



prospero's  
rivista online  
di cultura e attualità

issn 2279-901X

---

**ANNA GUZZI**

**Pensare attraverso  
l'invenzione letteraria:  
Jorge Luis Borges**

Publicato online il:

18 settembre 2012

<http://prosperos.unibg.it>

Testo della relazione tenuta alla scuola di dottorato di Bergamo presso la Facoltà di Scienze Umanistiche il 28/10/2008 (nell'ambito della borsa di ricerca in *Teoria e didattica della letteratura*).

Borges non è semplicemente l'artefice che sottolinea il carattere fittizio dell'arte. La sua è una *Mathesis*, direbbe Barthes,<sup>1</sup> in cui ogni sapere trova una equivalenza creativa e la letteratura diventa una chiave, certo, privilegiata di accesso a un sistema transculturale. Non a caso gli interpreti (Jaime Alazraki) hanno definito i racconti metafore epistemologiche, capaci di ricostruire il modo in cui una cultura o una scienza vede il mondo. Alla base c'è una memoria enciclopedica, erudita, talora forse libresca - Borges dice di non essere mai uscito fuori dalla biblioteca paterna - che di uno stesso elemento costruisce varie proiezioni: nelle sue alchimie immaginative, un'enciclopedia non è più un oggetto materiale, ma un mondo possibile, costruito secondo leggi idealistiche, in base alle quali basta il desiderio per dare l'esistenza a una cosa. Ci si accorge, ben presto, però che la proiezione culturale e filosofica della realtà disegna anche una iperbole della letteratura, rilevandone la specificità; è, infatti, nel mondo letterario che basta pronunciare una parola perché essa acquisti una esistenza illusionistica. Il riferimento è a uno dei racconti della raccolta

---

<sup>1</sup> Cfr. R. Barthes, *La grana della voce*, Einaudi, Torino, 1986, p. 232: «Questa letteratura del XX secolo è una *Mathesis*: un campo completo del sapere. Tutti i saperi del mondo in un momento determinato vengono messi in scena attraverso testi diversissimi [...] Per questo affermo paradossalmente che si deve insegnare soltanto la letteratura, giacché vi si potrebbero accostare tutti i saperi».

*Finzioni: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Cos'è questo testo? Una splendida metafora dell'idealismo o una sua parodia letteraria? A volte è da un indizio o un 'errore' apparente che è possibile risalire alla complessità di un sistema culturale. Penso a un'altra narrazione, *La ricerca di Averroè*. In essa Borges narra la storia del fallimento ermeneutico di Averroè traduttore davanti alle parole aristoteliche che indicano il teatro, sconosciuto all'Islam. Nel testo, a un certo punto, viene introdotta una discussione sul valore atemporale della poesia che, per Averroè stesso, non deve suscitare una superficiale meraviglia. In questo discorso si fa riferimento alla metafora di un poeta pre-islamico che, a un'analisi più approfondita delle fonti (Popescu-Belis), non si rivela una citazione letterale:<sup>2</sup> è forse un falso, una bugia? In questa intertestualità 'elastica', però, la bugia ha una sua legittimità, funziona - mi permetto di evocare il titolo di un libro di Mario Lavagetto<sup>3</sup> - come una cicatrice: alle sue spalle si scorge un non-detto riconducibile all'universo culturale, a una sensatezza che non appartiene solo al rigore dimostrativo, ma è legata agli entimemi, ai ragionamenti retorici di Aristotele, al verosimile. Borges parla, contemporaneamente, della cultura e della lingua islamica e della poesia attraverso la particolare struttura argomentativa di un racconto: argomentazione dimidiata che non esplicita sempre tutte le fasi del percorso, è

---

<sup>2</sup> Borges sembra fare una citazione imperfetta, chiamando in causa una *chamelle* (cammella) assente in Zuhair che usa semplicemente l'espressione proverbiale *piètiner en aveugle* per indicare una persona che inciampa e perde l'orientamento (la metafora è quella del destino paragonato al passo incerto della *chamelle*). L'aggettivo *aveugle* (cieco), in arabo, è usato al femminile. Questo significa che, non nella lingua francese alle cui traduzioni attinge Belis e neppure nella lingua italiana, ma in arabo, quell'espressione, quel dato linguistico (il genere) richiama proprio l'immagine semi-detta dell'inespicante *chamelle*.

