



La teoria della letteratura come didattica: un esempio borgesiano di knowledge transforming

Theory of literature as didactics: a Borges-style example of knowledge transforming

Anna Guzzi
Università della Calabria
annagzzi@yahoo.it

ABSTRACT

This paper examines the relationship between theory of literature and didactics, by using both the pragmatic perspective of Peirce and the new scientific model of Paul Feyerabend. It draws on the idea that man could create meaning and make reference to the world in many different ways. The aesthetic insight given on the most various and different doctrines nowadays poses the problem of the didactic value of humanities, thus raising two questions: what is the value of knowledge of ideologies or concepts that are represented and transformed by poetic and narrative imagination? Does Borges—who is a master in such aesthetic practice—reduce knowledge to a set of abstract metaphors that are parted from perceptible reality, or could we find in him another possible path, which is a new way of conceiving reason and logics?

Questo saggio analizza il rapporto tra la teoria della letteratura e la didattica, utilizzando una duplice chiave interpretativa: il pragmatismo di Peirce e la filosofia della scienza di Paul Feyerabend. Il suo nucleo essenziale è nell'idea che l'uomo costruisca il significato attraverso molteplici modalità referenziali. Una di esse è la rielaborazione estetica delle conoscenze più svariate che pone il problema di quale sia, oggi, il valore delle scienze umanistiche, suscitando due interrogativi: qual è il valore conoscitivo di ciò che viene rimodellato dall'immaginazione poetica e narrativa? Lo scrittore argentino Borges, maestro in questa pratica estetizzante, riduce ogni sapere a un insieme di metafore astratte, separate dalla realtà sensoriale, concreta, o esiste un'altra via percorribile, un altro modo di pensare la ragione e la logica?

KEYWORDS

Theory, Didactics, Aesthetic insight, Interdisciplinarity.
Teoria, Didattica, Visione estetica, Interdisciplinarietà.

Premessa

Questo saggio intende analizzare il modello di creatività logica e interdisciplinare che percorre la produzione dello scrittore argentino Jorge Luis Borges nella convinzione, già di Daniel Balderston, che borgesiano non sia sinonimo di vuoto e *nonsense* (Balderston 2002, 1).¹ Nelle opere dello scrittore argentino, infatti, la memoria diventa un'alchimia immaginativa, trasformando saperi eterogenei in un linguaggio narrativo capace di evocare la ricca portata simbolica. Borges è *l'animal symbolismum* di Cassirer, colui che vive in un contesto mediato da valori e significati che egli stesso concorre a elaborare, ricorrendo al mito, alla religione, all'arte, alla scienza (Guglielmi 2011, 80).² Il concetto, poi, non può non richiamare alcuni aspetti del costruttivismo, in particolare, il passaggio conoscitivo da una prospettiva ontologica, sempre protesa verso un esterno da catturare o rappresentare, a un'idea di elaborazione attiva del reale. Il fatto che «i dati osservativi sono sempre già carichi di teoria (*theory-laden*) [...]» (Cosentino 2002, 27) avvicina, poi, l'epistemologia costruttivista a uno degli assunti del presente contributo: l'impossibilità di tracciare un confine troppo netto fra sapere teorico e pratica. Peirce stesso, d'altronde, ha precisato come il più semplice dei dettagli sensoriali sia costruito e come l'uomo debba ricorrere a un'ipotesi perfino nel riconoscimento di un colore (Peirce 2003, 441-442).

In questa archeologia borgesiana del sapere l'occhio estetico anima un'estrema varietà di modelli culturali, dando loro esistenza concreta, ma anche svelandone i punti deboli attraverso una serie di fratture tra la superficie visibile delle parole e il non-detto che si apre alle loro spalle. Il metodo di Borges, se è legittimo parlare di metodo, potrebbe somigliare a una provocazione maieutica che miri a suscitare interrogativi, anche evocando posizioni collidenti tra loro. Esso sviluppa quel golfo della molteplicità potenziale alla quale, secondo le *Lezioni americane* (Calvino 1993, 102), ogni scienza deve attingere, se vuole mantenersi vitale. L'orizzonte antropologico si allarga, in questo caso, fino a comprendere non solo ciò che è, ma anche ciò che avrebbe potuto essere e non è stato. Va da sé che tali potenzialità non siano racchiuse in rigorose procedure dimostrative e argomentative. È qua evidente la chiave dell'interesse che Borges suscita o dovrebbe suscitare in chi si occupi di didattica e si ponga il problema di come rendere accattivante una disciplina, senza banalizzarne i contenuti, da vero professionista riflessivo «in grado di capire i cambiamenti in atto nel contesto sociale per innovare il proprio modo di insegnare, formare, educare, mettendo a confronto le teorie pedagogiche con l'esperienza [...]» (Malizia, Nanni 2010, 1065). Anche se Borges, in effetti, appare come un «educatore *malgré soi*» (Isidori 2008, 11), visto che le implicazioni pedagogiche della sua opera non sono esplicite, vale la pena imboccare questa direzione di ricerca.

- 1 Il saggio di Balderston critica, appunto, l'idea che l'enciclopedismo di Borges, il suo attingere a piene mani dalle conoscenze più varie, sia solo esercizio di erudizione.
- 2 Guglielmi è un teologo che analizza la filosofia del canadese B.J.F. Lonergan, cogliendone il carattere moderno proprio nella sensibilità per ciò che allontana l'uomo da una ragione asfittica, mutilata che non tiene in debito conto tutte le dimensioni dell'esperienza umana (affettiva, sociale, storica ecc.). In questa direzione, diventa incisiva anche l'esperienza artistica che non ha fini utilitaristici, ma apre orizzonti inediti con modalità formali e semantiche distinte rispetto al linguaggio ordinario, informativo, scientifico. Certo, occorre, qui, ricordare come la scrittura borgesiana relativizzi la differenza tra le varie tipologie linguistiche.

Circoscrivo la mia analisi ad alcuni testi poetici e al racconto *La forma de la espada*, compreso nella silloge *Ficciones* che, in Italia, compare nel 1944 per le edizioni Einaudi. La linea interpretativa comprenderà due biforcazioni: una risalita a Peirce, al ritmo creativo ed ermeneutico delle abduzioni, la seconda va ascritta allo storico della scienza Paul Feyerabend. Se il primo ha aperto la strada a una valutazione retorica del ragionamento abduttivo, Feyerabend rovescia gli assunti empirici della scienza moderna, mostrando come essa possa procedere anche per contro-induzione, tralasciando i dati osservativi più immediati. Queste due tracce epistemologiche disegnano, pertanto, una retorica della finzione, capace di ricostruire il modo in cui una determinata cultura vede il mondo. Nel caso di *La forma de la espada*, bisognerebbe parlare di un intersecarsi di culture diverse che entrano, simultaneamente, nel corto circuito dello spazio narrativo: l'idealismo romantico, di matrice ottocentesca, da una parte, il materialismo dialettico, di derivazione marxista, dall'altra.

