

## UN ALTRO SPECCHIO DELL'EUROPA: UNA DONNA SOTTO LO SGUARDO DI BORGES

Giovanna Nocco  
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

PARODI: Ma nelle Sue opere si parla poco di donne o di sesso.

BORGES: No. Se Lei ha letto le mie poesie, io ne parlo sempre. Forse troppo! E siccome ci penso tutto il tempo, quando scrivo cerco di fare qualcosa di un po' differente. D'altronde amo molto le donne; sarebbe idiota non amarle: loro sono ben più sensibili e più sensate di noi. Se il governo fosse nelle mani delle donne, sarebbe meglio, come pensava Aristofane.  
(Borges, 2007: 603).

Es el amor. Tendré que ocultarme o huir.

Crece los muros de su cárcel, como en un sueño atroz. La hermosa máscara ha cambiado, pero como siempre es la única. ¿De qué me servirán mis talismanes: el ejercicio de las letras, la vaga erudición, el aprendizaje de las palabras que usó el áspero Norte para cantar sus mares y sus espadas, la serena amistad, las galerías de la Biblioteca, las cosas comunes, los hábitos, el joven amor de mi madre, la sombra militar de mis muertos, la noche intemporal, el sabor del sueño?

Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo.

Ya el cántaro se quiebra sobre la fuente, ya el hombre se levanta a la voz del ave, ya se han oscurecido los que miran por las ventanas, pero la sombra no ha traído la paz.

Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, la espera y la memoria, el horror de vivir en lo sucesivo.

Es el amor con sus mitologías, con sus pequeñas magias inútiles.

Hay una esquina por la que no me atrevo a pasar.

Ya los ejércitos me cercan, las hordas.

(Esta habitación es irreal, ella no la ha visto).

El nombre de una mujer me delata.

Me duele una mujer en todo el cuerpo.

(Borges, "El amenazado" in *El oro de los tigres*, Borges, 2009: 486)

In "Emma Zunz" (Borges, 2008: 813-818), Borges proietta, sul piano spazio-temporale, la sua personale "esperienza", che appartiene a ogni uomo. Scrive, infatti, l'autore: "Tutti gli uomini che ripetono un verso di Shakespeare sono William Shakespeare" (Borges, 2008: 633).

Sotto il suo sguardo come scrittura, Borges si riscopre Emma Zunz, donna, e, per suo tramite, si fa portatore di una dimensione nuova di femminilità, propositiva, tale da inaugurare un cambiamento di tipo esistenziale.

La protagonista del racconto di Borges è un'operaia di diciannove anni, impiegata presso la fabbrica di tessuti Tarbuch e Loewenthal. Una sera solo apparentemente come tutte le altre, – è il quattordici gennaio del 1922 –, nel rientrare a casa, la giovane ritrova in fondo all'ingresso una lettera, col timbro del Brasile.

Tali fatti sono evidentemente analoghi a quelli dell'*incipit* del racconto che s'intitola "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", e che Borges colloca nella raccolta *Finzioni*.

In TUOT (che è l'acronimo del titolo del racconto), tutto incomincia, proprio come in "Emma Zunz", nel fondo di un corridoio, dove uno specchio – inquietante – come la scrittura di Fain, svela a Borges l'esistenza di un "paese" nuovo, prima sconosciuto.

La giovane Emma non riesce a capacitarsi di come quella lettera le sia finita tra le mani: “La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego, la inquietó la letra desconocida. Nueve o diez líneas borroneadas querían colmar la hoja” (Borges, 1974c: 564).

Nella stessa maniera, Borges, protagonista di TUOT, è colto da vertigine quando, sottoforma di pacchetto sigillato e raccomandato dal Brasile (a spedirlo è Gunnar Erjford, un norvegese a Rio Grande do Sul), riceve, al posto di Herbert Ashe, un libro in ottavo grande che s'intitola *A First Encyclopaedia of Tlön*.

In “Emma Zunz”, l'autore del messaggio sembra del tutto ignorare l'identità del destinatario. Scrive Borges: “Un compañero de pensión de su padre firmaba la noticia, un tal Fein o Fain, de Río Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto” (Borges, 1974c: 564).