<sup>3</sup> Cfr. M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 1992, p. 269.

simile al ragionamento 'rapido' del Sagredo galileiano (*Dialogo sopra i massimi sistemi del mondo*), ricordato nelle *Lezioni americane* da Calvino<sup>4</sup> e, soprattutto, al fascino delle abduzioni di Peirce, uno dei padri del pragmatismo che, peraltro, consente di ripensare lo statuto della teoria nel suo intrecciarsi alla pratica. Anche le abduzioni - che investono la natura di ogni dato percettivo -, sono infatti ragionamenti veloci nei quali conta azzardare una conclusione da premesse poco esplicite. I racconti borgesiani hanno, quindi, una struttura retorica che andrebbe approfondita da questo punto di vista.

Con i nomi di Calvino e Peirce - che non è nuovo associare a Borges -, è possibile definire un'area nella quale teoria e letteratura si intersecano: il ragionamento di Sagredo, infatti, è quello senza passaggi, ragionamento 'immaginifico', capace di saltare alle conseguenze estreme di un'idea. Non importa più il suo valore in sé, ma il suo potenziale ipotetico: cosa accadrebbe se la assumessimo come vera. La rapidità calviniana non è estranea, per questa via, al pragmatismo. Il bisogno di andare al limite estremo di un concetto spiega anche il particolare carattere dell'assurdo, dello stupore - l'*asombro* - nel racconto fantastico borgesiano che, in questa chiave, appare quale un potenziamento della teoria, strumento di una razionalità che ha bisogno di essere tesa, fecondata dall'immaginazione perché

---

<sup>4</sup> I. Calvino, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 1993, p. 51: «Salvati è il ragionatore metodologicamente rigoroso, che procede lentamente e con prudenza; Sagredo è caratterizzato dal suo «velocissimo discorso», da uno spirito più portato all'immaginazione, a trarre conseguenze non dimostrate e a spingere ogni idea alle estreme conseguenze, come quando fa ipotesi su come potrebbe essere la vita sulla luna o su cosa succederebbe se la terra si fermasse [...] Il ragionamento istantaneo, *senza passaggi*, è quello della mente di Dio, infinitamente superiore a quella umana [...]».

possa aumentare i suoi effetti. Borges, d'altronde, chiamava il poliziesco «género fantástico de la inteligencia».<sup>5</sup>

Ho parlato, prima, di Peirce. Ecco, il pragmatismo insegna che ogni esperienza è percorsa da strati emotivi e concettuali: vedere non è semplicemente un atto fisico, privo di implicazioni cognitive. Ogni percezione è costruita, è già teorica. Di qui la possibilità di reimpostare il rapporto tra teoria e pratica. Se i dettagli percettivi acquistano nella comunicazione estetica un ruolo essenziale, allora non è assurdo ritenere che la teoria sia dentro la letteratura e che privare un'opera letteraria della sua estensione teorica significa impoverirne il significato, oscurare la sua capacità di pensare. Zimmermann, in un articolo pubblicato su «L'infini», rilevava il nesso che lega lo sprezzo per la teoria a quello per la *pensée*, il pensiero, che si sviluppa tramite *l'invention littéraire*:

Quels sont les enjeux du débat? L'idée même de littérature, en réalité, avec celle de pensée - de pensée *en littérature*, de pensée par *l'invention littéraire* -; car c'est bien cela qui est menacé par la manie d'époque dont je parle, de mépriser la théorie.<sup>6</sup>

Ma cosa significa pensare attraverso l'arte? Rassegnarsi a congetture fumose, a una dialettica debole che non sa fondare una tesi? Peirce racconta, nelle sue opere, un aneddoto: il furto di un orologio che egli riesce a risolvere contro ogni aspettativa, osando una conclusione. Il suo indovinare non è un generico intuito; non è neppure un sapere autonomo dai sensi che innervano sempre ogni abduzione. Al contrario, è il bagliore di

<sup>5</sup> J.L. Borges, *El cuento policial* in *Borges oral*, Alianza Editorial, Madrid 1998 cit., p. 72.