1. Creatività della teoria e pietas letteraria

Feyerabend, già citato in Premessa, chiama in causa la teoria della letteratura, poiché, in *Contro il metodo*, taglia il filo che lega la scienza alle apparenze empiriche e sperimentali, evidenziando come il progresso scientifico possa avvenire anche tramite strategie non lineari. Tra di esse emergono dinamiche stilistico-letterarie. La rete metaforica di un testo può, infatti, esprimere in anticipo idee che stentano a diffondersi in un certo contesto storico per i motivi più vari o per la presenza di censure culturali, religiose, psicologiche ecc. Galileo, in fondo, scommette sulla nuova visione, rivelata dal telescopio, non visibile a occhio nudo. È già questo un filo che unisce il discorso teorico alla genesi di un'ipotesi scientifica e alla stessa capacità letteraria di prescindere dagli automatismi quotidiani, meccanici, consueti. La letteratura è una comunicazione peculiare. Basti un esempio: le onde trasmesse da una radio e convertite in messaggio da un destinatario, in base a un codice condiviso con il mittente, fanno anch'esse parte di un processo comunicativo. Ma il messaggio può prescindere da un interlocutore fisicamente o idealmente presente, lì dove il discorso letterario presuppone sempre la rielaborazione di un io che lo riceve, benché possa esserci un'asimmetria più o meno forte tra gli attori del processo e benché i punti di riferimento dell'autore possano divergere rispetto a quelli del lettore (di qui il bisogno dell'esegesi, del commento, come strumento atto a favorire la comprensione e l'interpretazione, superando eventuali differenze linguistiche, culturali, storiche ecc.). Letteratura e teoria non possono, quindi, accontentarsi del già dato. Inoltre, il sapere teorico, come dicevamo, non è sempre una forma speculativa astratta. Nelle radici filosofiche del termine è presente l'idea della visione, dell'*eidos*: il concetto arcaico, lo schema che riunisce dati sensibili affini. L'*eidos* non riguarda solo il piano logico-linguistico, poiché è una visione simultanea di nessi molteplici, un sapere integrale, valorizzabile proprio dalla polisemia figurale del testo letterario.

In Borges il discorso teorico esiste solo nelle forme creative di una memoria che trasforma, contemporaneamente, un unico dettaglio in generi testuali e in saperi diversi. Il teorico della letteratura, pertanto, non esiste senza l'enciclopedismo che il dibattito critico su Borges ha, spesso, ricondotto alla tendenza classica, umanistica, della sua scrittura dove si incrociano filosofie orientali, miti nordici e pagani, credenze religiose ecc. È come se queste ibridazioni delineassero

una città semi-nascosta, prodotta dalla circolazione di ogni sapere, anche di quello ideologico. L'abduzione potrebbe ben costituire il filo logico che unisce queste 'isole' conoscitive, disperse nella vastità dell'erudizione borghesiana. Certo, sarebbe una linea spezzettata che procede per salti e discontinuità perché, in questo tipo di ragionamento, si giunge alla conclusione per congettura, in modo problematico. Questo aspetto altera i parametri del discorso lineare, impedendo di identificare la logica solo nella separazione vero/falso.

È in gioco lo stesso potere di pensiero della letteratura (ivi, 4)³ e il ruolo che, in futuro, avranno le scienze umanistiche, troppo spesso confinate nella disutilità da una logica di mercato. In realtà, proprio le *humanae litterae* forniscono quella capacità ermeneutica selettiva, necessaria a orientarsi in un universo complesso. A tal proposito, è utile evidenziare come possa esistere un'etica letteraria, colta nella capacità di sottrarre il mondo «alla logica del pensiero unico, alla razionalità strumentale, al pensiero calcolante» (Menzio 2012, 24).⁴ La *pietas* letteraria, il suo tempo lento, opposto alla rapidità consumistica, risiede in una memoria che, secondo la lezione di Walter Benjamin, può valorizzare quegli elementi marginali che non trovano collocazione nel processo economico.

1.1. Lo stile congiuntivo della logica nell'onomastica di Borges

Dopo aver definito, nelle pagine precedenti, la chiave interpretativa del saggio, è opportuno darne un'applicazione pratica, analizzando il testo narrativo prescelto. Nello specifico, si tratta di far emergere il processo abduittivo che genera il racconto, diventando il doppio 'immaginifico' di una visione del mondo. Questo livello di analisi converge, quindi, verso la ricchezza della memoria borghesiana, verso i processi di riscrittura dai quali nasce l'opera. L'estensione logica di cui si parlava nella Premessa non è, pertanto, legata alla capacità di dedurre una conclusione da sparsi indizi empirici, come avviene tradizionalmente nell'induzione e nel suo corrispettivo in letteratura: il genere poliziesco. Al contrario, è la scoperta del legame più significativo tra ciò che è letterario e ciò che non lo è. In questo *trait-d'union* risiede l'attualità pedagogica della finzione borghesiana che si serve sempre dell'"altro" come cifra del discorso estetico, secondo uno scambio biunivoco. È quanto avviene, per esempio, con la mappa paradossale del testo *Del rigor en la ciencia* (Borges 1984-1985, 1253), proiezione, sul piano fantastico, di un cambiamento geografico e spaziale che, dalla scoperta dell'America fino al villaggio globale di Luh-

3 Vale la pena riportare le parole dello scrittore sulla singolarità della letteratura: «La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici».