Si tratta di un messaggio inquietante (“[...] la *inquietò* la calligrafia sconosciuta”), che suona come l'assegnazione di una missione da compiere, un'investitura: diventare Emma Zunz.

Scrive Borges: “Emma leyó que el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el tres del corriente en el hospital de Bagé” (Borges, 1974c: 564). Il contenuto del messaggio è preciso: vi si comunica la morte del signor Maier (Manuel Zunz, che, per qualche tempo, per rifarsi una vita, è stato Manuel Maier), padre della protagonista, che deve ancora compiere *il* gesto, cioè uccidere il padre.

Il messaggio che Emma Zunz (il dio assopito e femminile che alberga in Borges, uomo e protagonista dell'opera) riceve, è, come in “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la scintilla della ispirazione. Il *ruah*, lo spirito del mondo di cui prima Borges non sospettava l'esistenza, gli si rivolge (a Borges *inventore*) ora apertamente. Manuel ha uno scopo prefissato da raggiungere, il suo strumento deve essere la parola. Manuel Zunz, poi Manuel Maier, l'uomo, l'umanità, il maschile, è morto; la sua morte è un modo per espiare una colpa che non ha commesso, che, a dire il vero, non ha commesso neanche Loewenthal. A commetterla, infatti, è stata Emma. È l'omicidio, il parricidio, la missione – la sua sembianza *qui e ora* – che deve compiere. Scrive Borges:

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería. (Borges, 1974c: 564)

Emma è ancora *in* Manuel, che, terrorizzato, lascia cadere il foglio dalle mani. Manuel sente che qualcosa gli si agita *dentro* e prova, per la prima volta, un'attrazione irresistibile, un fascino.

Il forte dolore al ventre è sintomatico dell'inizio di una trasformazione primordiale, istintiva, oscura, *uterina*, nel senso, cioè, di una femminilità profonda, autentica, per cui entrambi i personaggi di Borges diventano distintamente Manuel ed Emma. Scrive Borges in “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” in *L'Aleph*:

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: *la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre*. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento

no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. (Borges, 1974c: 562)

Come Ulisse è sempre sul punto di parlare ai suoi compagni, di vedere “la montagna bruna per la distanza”, e Paolo e Francesca di scoprire che si amano e che tutto il resto non conta, nella stessa maniera Emma è lì, *sta* lì, fuori dal tempo, nell’*in-stante*, che legge quella straordinaria comunicazione, il compimento di un destino, il proprio e quello di ciascun uomo, di tutti gli uomini, della umanità.

Borges, “l’insidiosa divinità che opera in noi”, ha visto la Luce, ha vissuto l’“esperienza” dell’Aleph, sa ciò che è, cosa deve fare. Borges personaggio diventa autore, Manuel Zunz, o Maier, o Aaron Loewenthal, diventa Emma, il rovescio della medaglia, l’altra faccia di Borges uomo, l’autore. Avviene, allora, la proiezione spazio-temporale di ciò che, attraverso la scrittura, egli ha intuito. Borges protagonista muore, così, da suicida. Quella di Manuel, che, come in “Ulrica” e, ancor più evidentemente, in “Storia del guerriero e della prigioniera”, è la duplicazione (nello specchio) della vicenda di Borges uomo, è anche una moltiplicazione della trama principale del racconto, vale a dire della storia di Emma che ammazza Loewenthal, con la quale può creare così un complesso gioco di sovrapposizioni tra losanghe, utilizzate nel racconto in chiave metaforica. Loewenthal, affinché Emma lo ammazzi, la “costringe” a farsi deflorare da uno sconosciuto. Emma, ammazzando Loewenthal, uccide suo padre per estirpare da sé l’idea di filiazione, paterna e materna, e personificare *la* madre.

In altre parole, Borges personaggio è chiamato a esteriorizzare il suo percorso interiore, perché “le tigri di Tlön cessino di meritare la continua attenzione di *tutti* gli uomini” (Borges, 2008: 629), per dissiparne le nebbie e consentire ad alcuni tra loro – di “indovinare una realtà atroce o banale”, di raggiungere una dimensione, un paese altrimenti sconosciuti.

Scriva Borges:

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día del suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualaguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre «el desfalco del cajero», recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder. (Borges, 1974c: 564)

Quello che Emma sta per fare non è cosa da poco. Emma piange, fino alla fine di quel giorno, il suicidio di Manuel Maier.