<sup>6</sup> L. Zimmermann, *Vive la théorie*, in "L'infini", n. 84 (2003), p. 75.

un ragionamento che ha dimenticato le sue premesse, perché tali premesse sono connessioni infantili poco concettualizzate che vanno ricomposte. L'abduzione contiene sempre la parola 'forse', un margine di incertezza che ne avvicina il potenziale conoscitivo alle *humanae litterae*, lì dove non c'è una oggettività scientifica alla quale fare riferimento. Non siamo, però, nel campo minato delle passioni e delle autolusinghe, campo in cui si possa dire tutto di tutto. Dell'istinto, della facoltà di Peirce sarebbe privo l'uccellino agnostico che «[...] dovesse esitare troppo prima di spiccare il primo balzo nel vuoto a causa dei suoi dubbi sulla teoria dell'aerodinamica».<sup>7</sup> Se Sherlock Holmes non arrischia mai una conclusione senza aver prima osservato e raccolto ogni minimo indizio materiale,<sup>8</sup> il filosofo-segugio di Peirce rovescia questo tipo di *detection* sulla base, non di un capriccio arbitrario, ma di un indizio pre-conscio che ha un suo fondamento razionale. Decide, così, di osare una conclusione, di puntare il dito sul colpevole, partendo da premesse opache, non ancora verbalizzate.<sup>9</sup> Indovinare riattiva

<sup>7</sup> W.S. Peirce, *Guessing: inferenza e azione*, in *Metafisica*, in *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Milano, 2003, p. 1012.

<sup>8</sup> Cfr. M. Bonfantini, *Peirce e l'abduzione*, in C. S. Peirce, *Epistemologia*, in *Opere* cit., p. 298. Le abduzioni di Holmes sono conformi ai codici, a una enciclopedia di conoscenze, quelle di Peirce sono creative e, come tali, spingono a interpretare il risultato ottenuto a ritroso, senza che siano esplicite le premesse. Perfino a ragionamento ultimato, le premesse non sono esplicitate, ma ricomposte semanticamente. La differenza è quella che passa tra l'enigmistica e l'ermeneutica. Peirce racconta in *Guessing: inferenza e azione*, un aneddoto sul furto di un suo orologio. Egli indovina il colpevole quando decide, semplicemente, di indicarlo, senza apparente riflessione. Su di lui agisce qualche indizio pre-conscio che si rivelerà fondato. L'abduzione consiste, così, nell'interpretare quel dato sensoriale anche *nei modi dell'immaginazione* [il corsivo è mio], reperendo le premesse che rendono plausibile, ma non certa, la conclusione.

<sup>9</sup> M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, introd. a *Guessing: inferenza e azione*, in *Metafisica*, in *Opere* cit., p. 1001: «Così i giudizi del tipo di quello vincente di Peirce sono al contempo molto repressi, anche se non

connessioni latenti che l'uomo ha imparato a immagazzinare da piccolo, prima di poter formalizzare il ragionamento ed etichettare il disordine delle impressioni. Prima delle premesse, abbiamo memorizzato il 'non mi piace', la conclusione di un percorso che, magari solo successivamente, ricostruiremo nella sua globalità.