4 È interessante notare come Menzio distingua fra il concetto di complessità, ancora riconducibile a una logica, a una forma di armonia, e quello di molteplice. Quest'ultimo, infatti, richiama la frammentazione esasperata di una tarda modernità in cui la conoscenza letteraria è puntiforme, nel senso che raccoglie punti di orientamento, nodi significativi presenti sulla superficie del mondo, staccandoli dal contesto continuo, confuso a cui appartengono per liberarne le potenzialità più profonde. Questi nuclei puntiformi sembrano una versione leggera della sintesi. Sul piano didattico, appare suggestiva l'idea di un apprendimento letterario che, pur non potendo costruire mappe esaustive, sia capace di aprire gli studenti a uno spessore più profondo delle cose attraverso la liberazione di questa molteplicità.

mann, si è tradotto nell'attuale impossibilità di riprodurre, sul piano cartografico, lo spazio. In un mondo, infatti, privo di riferimenti spaziali e mentali precisi, erede dell'antico labirinto, «è evidente solo l'attività *produttiva* della mappa che genera il proprio territorio e coincide con esso» (Forleo 2012, 23).⁵

Ma veniamo al racconto *La forma de la espada* dove una dialettica culturale, che tenterò di delucidare in seguito, si oggettiva nello spazio labirintico di un edificio. Il protagonista della narrazione è un rude proprietario terriero, chiamato l'Inglese della Colorada. Sul suo volto spicca una cicatrice, indizio corporeo intorno al quale ruoterà la soluzione dell'enigma narrativo:

«Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo» (Borges 1971, 137).

L'ipallage di una *cicatriz rencorosa* rileva la cifra emotiva del personaggio, anticipando la causa del suo agire. È Borges stesso a registrare, inizialmente, voci e aneddoti legati all'uomo misterioso. La narrazione imita, quindi, la natura orale ed epica dei racconti primitivi, creando una falsa oralità. Mima, inoltre, al suo interno il movimento teorico che incrina credenze note e orizzonti consueti, inserendo un passaggio di soglia: l'esornazione di un fiume che, secondo un archetipo biblico, isola il Borges *agens*, costringendolo a trascorrere la notte nella proprietà dell'Inglese. Questo evento introduce il personaggio nell'universo dell'alterità e sospende le relazioni quotidiane. È dopo tale passaggio, infatti, che il lettore apprende come il soprannome Inglese della Colorada sia, in realtà, un falso, poiché Vincent Moon viene dall'Irlanda. L'onomastica ironica di Borges riunisce due nazionalità opposte, anticipando quella *coincidentia oppositorum* che connota più livelli narrativi, fino all'identificazione tra vittima e impostore. Occorre, inoltre, ricordare che la parola Colorada suggerisce proprio il pathos e la polisemia della retorica.

Nella Colorada, Borges ascolterà la vicenda enigmatica della cicatrice dalla voce stessa di Vincent Moon che si presenta come eroe della storia, benché sia il traditore:

«- Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia» (ivi, 139).

L'ambientazione storica è quella delle lotte per l'indipendenza dell'Irlanda. La prospettiva rovesciata agisce come una maschera provvisoria che consente al personaggio infame di identificarsi con quell'«otro, el que más valía» che «murió en el patio de un cuartel en el alba, fusilado por hombres llenos de sueño [...]» (ivi, 139). L'identificazione non è, però, totale perché Moon riesce ancora a distin-

5 Paradossalmente, per la studiosa, proprio la perdita moderna delle certezze determina la geometria intransigente che caratterizza la descrizione dello spazio utopistico e, aggiunge, pensando a Borges, fantastico. Quest'ultimo, infatti, è un non-luogo che, proprio perché appartenente alla trama indefinita dell'immaginazione, necessita di una mappatura precisa, in grado, all'apparenza, di controllare e gestire il caos. Una mappa simile, però, iper-geometrica, prende il sopravvento sulla realtà che non esiste più. In questione, sul piano epistemologico, è il passaggio da un'idea di corrispondenza copia/realtà a un'idea di coincidenza.

guere ciò che è 'altro' da lui: il suo piano rientra in un lucido calcolo, in uno stragemma (Guzzi 2009, 169);⁶ esso non è, cioè, *unheimlich*, perturbante, secondo il noto concetto di Freud. Il racconto di Borges appare, quindi, più meta-fantastico che fantastico, nel senso che si distacca dai procedimenti proiettivi ottocenteschi, per oggettivare una tecnica tipica del genere: quell'unione dei contrari che, nello stadio dell'Immaginario di Lacan (Lacan 1966, 238-241),⁷ comprende i doppi, i sosia, le simmetrie, tutte le situazioni in cui l'io non si percepisce come entità diversa rispetto al suo simile, sviluppando reazioni aggressive. L'aspetto oscuro della logica dei correlativi, «una violazione e una smentita del principio di non-contraddizione» (Bottiroli 2006, 160), è vicino alla somiglianza perturbante di cui stiamo parlando. I correlativi, infatti, sfuggono alla rigida opposizione tra vero e falso. Per semplificare, è possibile ricorrere a un esempio, evocando anche i registri o stili del ragionamento: se uno stile separativo di pensiero non potrà mai giustificare logicamente l'associazione simultanea di due elementi linguistico-concettuali opposti, applicati allo stesso oggetto di riferimento (infame/traditore), non avviene così per uno stile congiuntivo di pensiero. Quest'ultimo è estraneo alla logica formale e consente di legittimare anche le unioni paradossali non per motivi storici, ma per motivi che risiedono nella dinamiche dell'inconscio. La giustificazione dell'unità eroe/traditore non è legata a cambiamenti empirici, contestuali, che potrebbero trasformare il primo elemento nel secondo e viceversa. Essa riguarda, invece, la polivalenza dell'inconscio dove una cosa può, contemporaneamente, rappresentare altro, secondo una convergenza con le strategie figurali di un testo letterario.

Borges non amava la psico-analisi. Nei suoi riferimenti alla polisemia semantica, predilige il richiamo all'algebra dei sogni (Borges 1976, 108-109)⁸ o la pronuncia magica della poesia dove il nome Thor implica un'ambiguità originaria: l'uomo primitivo che pronunciava quel nome, evocava simultaneamente il tuono e il dio del tuono. Nel racconto, questa pronuncia mitica viene ristabilita attraverso il nome suggestivo del personaggio, Moon, mentre, a livello fonico, le allitterazioni in 'c' (*cruzaba, cara, cicatriz, ceniciento, Colorada* etc.) sembrano mimare vivamente l'oggetto-cicatrice, la forma della spada appunto. Per chiarire questo punto, è bene citare un passo che precisa la natura della polisemia poetica:

- 6 In tal senso modifico l'interpretazione che avevo dato nel libro *La teoria nella letteratura: Jorge Luis Borges* dove mi sembrava che la tecnica di Moon mettesse in risalto un problema di identità lacerata e servisse a compensare la propria incapacità di agire durante le azioni militari.
- 7 È ne *La chose freudienne* che Lacan descrive le tre fasi che segnano lo sviluppo dell'io: il reale, l'immaginario e il simbolico. Il nostro riferimento, in particolare, è alla seconda fase, quando il bambino cerca di costruire una personale identità attraverso relazioni di somiglianza. In tale stadio l'altro può essere ridotto a una proiezione dei propri desideri, secondo modalità anche aggressive. L'accesso all'alterità intersoggettiva vera e propria avviene, invece, durante lo stadio simbolico.
- 8 L'algebra onirica è applicata da Borges al *Marble Faun* di Hawthorne: «Desde el punto de vista de la razón (de la mera razón que no debe entrometerse en las artes) el ferviente pasaje que he traducido es indefendible. La grieta que se abrió en la mitad del Foro es demasiadas cosas. [...] Es un símbolo multiple, un símbolo capaz de muchos valores, acaso incompatibles. Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas. Ese mundo de sueños es el de Hawthorne».