Ricorda la sua infanzia felice con il padre, ricorda quando glielo hanno strappato via, che egli le aveva giurato che il ladro era Loewenthal, suo attuale datore di lavoro.

Dall’“esperienza” in poi, la giovane protagonista può attribuire un significato nuovo alle cose, è in grado di capirle, d’intendere il fine verso cui sono orientate. Emma serba *il* segreto (non l’ha svelato alle sue compagne, neanche a Elsa Urstein), dal 1916; tale segreto, infatti, indica la misura del vincolo, del legame esistente tra lei, Emma, e il padre assente (quello stesso che sta per ammazzare, perché si frappone tra lei e ciò che è, la realtà). Mai avrebbe violato tale segreto – esserne depositaria, le fa provare un sentimento di vertigine, di onnipotenza.

Manuel incomincia a riflettere sul suo proposito, a programmare il da farsi. Borges, così scrive in TUOT a proposito dell’*Urn Burial* di Browne (Borges, 2008: 641), deve raggiungere il proprio fine, terminare l’opera, compiere *qui e ora* il suo destino. Nessuno può *volere* qualcosa di diverso da ciò cui è stato destinato, sa che ci riuscirà. Similmente si colloca Dante nella sua *Commedia*, quando scrive, prima ancora che ne abbia terminata l’opera, “[...] sì ch’io fui sesto tra cotanto senno”. Scrive Borges: “No

durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan” (Borges, 1974c: 564).

Emma, che pure non è ancora tale, ma è Manuel, lavora in fabbrica, è un’operaia, così come operaio era stato suo padre, Manuel Zunz e poi Maier. Nella fabbrica di tessuti Tarbuch e Loewenthal ci sono delle agitazioni: corrono, infatti, voci di sciopero. Manuel Zunz, Emma Zunz, si dichiara contraria a ogni violenza e, tenuto conto dell’azione cui si sta preparando, preferisce non schierarsi.

È pronta per attuare il suo piano.

Manuel oltrepassa la soglia del femminile. Si tratta di un duplice processo di *femminilizzazione*: dapprima, l’adesione al mondo femminile, attraverso la celebrazione di un rituale di appartenenza, così come impone lo sguardo maschile; poi, il superamento di quel mondo *labirintico*, modellato sul maschile, e il conseguente raggiungimento del femminile, autentico e divino, di Emma.

Emma, che è Manuel, si reca con Elsa, la sua compagna, presso un circolo di donne cui è annessa una palestra, e vi s’iscrive. In questo modo, suggella, alla maniera degli uomini, la propria appartenenza a un gruppo, femminile. Emma sta fingendo, l’ammissione di appartenenza fa parte del piano, per raggiungere, attraverso tale compartecipazione, il suo scopo finale – “tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido, tuvo que festejar las bromas vulgares que comentan la revisión” (Borges, 1974: 565).

Comincia, così, a studiare il proprio corpo, che è maschile. Man mano che procede in tale conoscenza (come Borges personaggio in TUOT scopre gradualmente il piano per la distruzione del mondo reale), il corpo si dissolve e Manuel si trasforma in Emma, nel *suo* femminile, non già per quello che era, il femminile secondo lo sguardo maschile, che lo amputa, e ne inibisce le potenzialità, ma per quello che essenzialmente è, energia generatrice.

Con l’amica Elsa, e la più piccola delle Kronfuss, Emma discute per sapere a quale cinematografo sarebbero andate nel pomeriggio. Si parla di fidanzati e nessuno si aspetta che Emma partecipi alla discussione. Emma non può pensare ad altri uomini se non al padre. Qualunque altro uomo, infatti, non sarebbe altro se non la riproduzione, la moltiplicazione, attraverso gli specchi – quegli stessi di TUOT –, di suo padre, la propria personificazione del maschile che s’impegna a eliminare. Manuel sprofonda vorticosamente dentro se stesso, e riscopre, come Javier Otárola in “Ulrica”, il lato femminile, divino, e nascosto, di sé.