Nei racconti borgesiani, i livelli abduktivivi<sup>10</sup> sono sempre molteplici: c'è l'abduzione codificata, vicina agli stereotipi della cultura (per es. nel racconto *There are more things*, l'associazione tra la mostruosità e il Minotauro) e abduzioni molto più creative. Ci basti, per ora, sottolineare come le opere borgesiane valorizzino i molteplici modi in cui le cose possono essere dette. In un saggio sullo scrittore Hawthorne, Borges ricorda Dante, affermando che Beatrice non è un sinonimo del concetto di fede, ma - cito direttamente dal testo - «[...] la verità è che nel mondo c'è una cosa - un sentimento peculiare, un processo intimo, un serie di stati analoghi - che è dato indicare per mezzo di due simboli: uno, assai povero, il suono

---

propriamente rimossi, e quindi di difficile recupero, non verbalizzabili nelle premesse, ma, quando siano autenticamente riattivati, molto convincenti e ragionevoli quasi quanto un'asserzione o una previsione della fisica. Perché, se questo odore, che pure non so di primo acchito definire, non mi ha mai ingannato, e ha costituito un abito di riconoscimento di persona-di-cui-non-fidarsi, per quale motivo mi dovrebbe ingannare ora?».

<sup>10</sup> Cfr. Adelino Cattani, *Forme dell'argomentare*, Edizioni GB, Padova, 1990, pp. 112-114. Il riferimento è a M.A. Bonfantini e G. Proni, *To Guess or not to Guess?*, in *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, a cura di Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, Bompiani, Milano, 1983, pp. 154, 244-45, 261. In queste pagine c'è la distinzione tra una abduzione ipercodificata in cui la legge per inferire il caso dal risultato è già data in modo automatico o semi-automatico (per es. capire il significato della parola |uomo| come etichetta corrispondente alla definizione del vocabolario, implica alcune ipotesi sul contesto linguistico che, di solito, non avvertiamo); c'è, poi, l'abduzione ipocodificata in cui la legge dipende da una scelta compiuta in base alla propria enciclopedia culturale, l'abduzione creativa in cui la legge è costituita *ex novo*, come nelle scoperte scientifiche rivoluzionarie di Kuhn; infine, ricordo la meta-abduzione.

fede; l'altro, Beatrice, la beata Beatrice che scese dal cielo e lasciò la sua orma nell'Inferno per salvare Dante». <sup>11</sup> Il concetto è amplificato dalle volute narrative di una storia. La fede di Dante è resa plastica dal *pathos* letterario che coniuga la realtà, come direbbe Jérôme Bruner, autore de *La mente a più dimensioni*,<sup>12</sup> al congiuntivo, presentandola come se fosse pensata da personaggi che hanno un proprio vissuto psicologico e culturale. Esiste un pensiero narrativo, distinto da quello paradigmatico della scienza, più vincolata alla chiarezza del riferimento e al bisogno di verificare i fatti.

Il linguaggio figurale, d'altronde, non è necessariamente successivo alla lettera e neppure necessariamente più impreciso, anche se la sua intensità è, potrei dire, decentrata o distratta. Funziona un po' come l'occhio strabico di Mattia Pascal, focalizza particolari inconsueti. Mi viene in mente la prima *Bucolica* di Virgilio - Virgilio è menzionato da Borges - la bucolica del contrasto fra chi possiede la terra e chi, come Melibeo, non ce l'ha più: in questi versi, infatti, il lettore a un certo punto si imbatte nell'immagine sensuale di una siepe, risucchiata dalle api lbee, siepe che, con il suo lieve sussurro, persuade al sonno il felice pastore Tiro. L'esperienza antropologica del dolore è trasfusa nell'efficacia di un'immagine, orientata su dati percettivi, sensazioni uditive, soprattutto. Prima parlavo, non a caso, dell'incidenza delle percezioni nella figuratività letteraria. L'immagine, apparentemente, distrae l'interlocutore, lo allontana dal tema di fondo. Questo decentramento può essere

---

<sup>11</sup> J.L. Borges, *Nathaniel Hawthorne*, in *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984-1985, vol. I, p. 957.

