,
 San Carlos e Junín, l'ultimo assalto...

²⁷ D'altra parte, a dar retta a quanto sostengono alcuni metafisici di Tlön (cfr. Borges J.L., *Finzioni*, cit., pp. 23-24) e l'interlocutore sognato da Eudoro Acevedo (cfr. Borges J.L., *Il libro di sabbia*, cit., p. 76), i confini tracciati tra le discipline letterarie e filosofiche non sono così marcati, tutt'altro.

²⁸ «Questa composizione è il deliberato rovescio di *Juan Muraña* e dell'*Incontro*, scritte nel 1970 » (Borges J.L., *La moneta di ferro*, cit., p. 103).

Dio le donò splendore ed era cieca,
 le donò l'epopea ed era morta.
 Questa come una pianta nulla seppe
 della mano virile, del tumulto,
 della sua cesellata impugnatura,
 del metallo marchiato dalla patria.
 È soltanto una cosa tra le cose
 Che una bacheca di museo dimentica,
 una parvenza, un simbolo, una forma
 curva e crudele che nessuno guarda.
 Forse non sono meno ignaro io²⁹.

Ecco, nel verso messo a conclusione dell'ode vediamo apparire quel gioco delle parti a cui sopra abbiamo accennato. Il tema dei due racconti de *Il manoscritto di Brodie* è sì rovesciato, ma in funzione di un ulteriore ribaltamento: l'annullamento dell'autorialità dell'uomo («Forse non sono meno ignaro io», dice il poeta, l'uomo). Qui, a nostro parere, Borges non è intenzionato a restituire all'uomo ciò che precedentemente gli aveva sottratto a vantaggio dei pugnali, degli oggetti terribili o meno. Vuole bensì tratteggiare, o almeno questo è ciò che ci è dato immaginare, uno scenario in cui i termini oppositivi di oggetto e soggetto svaniscono entrambi, ma contemporaneamente, dalla dimensione autoriale sottostante. A entrambi è negata la possibilità di agire sul mondo. In tal modo il rovesciamento proposto dal poeta non è altro che un accorgimento tattico: una messa in discussione palese dell'appena narrato che si nasconde nell'evidenza del verso conclusivo, allo stesso modo di quanto accade con la celebre *lettera ru-*

²⁹ *Ibidem*, p. 57.

bata di Edgar Allan Poe³⁰. D'altronde Borges ha abituato il suo lettore a numerosi rimescolamenti e contraddizioni, dichiarando implicitamente, come per esempio avviene nel racconto *Tre versioni di Giuda*³¹, di sostenere la possibilità che più ipotesi concorrenti, dunque apparentemente inconciliabili tra loro, possano invece coesistere. Lo stesso, sia detto a margine, avviene quando Borges si fa beffe dell'esaustività e della mutua esclusività, per esempio nell'oramai consumata lista di animali cinesi di cui l'autore ci parla ne *L'idioma analitico di John Wilkins*³². Ed ecco che in quest'ulteriore passaggio ritroviamo ancora una corrispondenza tra l'opera di Borges e quella di Snorri, se è vero che proprio le narrazioni dell'*Edda* operano una sovrapposizione costante tra due universi mitologici (religiosi) apparentemente inconciliabili³³.

Scritta quando il *paganesimo* dei vichinghi (che nel frattempo stavano diventando normanni) aveva oramai subito una violenta spinta di acculturazione da parte del cristianesimo, l'*Edda* concilia infatti il mondo della creazione cristiano con quello dell'inconscie emersione norrena. Nella mitologia di Snorri vediamo comparire, seppure in maniera sotterranea e ancora non esplicita, la mano del demiurgo: il mondo diventa così una rappresentazio-

³⁰ Cfr. Poe E.A., *The Purloined Letter*, 1845, trad. it. di Manganelli G., *La lettera trafugata*, in ID, *I Racconti*, Torino: Einaudi, 1990, pp. 472-487. Bizzarramente, in una nota messa a commento della *kennig* "cugino del corvo" per corvo, Borges si riferisce esattamente a Edgar Allan Poe, e alla sua lettera più famosa: «*Definitum in definitione ingredi non debet* è la seconda regola minore della definizione. Allegre infrazioni come questa (e quella [...] di "drago della spada: la spada") ricordano l'artificio di quel personaggio di Poe che, per meglio sottrarre una lettera alla curiosità poliziesca, la mette in bella mostra sulla scrivania» (Borges J.L., *Storia dell'eternità*, cit. p. 46).

³¹ Cfr. Borges J.L., *Finzioni*, cit., pp. 139-145.

³² Cfr. Borges J.L., *Otras inquisiciones*, 1960, trad. it. di Tentori Montalto F., *Altre inquisizioni*, Milano: Feltrinelli, 2009, p. 104.

³³ Come sottolinea Giorgio Dolfini, nell'*Introduzione* all'edizione italiana dell'*Edda* in prosa, possiamo considerare «Snorri come tipico rappresentante del sentire sincretistico del suo tempo» (Dolfini G., *Introduzione a Sturluson S., Edda*, cit., p. 25).

ne messa a metà strada tra ciò che è stato creato e ciò che è nato da sé. Allo stesso modo, sulla terra degli uomini, quel quotidiano simbolo di potenza e di cieco furore, Mjöllnir, il martello (ironicamente ancora un'arma) del dio Thor, prende ad assomigliare sempre di più alla Croce, simbolo violento di un altro dio.

Tutto questo per sostenere finalmente che gli oggetti animati, in Borges, non attingono soltanto all'universo del fantastico (fondamentale argomento che colpevolmente abbiamo tralasciato); provengono, come visto, anche dall'ambito di riferimento del modello norreno. Il tramite offerto dalla continuità della armi ci conforta nel proporre quest'ipotesi. Le spade che vivevano in Snorri e nella tradizione norrena tornano a vivere in Borges; allo stesso modo, nel paesaggio senza ombre capace «di ospitare Dio/senza che debba curvarsì»³⁴, tornano a vivere i pugnali che s'imponevano delle mani di Uriarte e Duncan. Da parte nostra abbiamo provato a dare coerenza a un percorso che andasse dalle narrazioni raccolte o immaginate da Snorri Sturluson (racconti che parlavano di spade viventi, e che ne parlavano per metafore che a loro volta costruivano la vita delle armi) alla ricezione trasversale con cui Jorge Luis Borges ha raccolto questo tema. Un percorso tracciato allo scopo secondario (non in ordine d'importanza) di raccontare delle possibilità che l'uomo non sia più l'unico tramite autoriale della sua realtà, ma che insieme a lui lo siano anche gli oggetti, le armi nel nostro specifico caso: che siano nascoste in un cassetto nella Pampa, o che come pesci indichino la battaglia, le armi scalfiscono il protagonismo del soggetto, ridefinendo i parametri di quell'ovvio che spesso – secondo alcuni fortunatamente – impone a un esteso gruppo di uomini l'incondizionato rispetto di uno specifico linguaggio.

³⁴ Borges J.L., *Fervor de Buenos Aires*, 1996, trad. it. di Scarano T., *Fervore di Buenos Aires*, Milano: Adelphi, 2010, p. 135.