Dall’altra parte, vi è Borges, che procede verso il suo centro, il suo dorso, il rovescio del conosciuto, verso la dimensione femminile, cui si sforza di attingere, avanzando nel labirinto di sé, per raggiungere la propria originaria natura. Ed è Manuel, man mano che prosegue, a eliminare la corporeità di Borges, consentendogli così di avvicinarsi sempre di più al suo lato femminile, a se stesso.

Di ritorno a casa Emma prepara una minestra di tapioca e se ne va a letto. Così, inoperoso, comune, trascorse il venerdì quindici, giorno della vigilia e di preparazione all’evento sacrificale.

“El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos” (Borges, 1974c: 565).

Dio ha prodotto un colpevole, e, infatti, Adamo ed Eva hanno mangiato del frutto proibito – la ragione, il tubo neurale, che, appunto, come un labirinto, si deve superare –, per ammazzarlo, e indursi così a conoscere ciò che Dio è. Nella stessa maniera, Emma (a questo stadio, quando Borges non ha ancora ultimato il suo racconto, Manuel non è diventato colei che sarà alla fine; è ancora maschile che si esplora alla ricerca del femminile) produce un colpevole – si è alla prima parte della vicenda – per giustificare davanti a se stessa, l’azione di cui si è fatta carico. Si tratta di una duplicazione parallela alla scrittura che consente a Borges lo sviluppo successivo della trama e dell’evento imminente.

“Leyó en *La Prensa* que el Nordstjärnan, de Malmö, zarparía esa noche del dique 3” (Borges, 1974c: 565). Emma incomincia, così, il primo segmento del proprio viaggio verso l’ignoto, pur conoscendo gli enormi rischi da affrontare. Telefona a Loewenthal e gli dice che desidera comunicargli, a insaputa delle sue compagne (così come esige la finzione del femminile), informazioni riguardo allo sciopero in programma. Manuel non può essere Emma, fin quando non avrà trovato il coraggio di uccidersi.

“Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia” (Borges, 1974c: 565).

Allora rilegge la lettera, poi la brucia – il messaggio non c'è più, perché, contestualmente a Borges, che termina il suo racconto, anche Manuel deve compiere il suo sacrificio rituale, farsi *pharmakós*. Incomincia la discesa concreta di Manuel in se stesso, vale a dire l'attraversamento, da parte di Borges personaggio, della propria corporeità o razionalità, il suo annullamento. È in un labirinto. Scrive Borges:

Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame *Paseo de Julio* se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del *Nordstjärnan*. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman. (Borges, 1974c: 565-566)

Borges sta per ultimare il suo racconto. Manuel si appresta a raggiungere la camera centrale del labirinto. Rifugge da un giovane, per il timore che possa ispirarle qualche tenerezza e sceglie un altro uomo, forse più basso di lei e rozzo “perché la purezza dell'orrore non fosse mitigata”.

La violenza che Emma subisce è il fatto che crea le basi dell'altra vicenda, enorme, straordinaria, quella dell'uccisione del padre come effetto di giustizia. Lo sconosciuto, infatti, è il padre.

“En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico...” (Borges, 1974c: 565)

Sa che quel gesto l'avrebbe costretta a giacere con il padre, e cioè, poi, a uccidere il padre, la propria corporeità, per arrivare a Dio. È questa l'acquisizione, l'incorporamento del mito come rifiuto, insito nella stessa struttura psichica della protagonista. L'attrazione, che da sempre si stabilisce tra figlia e padre, tra figlio e madre – il complesso edipico – è un nodo inestricabile che allo stesso tempo riveste di significato il fatto in sé, è la forza, l'impulso che, come parto, costringe e spinge in un urto (la conflagrazione di questi due esseri, Tetis e Polis in *Petrolio* di Pasolini) le due parti e può consentire, quasi catalizzatore, il passaggio del *mutante* da uomo a donna e viceversa. Non è un fatto surrettizio, peregrino, ma fa parte della trama come appartenenza propria del soggetto a un luogo di partenza verso un altro di arrivo (o sbarco), in ambito impropriamente territoriale, nel suo essere circolarità (come Javier Otárola). Avviene un travalicarsi, un superarsi, per innestarsi nella femminilità che gli appartiene e che è l'alveo entro cui si colloca lo scrittore, il creatore, l'artista. In realtà si configura uno scambio di ruoli per appropriarsi della femminilità che apparentemente sembra mimetizzarsi e configurarsi nella stessa immagine, mentre rimane identica a se stessa, quasi palingenesi, rinascita. Questo tipo di cambiamento che accade nella persona, come una scossa tellurica, lo riporta *in loco feminarum*, non inteso come clan delle donne, quanto invece luogo psichico e mentale in cui insiste la donna, nello specchio, in cui è duplicata e può rigenerarsi (non è un caso che Borges basi la sua poetica sugli specchi e la duplicazione). Il maschile non è eliminato, ma è presente nella femminilità; c'è, infatti, una prevalenza ma non una prevaricazione. La madre, che è il simulacro, non è però un fantasma, è quella forza che lo sorregge, lo attira, lo magnetizza, in una forma di stiramento, quasi flusso, quasi pellicola ancestrale che avvolge ciascun essere vivente, ciascun uomo, ciascuna donna. Questo involucro è il soggetto. Nel racconto, l'autore acquisisce certamente una valenza spirituale che agisce dentro di sé come forza, e si evidenzia come ansia, tremore di questa donna, come lui la intende costruire prima che compia l'uccisione.