<sup>12</sup> Cfr. J. Bruner, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 54.

assimilato a un'abduzione, tanto è vero che esiste una 'retorica della creatività', come suona il titolo di un libro di Bottirolì per il quale anche una singola figura retorica può essere letta in chiave abduttiva. Lo studioso, nello specifico,<sup>13</sup> fa l'esempio delle metafore di Proust: così Firenze diventa una città fragrante, simile a una corolla, perché è la città dei gigli e ospita la cattedrale di Santa Maria del Fiore. Il dato conoscitivo, la cattedrale, è proiettato nella trasformazione metaforica dove il sapere ribolle come in un composto chimico in cui le proprietà derivanti dai rapporti non coincidono con i singoli elementi. La retorica non è, quindi, un ornamento che si possa rimuovere per arrivare al significato denotativo o letterale. Ne *L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, al vuoto della lettera si oppone il pieno, la densità della figura:

Una *volontà di vuoto* abita la lettera, sognando l'espulsione definitiva di tutto ciò che riempie gli spazi perfettamente sondabili e chiari entro cui avviene lo scorrimento del senso - il cui pericoloso fluire va comunque ridotto al minimo. La sua utopia è un'architettura dell'esprimibile, dove tutti i passaggi - le inferenze, per i logici - sono giustificati. È una città dove lo spazio ha sostituito il senso, lo ha reso superfluo.<sup>14</sup>

In uno dei suoi tiri ironici, Borges sostiene che la lettera annoia. Al di là del tono paradossale, resta la consapevolezza che la letteratura non sia solo questione di decodifica o di analisi strutturalistiche. Il senso, come direbbe Bottirolì, è fluido, simile al cono d'ombra, all'alone che circonda la Luna nel canto

<sup>13</sup> Cfr. G. Bottirolì, *Metis e interpretazione*, in «Aut Aut», nn. 220-221 (1987), pp. 135-36.

<sup>14</sup> G. Bottirolì, *Figure, passioni, isotopie*, in *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p. 134.

X del *Paradiso* (alone al quale sono paragonate le anime dei sapienti nel cielo del Sole). Questa richiesta di un senso letterario aperto, non traducibile in un mero dato informativo, è il segno della complessità ascrivibile alle scienze umanistiche e opposta alla frammentazione del sapere, prodotta dai vari specialismi. Di complessità parla Edgar Morin nel libro *La testa ben fatta*<sup>15</sup> per indicare un sapere che deriva dall'interconnessione delle parti, non da un singolo aspetto. L'idea vive, in modo forse più suggestivo, in un aneddoto buddista del *Milinda Pañha*, ricordato da Borges: in esso un monaco spiega al re Menandro che, come il suo carro non è le ruote, né il giogo, né l'asse, ma tutte queste cose insieme, così l'uomo non è la combinazione delle parti che lo formano, pur non esistendo al di fuori di esse. L'aneddoto è in *Nuova confutazione del tempo*.<sup>16</sup>

Il titolo del saggio rivela la tendenza borgesiana a giocare, in modo semiserio, con idee metafisiche o idealistiche - la cancellazione del tempo appunto -. Il dettaglio percettivo del *dejà vu* può, così, dare l'illusione dell'atemporale. Questo libero uso della metafisica fa parte della retorica del limite- retorica abduttiva e pragmatica - in cui importa trarre conclusioni e fare azzardi da premesse non sempre esplicite. La parodia - ma il

<sup>15</sup> Cfr. E. Morin, *La testa ben fatta*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000, p. 51.