«Immagino che, quando Shakespeare scrisse questi versi, si riferisse a entrambe le lune. Aveva in mente la metafora «la luna, la Regina Vergine» e, al contempo, credo non potesse evitare di pensare alla luna in cielo. [...] *Sentiamo* i versi prima di scegliere l'una, o l'altra o entrambe le opzioni» (Borges 2000, 83).⁹

La poesia è, pertanto, *theorein*: il suo gesto visivo implica una conoscenza. Per Shakespeare, nella lettura di Borges, la luna è, insieme, Diana, la castità e la regina, al punto che non è possibile separare la storia dalla filigrana mitica e immaginativa. Di qui la difficoltà di tradurre il termine *moon* che nomina significati connessi all'io del poeta, ma anche a dinamiche storico-culturali. Un processo simile compare in *Endimión en Latmos* dove l'oggetto reale, «la indifferente luna, hija de Zeus» (Borges 1984-1985, 1052-1054), si sovrappone alle incertezze percettive della voce monologante, il tumulto d'oro sulla montagna, o nella luna di *El Hacedor* che «declina sopra il cortile col pozzo ed il fico» (Borges 1984-1985, 1191), confondendosi con la luna vista nel cielo anteriore delle idee. Queste osservazioni sulla struttura semantica della poesia, in parte riconducibili al carattere 'indicativo' del suo linguaggio (Grassi, 1989, 84),¹⁰ non sono estranee al racconto di Borges, poiché sottintendono il nesso fra artificio letterario e pensiero filosofico: in altri termini, le identità borgesiane sono il frutto di una percezione estetico-poetica del mondo o il risultato dell'idealismo che nutre la formazione dello scrittore?

I filosofi ottocenteschi Berkeley e Schopenhauer vengono menzionati nel racconto. La casa labirintica in cui si nascondono i cospiratori irlandesi, appartiene, infatti, al generale Berkeley. Essa è costituita da «perplejos corredores y vanas antecámaras» (Borges 1971, 141). Nella costruzione speculare o a scatole cinesi della narrazione, queste ipallagi (*perplejos, vanas*) suggeriscono l'irrealtà delle differenze, fino all'idea *asombrosa* più incisiva, quella che identifica Shakespeare con lo spregevole John Vincent Moon:

«Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los ombre. [...] Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon» (ivi, 143).

L'enunciato rappresenta, nello stesso tempo, la prospettiva del personaggio e una forma sintetica, abbreviata di ragionamento, in grado di saltare subito alle conclusioni, senza esplicitare le tappe intermedie. Le parole di Borges possono, pertanto, appartenere simultaneamente a più livelli concettuali, da quello più concreto al livello più generale. Il racconto mette in discussione proprio tale frattura particolare/generale attraverso le risonanze simboliche rapprese in ogni nome. La logica, qui, crea un'identità paradossale che fa leva sullo stupore, origine

9 Borges commenta i versi seguenti del sonetto 107 di Shakespeare che, solo per via congetturale, si riferiscono alla regina Elisabetta, spesso paragonata dai poeti di corte a Diana: «The mortal moon hath their eclipse endured,/ and the sad augurs mock their own presage;/ uncertainties now crown themselves assured,/ and peace proclaims olives of endless age».

10 «[...] il linguaggio razionale è dialettico, agisce da mediatore e dimostra, cioè è apodittico; il linguaggio semantico è immediato, indimostrabile, chiarificatore, puramente indicativo».

comune alla poesia e alla riflessione. *L'asombro* è, infatti, il sentimento che accompagna l'interrogazione problematica della realtà, la *quête* filosofica che supera apparenze e luoghi comuni, approdando, almeno nella formulazione aristotelica, a conclusioni anche molto diverse da quelle originarie:

«Come abbiamo detto, tutti gli uomini incominciano con il meravigliarsi che le cose sono come sono, per esempio, a proposito delle marionette che si muovono da sé [...]. Ma bisogna arrivare al contrario della meraviglia iniziale [...]» (Aristotele 1974¹, 1980, 187-188, 186 [982b-983a]).

In realtà, già Platone, nel *Teeteto*, parla della meraviglia, esplicitando un'idea pre-socratica, visto che «[...] è proprio del filosofo questo che tu provi, di esser pieno di meraviglia; né altro cominciamento ha il filosofare che questo; e chi disse che Iride fu generata da Taumante, non sbagliò mi sembra nella genealogia» (Platone 1990, 98 [XI, 154d-155e]). Nell'etimologia greca della parola Taumante c'è, appunto, il verbo stupirsi.

1.2. Un modello narrativo di dissonanza e knowledge transforming

La *Forma de la espada* non si ferma alla *boutade* che esagera l'identificazione tra concetti antinomici; al contrario, con lessico cognitivo, proietta una dissonanza culturale, un'asimmetria che, tramite i procedimenti iterativi tipici della letteratura, provoca un riaggiustamento, invita il lettore a dare soluzione creativa al conflitto innescato. Una recente lettura di Graciela N. Ricci permette di superare, infatti, un approccio meccanicamente tematico o filosofico all'identità nella narrazione borgesiana, visto che quest'ultima, liberando una serie di incoerenze e alterità, appunto, dissonanti e costitutive dell'universo esistenziale, culturale, storico dell'autore, permette di costruire una nuova identità antropologica *in progress*, non più chiusa e centrata. È l'identità mobile e fluida sottesa al paradigma epistemologico della complessità, intesa, quest'ultima, come insieme di esperienze, sensazioni, pensieri che «se moverían, en realidad, en los confines entre el organismo y el mundo, a modo de resonancia neuronal generalizada» (Ricci 2006, 7). In altre parole, il lettore attuale di cui, per Ricci, Borges sarebbe un potente anticipatore, vive in una sorta di bolla semiotica, ricolma di segni, modelli, informazioni ecc. Questa bolla allenta il legame diretto con la realtà e rende decisiva la capacità di attribuire un senso a tutte le interpretazioni che crediamo formino la superficie oggettiva del mondo:

«Para comprender y comprenderse, entonces, habría que observar actuando, dialógicamente, una dinámica observador-actor que abraza, simultáneamente, el yo nuclear y la zona de frontera interdisciplinaria que nos envuelve y nos contacta, al mismo tiempo, con los otros» (ivi, 7).