Questa donna non appartiene alla femminilità come finzione, ma diventa simbolo, e, in esso, accade che l'annullamento di Loewenthal sia ineluttabile.

Il sentirsi “tremar le vene e i polsi” di Dante di fronte alla selva oscura duplica la condizione di Borges nel con-testo di questo essere nello stesso tempo nella dimensione femminile e in quella maschile cui appartiene. Lo stesso Borges affronta il travaglio della creazione artistica, così come Emma svolge un ruolo decisivo, perché l'autore scriva e spieghi a se stesso, e poi al lettore, quale sia la condizione dell'uomo nel mondo nel percorso ambivalente in cui si colloca la protagonista. Il “sentirsi in morte” (Borges, 2008: 1079) di Borges è la forma oscura in cui si trova la creazione artistica, prima che venga a essere enucleata definitivamente nell'opera. In questo caso egli diventa Teseo, cui il filo d'Arianna porge il necessario sostegno e aiuto per uscire dal labirinto che è costituito da lui stesso in un percorso polivalente dove ciò che conta è la parola, la lettera di Fein.

Solo quando è posseduta dall'uomo – trasversalmente –, dal padre, Manuel, che è Emma, può superare la propria condizione di creatura, nel racconto, di personaggio (per Borges), per diventare sua madre, *la madre*.

Scrivendo Borges: “Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo” (Borges, 1974c: 566). È la madre del padre: solo in quel momento, e cioè quando raggiunge il centro del labirinto, se stessa, può diventare sua madre.

Come in “Ulrica”, anche in “Emma Zunz”, la storia pare riavvolgersi su se stessa. Lo sconosciuto, finlandese o svedese (vi è qui, inevitabile, un riferimento ai miti islandesi della *Völsunga Saga*), scandinavo, possiede Emma e lo fa per denaro (in verità, è Emma che si lascia possedere e ne ottiene, in cambio, del denaro). Emma è, con ogni probabilità, argentina; forse, a giudicare dal cognome, di origine ebraica. Qui, il riferimento è al popolo cui Dio ha dato una missione da svolgere nel mondo, ma anche, nello specifico, agli ebrei sterminati dai nazisti nei campi di concentramento dell'Europa orientale.

Nell'“ebrea”, come archetipo del genere umano, confluiscono la civiltà scandinava – quella del *Ragnarök* –, e, attraverso i riferimenti a Buenos Aires e al Brasile, inteso come luogo metaforico scelto da Manuel Zunz, poi Manuel Maier, per slegarsi dal suo quotidiano, e quelle pre-colombiane. Il mondo è nel punto centrale del labirinto, è l'Aleph.

Emma si è data un movente per eseguire il suo compito e cioè ha accolto dentro di sé – si è lasciata oggettivare, contaminare – lei che è spirito –, da un corpo, estraneo, sconosciuto, la cui ingerenza – ora – deve punire (può essere che Borges interpreti la persecuzione degli ebrei da parte dei nazisti quale proiezione del desiderio collettivo di liberarsi dal proprio limite).