<sup>16</sup> J.L. Borges, *Nuova confutazione del tempo*, in *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, cit., p. 1071. Una versione più tecnica della complessità borgesiana è forse la *diánoia* che Segre riferisce, in chiave metatestuale, alla lettura, richiamando i concetti aristotelici rielaborati da Northrop Frye. Mentre il mito è la materia grezza, amorfa, la *diánoia* è una strutturazione della materia dalla quale emerge un significato globale, percepibile solo a volo d'uccello. In altre parole, quando si legge, alla successione parola per parola si sovrappone un fantasma mentale che non è né soltanto nella parte, né solo nella somma degli elementi in gioco. Cfr., C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 331-32.

rapporto si potrebbe rovesciare, nel senso che i racconti potrebbero essere considerati anche una parodia metafisica del fantastico - può far pensare alla prospettiva radicale di Blanchot<sup>17</sup> che, ne *L'infinito intrattenimento*, tenta di definire i caratteri di una scrittura esorbitante, posta al di fuori del sistema filosofico occidentale, basato sull'identità di vedere e sapere, sul sistema ottico della conoscenza. La scrittura è un taglio radicale, una differenza assoluta che non possiamo includere in alcun insieme, la traccia di un futuro ancora inesistente. Il vero significato è sempre oltre, come nel quadro mai compiuto e, quindi, infinito, descritto nei versi di *Unending gift* in *Elogio dell'ombra*.

Un pittore ci aveva promesso un quadro.  
Ora, in New England, ho saputo che è morto  
[...] Poi ho pensato: se stesse lì, sarebbe col tempo  
una cosa di più, una cosa, una delle vanità o abitudini  
della casa; ora è illimitata, incessante, capace di  
qualsiasi forma e qualsiasi colore e non costretta  
in alcuno.<sup>18</sup>

L'oggetto è, qui, libero dai confini della visione - questo è, appunto, il taglio radicale, negativo di Blanchot -, ma l'opera borghese non percorre fino in fondo questa cesura e numerosissimi sono gli esempi in cui l'atto del vedere acquista densità conoscitiva. Gli occhi, allora, vedono, nel manto notturno, le figure dell'immaginazione: la madre delle Parche,

<sup>17</sup> M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino, 1977, p. 38: «Parlare non è vedere. Parlare libera il pensiero dall'esigenza ottica che, nella tradizione occidentale, condiziona da millenni il nostro modo di accostarci alle cose [...] Scrivere non vuol dire far vedere la parola. Il gioco dell'etimologia corrente fa della scrittura un taglio, una lacerazione, una crisi».

<sup>18</sup> Cfr. J. L. Borges, *The unending gift*, in *Elogio dell'ombra*, in *Tutte le opere* cit., p. 275.

gli infiniti mondi del Portico, gli esametri latini che la cantarono, il terrore di Pascal.<sup>19</sup> Lo spazio fisico riceve una declinazione culturale.

L'identificazione del visivo con il conoscitivo, l'antico *theorein*, indica anche come lo scrittore non attraversi del tutto la linea che separa la modernità dalle fantasie istrioniche del post-moderno, la rielaborazione individuale del sapere dalla memoria sintomatica in cui i frammenti affiorano senza origine e senza fine, segni ambivalenti che possono esprimere qualsiasi pensiero, sia quello di un teologo ortodosso, sia quello di un eretico. Il riferimento è alla *coincidentia oppositorum* del racconto *I teologi*. (Celati, l'autore di *Finzioni occidentali*,<sup>20</sup> a proposito dei frammenti non includibili in un insieme, parlerebbe di poetica archeologica). In *There are more things* (raccolta *Il libro di sabbia*), racconto che parodizza il registro 'nero' di Lovecraft, il protagonista si aggira in un'architettura mostruosa, senza scopo perché, dice, per vedere davvero una cosa, bisogna capirla. L'identità tra vedere e sapere è, qui, esplicita. La parziale soluzione dell'enigma è affidata a un sogno in cui compare il Minotauro. Il racconto, quindi, rielabora e reinserisce in una struttura indiziaria il mito già noto, la *doxa*, ma la soluzione suggerita - la casa quale dimora del mostro mitico - assume il carattere ellittico di una scommessa abducente, quella che consente di risalire dal sogno alla realtà

<sup>19</sup> Idem, *Storia della notte*, in *Storia della notte*, in *Tutte le opere*, cit., p. 1111.