Il discorso dell'altro, quindi, già abita dentro di noi, perché l'io non coincide più con i limiti del corpo: è questo flusso dinamico che si sviluppa tra un nucleo di base e la fascia di significati che lo avvolge, secondo un'idea originariamente di Thomas Sebeok. Perciò, fondamentale non è più semplicemente apprendere, come accadeva in un universo non multi-prospettico come quello attuale, ma

«aprender a aprender» (ivi, 5).¹¹ È a tale metodo conoscitivo che forma la narrativa borgesiana, non riducibile a un gioco erudito e dotata perfino di una lungimiranza profetica in campo scientifico, come dimostra Chessa, collegando il racconto *La scrittura del dio*, compreso nell'*Aleph*, ai modelli biologici complessi elaborati da John von Neumann e Alan Turing:

«A questo scopo gli ritorna in mente il fatto che allo zoo di Buenos Aires lo aveva colpito la caratteristica delle macchie di un giaguaro, che gli erano apparse come una scrittura vergata sulla loro pelle. Borges parla proprio di una sequenza di lettere ma è molto evidente, [...] che, anche in maniera non scientificamente consapevole, si riferisce proprio all'idea della replicabilità delle configurazioni di quelle macchie» (Chessa 2006, 334).

In altre parole, le configurazioni sulla pelle degli animali non sono casuali, ma possono evolvere in trame riconoscibili per qualche loro caratteristica di ripetitività e stabilità che «era già nella mente di Borges» (ivi, 333). Questo rapporto tra stabilità e cambiamento è racchiuso nell'idea scientifica del *pattern*, un modello informativo astratto che consente di distinguere una configurazione da un'altra, come avviene quando un lembo di pelle di giaguaro viene distinto dalla pelle di una tigre.

Ai fini del presente saggio e del racconto che stiamo esaminando, importa proprio questo tenore conoscitivo del racconto borgesiano che, agendo come un *pattern*, abitua il lettore a orientarsi nel fitto reticolo di dati e saperi che caratterizza una società multiforme. *La forma de la espada*, però, allena a una simile attitudine, non sviluppando una struttura cognitiva astratta, ma oggettivando le dissonanze, di cui parla Graciela Ricci, nei «libros controversiales y incompatibles que de algún modo son la historia del siglo XIX» (Borges 1971, 141), libri che riflettono *en abyme* la stessa dialettica narrativa, basata sul confronto fra due paradigmi diversi:

«Tenía escasamente veinte años. Era flaco y fofo a la vez; daba la incómoda impresión de ser invertebrado. Había cursado con fervor y con vanidad casi todas las páginas de no sé qué manual comunista; el materialismo le servía para cegar cualquier discusión. [...] Moon reducía la historia universal a un sórdido conflicto económico. [...] Yo le dije que a un gentleman sólo pueden interesarle causas perdidas» (ivi, 140).

Da una parte, c'è Moon, emblema del materialismo, dall'altra, il *gentleman* che ama, idealisticamente, le cause perse. Questi testi incompatibili si trovano nella biblioteca del generale Berkeley, vicino alle «cimitarras de Nishapur, en

11 È interessante il fatto che la studiosa cerchi di trovare una corrispondenza tra la letteratura e i cambiamenti cognitivi che trasformano nel tempo la struttura della mente umana, usando la teoria dei neuroni *mirror*. Da questo punto di vista, i racconti di Borges avrebbero accresciuto la complessità delle strutture neuronali dei loro lettori assidui, proprio attraverso l'utilizzazione creativa delle dissonanze e delle asimmetrie e l'attivazione della corrispondente attività neuronale. Ciò spiegherebbe, anche se in un modo, per me, un po' forzato, il motivo della incomprendibilità originaria delle opere borgesiane.

cuyos detenidos arcos de círculo parecían perdurar el viento y la violencia de la batalla» (Borges 1971, 141), catalogo che associa ironicamente la *bêtise* del letterato all'azione epica. Qual è il senso di tale ricostruzione culturale? Essa rende visibili dimensioni non potremmo vedere? Per quale ragione questo gesto è di natura teorica e possiede una sua logica?

Certo, in gioco è sempre una teoria poco 'trasparente' e parafrasabile, perché connessa alla retorica letteraria, all'accento posto sui significanti formali. Di qui il riferimento alla memoria che 'fa perdurar', fa durare (come le 'cimitarras de Nishapur' che estendono, nel tempo, la 'violencia de la batalla'), le percezioni uditive, visive, linguistiche della lettura. L'architettura narrativa amplia e sviluppa i dettagli infinitesimali che le letture hanno lasciato nella memoria di Borges, emergendo, poi, sulla superficie del testo scritto. In questo spazio non si è mai certi della reale consistenza di un particolare che potrebbe essere il residuo di un sogno o di una fantasia qualunque. Borges chiede, perciò, al lettore ciò che egli stesso ha dovuto fare a causa della cecità: integrare congetturalmente i pezzi di un universo che sfuma in una dorata penombra (Borges 1984-1985, 363).¹² Nella parte finale del racconto compare, per esempio, un'immagine significativa in cui il ricordo intertestuale di Quevedo (Borges 1976, 69)¹³ si fa incrocio di percezioni diverse: è la «media luna de sangre» (Borges 1971, 145) che l'eroe imprime, per vendetta, sul volto del traditore. La luna di Quevedo e di Shakespeare diventa, così, la tessera di un mosaico narrativo in cui il titolo, la 'forma della spada', va interpretato letteralmente, come la lettera rubata di Poe che è tanto evidente da risultare invisibile. Tutto il resto, ivi compresa la citazione implicita di Quevedo, già ricordato nel saggio di *Otras inquisiciones*, appartiene a un registro comunicativo che rovescia l'apparenza letterale del discorso, alludendo allo stesso funzionamento retorico dell'arte. Non si dimentichi che l'ascolto della vicenda avviene nella Colorada, spazio dal nome 'figurale'.