Emma ha eliminato ogni distanza tra sé e il padre, tra Borges e il personaggio (la seconda tappa della storia coincide con la prima, di cui costituisce la duplicazione). In quello stesso momento, in potenza, Emma, proiettando il suo gesto all'esterno, contaminandosi, ha ammazzato Loewenthal.

“Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo” (Borges, 1974c: 566).

Emma ora preferisce nascondere il suo volto (vede che ciò che la circonda non è stato contaminato dal suo gesto). Il suo volto, ora, è *il* volto, la cui vista, nessuno, uomo o donna, può sopportare: è il volto della vendicatrice, della Erinni, è il volto della natura che si mostra all'islandese nel dialogo leopardiano, è la giustizia divina, terribile, che deve compiersi.

Scrivendo Pier Paolo Pasolini:

Quando Carlo, trascinato dal suo giro, tornò per la seconda volta al punto, e guardò, i due serpenti si erano staccati l'uno dall'altro e giacevano per terra, nello spazio astratto del perno della Ruota, come senza vita; erano anche rimpiccioliti, divenuti due semplici bisce, morte e seccate dal sole estivo; a al loro posto stava in piedi una donna. Era una selvaggia. La sua fronte era piccola: le radici dei capelli le arrivavano fin quasi al naso camuso, e le cascavano irti, e spalmati di qualche olio repellente, dietro la piccola nuca, sulle spallucce miserabili. Se ne stava come se ne stanno le donne incinte, dritta, con la pancia avanti un po' gonfia e con neghi occhi e nella bocca dalle labbra grosse una specie di sorriso spudorato. (Pasolini, 1992: 79)

Al prossimo giro della ruota, la ruota di Otárola (da *rotar*, appunto, ruotare), finalmente Loewenthal raggiungerà Emma.

La donna, ora, è uno strumento nelle mani di Dio; in quel momento Emma è Dio. Attraverso Emma, la Giustizia di Dio (che non è la giustizia umana) può trionfare nel mondo (quello stesso che, così com'è organizzato, ha consentito a Loewenthal di crescere e prosperare, perché conforme alla sua logica).

Emma (Manuel), infatti, che avrebbe voluto uccidere Loewenthal per le sofferenze che quest'ultimo ha inflitto al padre, lo ucciderà, infine, per vendicare se stessa, il torto subito; nel testo, il riferimento storico di Borges può essere alle persecuzioni naziste ai danni degli ebrei. I nazisti, infatti, esteriorizzando la propria smania distruttrice, orientandola cioè verso un capro espiatorio, hanno sottomesso, "castrato", il femminile (i nazisti avrebbero potuto mortificare se stessi, castigarsi piuttosto che sterminare l'Altro, innocente). Per questo la giustizia divina, attraverso Emma, interviene, per "rettificare" il corso degli eventi.

In quest'ottica, quello di Emma si trasforma in tutt'altro compito. Emma deve vendicare la sottomissione (la propria e quella della umanità tutta) che il maschile, la razionalità, l'idea di padre, di filiazione, di origine, l'idea stessa di Dio padre, ha inflitto al femminile.

Questo è il senso delle parole di Stephen Dedalus in *Ulysses* di James Joyce:

"Thalatta! Thalatta! È la nostra grande dolce madre. Vieni a vedere".

Stephen si alzò e si accostò al parapetto. Appoggiatosi, abbassò lo sguardo sull'acqua.

"La madre nostra possente!" disse Buck Mulligan.

Girò bruscamente i grigi occhi indagatori dal mare al viso di Stephen.

"La zia pensa che tu abbia ucciso tua madre", disse.

"Per questo non vuole che io abbia a che fare con te".

"Qualcuno l'ha uccisa", disse Stephen con mestizia.

(Joyce, 2000: 60)

Emma deve riscoprire se stessa – per questo uccide Loewenthal. Emma, Dio, è amore infinito, è desiderio incontrastabile di tornare, superando l'oggettivazione – sradicando la propria colpa, l'idea di origine, di filiazione – a se stesso, alla fonte (così orai; e quella, sì lontana/come pareva, sorrise e riguardommi;/poi si tornò all'eterna fontana): una possibilità impossibile se non nell'*istante* eterno della scrittura, dello sguardo di Borges.