<sup>20</sup> Cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, 1975, p. 208: «La poetica archeologica per questo non può fare a meno dell'effetto letterario che si chiama straniamento, come segnalazione di qualcosa in cui non mi posso identificare perché rifiuta di essere il mio specchio diretto, rimandando a un'origine oggettiva che non posso rivivere [...]».

della finzione, un'ipotesi di connessione. L'astuzia borgesiana consiste nel presentare un elemento comune e stereotipato - il mito - come frutto di un'esperienza psicologica, onirica. Questa operazione rivela la consapevolezza che l'unica necessità possibile, in ambito letterario, sia proprio quella psicologica, lì dove contraddizioni e aporie possono essere giustificate, fino al caso limite dei fantasmi di Lacan, del reale distorto: in *Tom Castro, l'impostore inverosimile*, racconto di *Storia universale dell'infamia*, ogni assurdo viene tamponato dalla madre che vuole credere che il figlio non sia morto. Il suo desiderio stabilisce la realtà, rendendola cieca a ogni madornale incoerenza.

I testi borgesiani rilevano, quindi, l'esistenza di una ragion pratica, fatta di duttilità, di osservazione psicologica, delle attese che influenzano ogni atto conoscitivo. Non c'è una ragione pura, astratta. Nel racconto borgesiano, *I teologi*, come dicevo, non vince il teologo ortodosso, perfetto. Quest'ultimo viene bruciato come eretico perché si ostina a dimostrare la veridicità della sua affermazione; non ha l'elasticità dei personaggi 'infami', di basso spessore morale, presenti in altre opere: Vincent Moon, il comunista dogmatico de *La forma della spada*, può ricordare il suo tradimento all'interlocutore, senza che le sue reazioni emotive lo disturbino, rovesciando il punto di vista, narrando come se egli stesso fosse l'eroe delle vicende storiche irlandesi. Questi percorsi indiretti, oltre che alle scommesse abduitive di Peirce, non sono estranei a uno storico della scienza come Paul Feyerabend che, in *Contro il metodo*, rilegge in modo anarchico le origini della scienza moderna. La rivoluzione galileiana diventa, così, una tattica argomentativa

basata sull'intuito, sulla capacità di manovrare il senso comune, sull'opportunismo perfino, prima che su fatti osservabili. Quando il telescopio, puntato verso il cielo, darà solo immagini inesatte, incapaci di fornire prove sperimentali, Galileo riuscirà a preservare il copernicanesimo tramite l'intuizione di una semplice somiglianza, notando come alcuni fenomeni telescopici, come il variare della luminosità dei pianeti, si accordassero con Copernico. Nulla di più. Sospende temporaneamente la corrispondenza tra ipotesi e fatti empirici, includendo nella strategia scientifica una analogia. L'esperienza di Galileo non è 'nuda' per Feyerabend, ma comprende la dimensione del potenziale, comprende un margine di finzione: errori, ipotesi *ad hoc*, emozioni, pregiudizi perfino. Copernico, come Omero che sopravvive nel tempo grazie all'immagine di Priamo, secondo un pensiero borgesiano,<sup>21</sup> si impone, originariamente, per la sua carica figurale, simbolica. Diventa, cioè, il simbolo di quanto si opponeva, nel Seicento, all'accademismo o al vecchiume dei dotti che parlavano in latino. Il progresso della scienza è discontinuo; in molti casi, esso è avvenuto grazie a una 'pausa' estetica: perché non ci si è precipitati a escludere una teoria non rispondente ai dati empirici, non ci si è affrettati a distinguere il vero dal falso,