È opportuno indugiare, per un momento, sui luoghi 'meravigliosi' del testo per chiarire come la tensione teorica non sia esclusivamente legata al paradosso e alla possibilità di incrinare automatismi e stereotipi. Questi luoghi sono, infatti, conclusioni azzardate, elementi di un discorso radicalizzato che spinge il lettore a ricostruire, retrospettivamente, le sue plausibili condizioni. La frase che identifica Shakespeare e Vincent Moon, in tal senso, riassume lo slancio creativo di un'abduzione la cui struttura argomentativa non è del tutto esplicita. La logica narrativa non è, pertanto, legata solo ai correlativi, alla densità polisemica dell'inconscio dove una cosa può trasformarsi in un'altra. Quella di Borges è un'imper-

12 «Nella mia vita son sempre state troppe le cose;/ Democrito di Abdera si strappò gli occhi per pensare;/ il tempo è stato il mio Democrito./ Questa penombra è lenta e non fa male;/ scorre per un mite pendio/ e somiglia all'eterno./ Gli amici miei non hanno volto,/ le donne sono quelle che furono in anni lontani,/ i cantoni sono gli stessi e altri,/ non hanno lettere i fogli dei libri./ Dovrebbe impaurirmi tutto questo/ E invece è una dolcezza, un ritornare./ Delle generazioni di testi che ha la terra/ Non ne avrò letto che alcuni,/ quelli che leggo ancora nel ricordo,/ che rileggo e trasformo».

13 Borges rileva come la forza espressiva dei versi di Quevedo per il duca di Osuna sia anteriore all'interpretazione che possiamo darne. I versi si trovano nel sonetto *Memoria immortale di don Pedro Girón, duca di Osuna, morto in prigione*: «Sua Tomba di Fiandre le Campagne / E suo Epitaffio la sanguigna Luna». Lo scrittore argentino sembra, qui, condividere l'opinione di Paul Valéry sulla fondamentale asemanticità della poesia.

tinenza che mantiene una coerenza argomentativa, facendo riemergere in controluce la rilettura di Quevedo e di Shakespeare. È, in particolare, nel *Macbeth*, nel dialogo tra Blanquo e Fleance, che compaiono, in una certa contiguità, le due parole *moon* e *sword*:

«BANQUO: How goes the night, boy? FLEANCE: The moon is down; I have not heard the clock. BANQUO: And she goes down at twelve. FLEANCE: I take't'tis later, sir. BANQUO: Hold, take my sword. There's husbandry in heaven: Their candles are all out. Take thee that too. [...] Restrain in me the cursed thoughts that nature Gives way to in repose. Enter Macbeth and a servant with a torch. Give me my sword!» (Shakespeare, 1976, p. 896).

Il passo appartiene alla notte durante la quale Macbeth ucciderà il re Duncan. Nella tragedia, il fato si confonde ormai con la follia e la deformazione psicologica, al punto che gli occhi, dirà Macbeth, sono divenuti le marionette degli altri sensi, «mine eyes are made the fools o'the other senses [...]» (ivi, 900). Poco prima di pronunciarsi così, Macbeth vede un pugnale e non sa riconoscere se sia «a dagger of the mind, a false creation, / proceeding from the heat-oppressed brain» (ivi, 898) o un pugnale reale. Questa congettura intertestuale, senza particolari pretese peraltro, tenta di risalire alla genesi del racconto, come se fosse possibile estendere al racconto il ricordo paradossale, privo di fonti, di Bioy Casares in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Tale ricordo è, infatti, identificato in una «ficción improvisada [...] para justificar una frase» (Borges 1971, 15-16). In tale direzione, la totalità della finzione 'giustificherebbe' e svilupperebbe alcuni dettagli pregnanti della lettura che Borges fa di Shakespeare. La narrazione può essere, così, accostata a un'immensa molecola i cui rapporti tra atomi, tra i vari elementi conoscitivi, sono abduktiv.

Ciò conferma l'assunto iniziale: l'abduzione di Borges non coincide con la *detection* poliziesca (Bonfantini 2003, 298).¹⁴ Essa, al contrario, riguarda la capacità di dedurre conseguenze non ancora dimostrate, ma non irrazionali, partendo dalle tracce della memoria. È tale procedimento a interessare sul piano pedagogico, visto che implica la costruzione di una precisa abilità cognitiva, quella che, in merito alla scrittura, Anna Rosa Guerriero, sulla scia di Bereiter e Scardamalia, definisce *knowledge transforming*, cioè capacità di rielaborare, ordinare le conoscenze secondo molteplici direzioni, in opposizione al processo di *knowledge*

14 Le abduzioni di Holmes seguono codici prestabiliti, sottintendono un'enciclopedia più o meno nota di conoscenze alla quale fare riferimento. Al contrario, la creatività del ragionamento di Peirce ha uno spessore ermeneutico che spinge a interpretare a *ritroso* il punto d'arrivo, dal momento che le premesse sono opache. Questo punto d'arrivo può essere un enunciato linguistico, come avviene in Borges, dove esso potrebbe perfino coincidere con il titolo del racconto, o un dettaglio sensoriale da cui inferiamo qualcosa. Infatti, secondo un'ottica pragmatica, anche l'esperienza è abduktiva, poiché è il risultato di una costruzione mentale. È opportuno ricorrere a un esempio pratico: se da un profumo deduciamo la presenza di una persona, non stiamo necessariamente improvvisando, ma stiamo attivando una connessione semi-formalizzata, una regolarità che abbiamo imparato a interiorizzare nel corso del tempo, ricordando, poi, solo l'elemento più esplicito (il profumo).

telling, più simile a un elenco inerte (Guerriero 2002, 69-70). Il paradosso dell'enunciato *Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon*, così, non è solo un *divertissement*, poiché induce a leggere fra le interlinee del testo, invitando il lettore a riscrivere la narrazione secondo una diversa prospettiva. Esso spinge, inoltre, a chiedersi quali siano le sue motivazioni, valorizzando l'*así ob*, il 'come se':

«- ¿Usted no me cree? – balbuceó -. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme» (Borges 1971, 145).