---

<sup>21</sup> J.L. Borges, *Quevedo*, in *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 942-43. Quevedo è poco ricordato nelle storie letterarie perché «[...] non ha trovato un simbolo che s'impossessi dell'immaginazione degli uomini. Omero ha Priamo, che bacia le mani omicide di Achille; Sofocle ha un re che decifra enigmi e al quale i fati faranno decifrare l'orrore del suo stesso destino; Lucrezio ha l'infinito abisso stellare e le discordie degli atomi; Dante, i nove gironi infernali e la Rosa paradisiaca; Shakespeare i suoi mondi di violenza e di musica; Cervantes, il fortunoso vagabondaggio di Sancio e Don Chisciotte; Swift, la sua repubblica di cavalli virtuosi e di *yahoos* bestiali; Melville, l'abominazione e l'amore della Balena Bianca; Franz Kafka, i suoi crescenti e sordidi labirinti [...]».



rimanendo fedeli a un orizzonte enciclopedico, definito da ogni forma di sapere, dalla magia alla politica, e da teorie anche contrastanti tra loro. In questa direzione, l'arte stessa ha focalizzato, in modo ancora non esplicito, ma non per questo poco incisivo, scoperte e concezioni, solo successivamente controllate, racchiuse da una teoria scientifica trasparente.<sup>22</sup> La stessa elaborazione di congetture è determinante:

Galileo dev'essere elogiato perché preferì proteggere un'ipotesi interessante anziché un'ipotesi opaca e priva di interesse.<sup>23</sup>

Ora sentiamo la risposta che il *detective* del racconto *La morte e la bussola* dà a un commissario poco raffinato:

«È inutile» diceva Treviranus, brandendo un sigaro imperioso, «cercare spiegazioni tanto complicate. Sappiamo tutti che il Tetrarca di Galilea possiede i più bei zaffiri del mondo. Qualcuno, per rubarli, sarà penetrato qui per errore. Yarmolinsky s'è alzato; il ladro ha dovuto ucciderlo. Che le sembra?». «Possibile, ma non interessante» rispose Lönnrot. «Lei dirà che la realtà non ha il minimo obbligo d'essere interessante. Io replicherò che se la realtà può sottrarsi a quest'obbligo, non possono sottrarvisi le ipotesi. In quella che lei ha improvvisato,

---

<sup>22</sup> La posizione di Feyerabend delinea una vocazione enciclopedica molto simile a quella borgesiana: tutto può servire, anche il nazista del racconto *Deutsches Requiem* di Borges, perché la scienza senza storia è mutilata. Il pensiero scientifico cresce obliquamente, per contrasti, scommettendo su idee e ipotesi che sembrano incompatibili con il senso o la morale comune o che, semplicemente, appaiono sconfitte dall'evidenza. In tale direzione, anche la confessione di un nazista potrebbe non essere solo l'artificio di un sofista o di un autore abituato a giocare esteticamente con ogni idea. Feyerabend, peraltro, lega il concetto di contrasto al pensiero marxista, a Lenin, in particolare, per il quale considerare ogni forma di vita o concezione del mondo, non avere restrizioni metodologiche, era necessario per realizzare esiti rivoluzionari: è storia l'atomismo di Lucrezio, ma anche la stregoneria del Medioevo. L'utopia marxista, allora, non è solo lo sguardo che vede, tra le righe della storia, la vittoria di una nuova classe sociale, ma diventa la capacità di costruire una cultura che non rifiuti, a priori, l'assenza di una concordanza immediata tra fatti e idee.

<sup>23</sup> P.K. Feyerabend, *Contro il metodo*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 82.

interviene copiosamente il caso. Abbiamo qui un rabbino morto: io preferirei una spiegazione puramente rabbinica, non gli immaginari contrattempi di un ladro immaginario».<sup>24</sup>

Ecco, rivalutare il *pathos* di ciò che è interessante ricorda la creatività di Vico che, nel *De ratione studiorum*, sostiene che non è sufficiente un discorso vero: deve essere anche ricco.

---

<sup>24</sup> J.L. Borges, *La morte e la bussola*, in *Finzioni*, in *Tutte le opere cit.*, p. 727.