2. La forma estetica tra epistemologia e interdisciplinarietà

Con una frase Borges invita il lettore a superare l'immediato, a mettere in gioco le sue conoscenze e, nello stesso tempo, parla di sé, della poesia, di Shakespeare, delle letture che hanno arricchito il suo bagaglio culturale ed esistenziale. Il passo citato in precedenza si trova nella parte conclusiva del racconto, lì dove, finalmente, Moon svela la sua reale identità di personaggio. Non è lui l'eroe. L'autonomia della tecnica letteraria, dove le modalità sono più decisive del contenuto, gli ha consentito di prendere le fattezze di un altro io.

In questa logica, l'infamia non è semplicemente un tema che sia possibile isolare o elencare, insieme a numerosi altri motivi, ma si arricchisce di sfumature appartenenti a vari registri mentali (Reyes 1981, 104). Uno di essi è accostabile alla prospettiva pragmatica che valorizza gli effetti di un'idea, non il suo valore intrinseco di verità o moralità. Occorre, tuttavia, ricordare anche la tangenza del tema con la strategia epistemologica di Paul Feyerabend che, come dicevo, mette in discussione la dipendenza della scienza moderna dai dati dell'osservazione:

«Galileo sostituisce un'interpretazione naturale con un'interpretazione molto diversa e fino allora (1630) almeno in parte innaturale. In che modo procede? In che modo riesce a introdurre asserzioni assurde e controinduttive, come l'asserzione che la Terra si muove, procurando nondimeno loro un ascolto giusto e attento? Ci si immagina immediatamente che le argomentazioni da sole non bastino – ecco qui una limitazione interessante e molto importante del razionalismo – e i discorsi di Galileo sono in effetti argomentazioni solo in apparenza. Galileo si serve infatti dei mezzi della *propaganda*. Oltre a tutte le ragioni intellettuali che può offrire egli fa ricorso anche a *trucchi psicologici* [...] Essi oscurano il fatto che l'esperienza su cui Galileo vuol fondare la concezione copernicana non è altro che il risultato della sua fertile immaginazione, che è un'esperienza *inventata*» (Feyerabend 1978, 68).

Per Feyerabend Galileo 'inventa' l'esperienza su cui si fonda l'eliocentrismo. Ricorre perfino alla propaganda e al trucco psicologico, assimilabile a quello impiegato da Moon per farsi ascoltare. Il nucleo del suo procedere è il cambiamento del piano di osservazione:

«L'idea che l'informazione concernente il mondo esterno viaggi indisturbata attraverso i sensi fino al nostro cervello è stata responsabile

dello standard classico per cui tutta la conoscenza deve essere controllata dall'osservazione: teorie in accordo con l'osservazione sono preferibili a teorie che non lo sono. Ma Galileo, di fronte agli argomenti che confutano Copernico facendo ricorso all'osservazione, *cambia* semplicemente quel tipo di osservazione che sembra danneggiare il punto di vista eliocentrico, elogia Copernico per non averne tenuto conto, sostiene infatti di avere eliminato le evidenze contrarie puntando il cannocchiale verso il cielo, senza minimamente offrire qualche ragione teorica per cui si dovrebbe attendere che ce ne dia un'immagine fedele» (Giorello 1978, 7).

Il sapere scientifico, inoltre, non si sviluppa in modo omogeneo, ma procede per salti discontinui, per spirali in cui la verifica empirica delle ipotesi può essere rimandata; lo scienziato può impiegare strategie stilistico-letterarie o scommettere su realtà non immediatamente evidenti, come fa il Galileo di *Contro il metodo*. A questo proposito bisogna rilevare almeno due aspetti: il primo riguarda il rapporto fra narrazione e visione culturale in Borges, nel senso che il materialismo di Vincent Moon e il suo rovesciamento di prospettiva rappresentano l'antitesi di Hegel; all'inversione storica, prevista dal sistema filosofico hegeliano, corrisponde, qui, quella del punto di vista narrativo. Il modello culturale, quindi, rivive tramite un procedimento estetico che ne amplifica un aspetto e, nello stesso tempo, lo esprime in una forma non apodittica. Il racconto di Borges potrebbe essere paragonato proprio al telescopio galileiano, nella misura in cui esso cambia il nostro modo di osservare la realtà o, meglio, modifica la nostra percezione di un orizzonte conoscitivo del quale offre uno sguardo estetico, insieme concreto e creativo. Hegel acquista, così, il pathos di una tecnica narrativa ambigua, tesa a sorprendere il lettore, a depistarne convenzioni e abitudini. Ma, allora, la forma estetica riduce arbitrariamente il modello filosofico e culturale a una simulazione? Quanto è possibile ricorrere a una strategia affine, in ambito didattico, per catturare l'attenzione degli allievi, senza rinunciare alla complessità e alla formalizzazione scientifica della dottrina di partenza? Possiamo, forse, concordare con Ortega e con il valore critico dell'immaginario rilevato a proposito di un altro racconto di Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, storia del pianeta dove tutto obbedisce ai canoni della filosofia idealistica:

«Son nociones que, como Tlön, se plasman en nombre del sentido, construyendo su equivalencia del mundo, y que se desuelven como ilusión última; porque en la utopía borgiana - el espacio suficiente del imaginario - se genera su propia anti-utopía: las evidencias de lo ilusorio, el agnóstico final que revela la ficción del laberinto edificado [...] De este modo, emerge un nuevo signo: la significación crítica de lo imaginario» (Ortega 1982, 35).

In Borges convivono l'utopia di un sistema culturale (idealismo, materialismo ecc.), vivificato dall'immaginazione, e l'anti-utopia corrispondente (la riduzione di tali sistemi a illusioni, sul piano veritativo o oggettivo). Questa tensione, tuttavia, continua a interrogare il nostro modo di pensare e di istituire un rapporto con una tradizione storica. La scrittura borgesiana conserva una misura ancora moderna, poiché non tutto è equivalente: la specificità formale di ciascun racconto esprime, infatti, il nodo profondo delle dottrine che l'occhio scettico dell'esteta relativizza; tutti i sistemi sono uguali, perché non svelano i misteri della

condizione umana, ma il punto di vista rovesciato disegna un *pattern* icastico della dialettica hegeliana solo ne *La forma de la espada*. La narrazione stabilisce, così, una rinnovata corrispondenza fra il piano della forma e quello del significato, sembra anzi istituire quelle correlazioni che, in antitesi al processo scientifico tradizionale di riduzione del molteplice al semplice, ridisegnano le ottiche concettuali dei saperi in gioco, senza rinunciare alla loro specificità tecnica. In tale direzione, quindi, anche un racconto letterario può costruire negli studenti una sensibilità interdisciplinare, finalizzata alla necessità di prendere decisioni concrete sul piano operativo o conoscitivo, decisioni coincidenti, nel nostro caso, con il bisogno di comprendere una trama reale olistica, di orientarsi in quella nebulosa semiotica dove l'interdisciplinarietà è perfino un elemento costitutivo di un'identità dinamica, protesa verso la ricerca ermeneutica:

«Ci limitiamo a osservare che la ricerca di unità nella differenza [...] assume i caratteri di un'impresa *ermeneutica* [...]: lo specialista di ogni disciplina, mentre si fa attento al discorso di quello di un'altra, cerca in qualche modo di "interpretarlo senza tradirlo" dentro il proprio orizzonte concettuale e, nello stesso tempo, cerca anche di pensare come il proprio discorso potrebbe farsi intendere dentro l'orizzonte concettuale dell'altra disciplina. Quindi, piuttosto che ricercare rapidamente un'intesa convenzionale [...], si tenterà piuttosto di intendere se stessi nel linguaggio dell'altro e di intendere l'altro nel proprio linguaggio» (Agazzi 2008, 191-192).

Ne *La forma de la espada*, quindi, la letteratura cerca di intendere se stessa tramite il linguaggio dell'altro e di capire l'altro tramite il proprio linguaggio, restituendo, però, alla scienza contemporanea quanto essa è andata smarrendo lungo il percorso storico che da Galileo in poi ha divaricato l'astrazione razionale dalle qualità sensibili, ridotte a mero accidente della natura: il valore delle percezioni e della sintesi.

Bibliografia

- Agazzi, E. (2008). *Le rivoluzioni scientifiche e il mondo moderno*. Novara: Fondazione Achille e Giulia Boroli.
- Aristotele (1980 [1974¹]). *La metafisica*, a cura di C.A. Viano, Torino: UTET.
- Balderston, D. (2002). Borges and the universe of culture. *Variationes Borges*, 14. <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/1410.pdf>>. Data di accesso: 10 Jul. 2012.
- Bonfantini, M.A. (2003). Peirce e l'abduzione. In C.S. Peirce, *Epistemologia*, in *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Milano: Bompiani.
- Borges, J.L. (1984-1985). Del rigor en la ciencia. In *El Hacedor*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, testo italiano a fronte. Milano: Mondadori.
- Borges, J.L. (1984-1985). Endimión en Latmos. In *Historia de la noche*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. II, testo italiano a fronte. Milano: Mondadori.
- Borges, J.L. (1971). La forma de la espada. In *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J.L. (1984-1985). La luna. In *El Hacedor*. In *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, testo italiano a fronte. Milano: Mondadori.
- Borges, J.L. (1976). Nathaniel Hawthorne; Quevedo. In *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.

- Borges, J.L. (2000). Pensiero e poesia. In *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, a cura di Calin-Andrei Mihailescu. Milano: Mondadori.
- Borges, J.L. (1984-1985). The unending gift. In *Elogio de la sombra*, in *Tutte le opere cit.*, a cura di D. Porzio, vol. II, testo italiano a fronte. Milano: Mondadori.
- Borges, J.L. (1971). *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bottiroli, G. (2006). *Che cos'è la teoria della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (1993). *Lezioni americane*. Milano: Mondadori.
- Chessa, A. (2006). Letteratura fantastica e scienza della complessità. La scrittura del dio rivelata. *Sinestesie*, IV. Quaderni I-II, Avellino: ACIES.
- Cosentino, A. (2002). *Costruttivismo e formazione. Proposte per lo sviluppo della professionalità docente*. Napoli: Liguori.
- Feyerabend, P.K. (1979). *Contro il metodo*. Milano: Feltrinelli.
- Forleo, M. (2012). Le mappe. Dimensionalità e politica in elementi cartografici. *Intersezioni*, 1 aprile 2012 (XXXII).
- Giorello, G. (1979). Prefazione. Feyerabend, P.K. (1979). *Contro il metodo*. Milano: Feltrinelli.
- Grassi, E. (1989). *Potenza dell'immagine*. Milano: Guerini.
- Guerriero, A.R. (a cura di), (2002). *Laboratorio di scrittura. Non solo temi all'esame di Stato. Idee per un curriculum*. Firenze: La Nuova Italia.
- Guglielmi, G. (2011). *B.J.F. Lonergan. Tra tomismo e filosofie contemporanee. Coscienza, significato e linguaggio*. Napoli: EDI.
- Guzzi, A. (2009). *La teoria nella letteratura: Jorge Luis Borges*. Pisa: ETS.
- Isidori, E. (2008). Alla ricerca dell'implicito educativo in J.L. Borges. Introduzione a M. Migliorati, *La pedagogia dell'immaginazione. Jorge Luis Borges come educatore*. Roma: Aracne.
- Lacan, J. (1966). La chose freudienne. In *Ecrits I*, Paris: Editions du Seuil.
- Malizia, G., Nanni, C. (2010). La riforma delle superiori va a regime. Problemi e prospettive. *Orientamenti Pedagogici*, 57, 6, novembre-dicembre.
- Menzio, P. (2012). Liberare il molteplice. Una valenza etica della letteratura. *ENTHYMEMA*. Italia, 0, jun. 2012. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2213/2440>>. Data di accesso: 11 Jul. 2012.
- Ortega, J. (1982). *Borges y la cultura ispanoamericana*, in *Asedio*. Madrid: Ultramar.
- Peirce, C.S., *Pragmatismo e abduzione*. In C.S. Peirce, *Epistemologia*, in *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Milano: Bompiani.
- Platone (1990). *Opere complete*, II. Tr. it. di M. Valgimigli. Roma-Bari, Laterza.
- Reyes, A. (1981). L'Argentin Jorge Luis Borges. In *Cahiers de l'Herne*, textes réunis et présentés par D. de Roux et J. de Milleret. , Paris, L'Herne.
- Ricci, N.G. (2006) Borges y las disonancias cognitivas a la luz del pensamiento complejo. *Vanderbilt E-journal of Luso-Hispanic Studies*, 3. <<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3207/1409>>. Data di accesso: 12 Jul. 2012.
- Shakespeare, W. (1976). Macbeth, II, 1. In *Le tragedie*, IV, a cura di G. Melchiori. Milano: Mondadori.