Scriva Borges:

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. (Borges, 1974c: 566)

Vi è una perfetta identificazione tra Loewenthal (il cui cognome, anche in questo caso, "tradisce" le origini ebraiche del soggetto) e la fabbrica. Emma è il "testo" che il "con-testo" rende invisibile. Loewenthal è la personificazione del con-testo (il sistema capitalistico, di produzione e ri-produzione), è Tlön, creato per ragioni filantropiche, e divenuto, presto, una grande minaccia per l'umanità. Il mondo di Tlön, infatti, sta per sovrapporsi al mondo reale, distruggendolo. Solo la parola di Borges, che è il gesto di Emma, può salvarci.

Scriva Borges: "Allora spariranno dal pianeta l'inglese e il francese e il semplice spagnolo. Il mondo sarà Tlön" (Borges, 2008: 641).

Continua Borges: "Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer –;una Gauss, que le trajo una buena dote! –, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo" (Borges, 1974c: 566-567).

Aaron Loewenthal, mediante la moglie, ha sfruttato la donna, asservendola ai propri scopi meschini. Il suo atteggiamento, anche dopo la sua morte, non è cambiato, tant'è vero che le donne operaie della fabbrica, personificazione di Nemesi, si stanno per rivoltarglisi contro. La vicenda ha anche un altro aspetto: il denaro, il bene più prezioso per Loewenthal, gli deriva proprio dalle donne che lui, personificazione del sistema, del con-testo, sottomette spietatamente. È alle donne che Loewenthal deve la propria ricchezza.

Ancora Borges: "Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones" (Borges, 1974c: 567).

Loewenthal, così come farà lo sconosciuto con Emma, utilizza il ricavato della propria fabbrica – il denaro che Emma strappa dopo il rapporto con lo sconosciuto è paragonato, nel testo, al pane (il riferimento è a quello che Gesù condivide con i suoi discepoli in occasione dell'ultima cena, al suo corpo, a quello di Cristo, di Manuel Zunz, di *Emmanuel*, di *Emma*). Aaron, infatti, era molto religioso; in questo caso, Borges punta il dito anche contro la religione.

Emma appare come Pentesilea nell'omonima tragedia di Heinrich von Kleist:

Voltolandosi, Achille, nella effusa  
porpora del suo sangue, ecco le sfiora  
la gota e grida: "Ahimé! Che fai? Che fai?  
Pentesilea, dolce mia donna, Achille,  
Achille io sono! È questa, o amore, dimmi!,  
la festa delle rose?" Una famelica leonessa ruggente (che per i piani  
bianchi di neve in caccia errando, cerchi preda per satollarsi) allo straziante  
grido dell'infelice, avrebbe certo contenute le sue brame. Ma la belva  
ecco, dal corpo sanguinoso, via  
scinge strappa la fulgida armatura,  
denuda il petto, e nelle bianche carni,  
cui le cagne, ringhiando, ecco, s'avventano per azzannarle a gara – anch'ella a gara  
con Dirce e Oxo, a fondo i denti infigge. Labbra intrise di sangue e rosse mani,  
ella m'apparve...  
(Kleist, 2003: 35)

La stessa Madonna, nell'ideologia come reazione al rinascimento, dove si è enunciata, dove si enuncia la questione donna, è posta come un'amazzone mancata, quando, invece, è chiaro che la Sfinge, l'amazzone, Circe, sono se mai, una madonna mancata, cioè mancano la questione donna (Verdiglione, 2011).

Emma non uccide per vendicare suo padre, ma per riscattarsi di quello che ha subito – che si è imposta di subire. La giustizia umana e quella Divina possono coincidere nella realizzazione di certi eventi, tuttavia è evidente che perseguono fini differenti. A suggerirlo, ancora una volta, è il mito: la costellazione della Vergine rappresentava per i greci Dike o Astrea, la dea della giustizia, originariamente vicina all'umanità, ma, alla fine, auto-esiliatasi tra le stelle, distante dagli uomini e dai loro ciechi conflitti.

Scrivo Borges:

Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada.) Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así. (Borges, 1974c: 567)

Loewenthal (come Manuel) è destinato a morire, perché incarna il delitto che il maschile ha compiuto una volta e ancora perpetra ai danni del femminile, e non, invece, come Emma crede, perché ha

causato la morte di suo padre (per questo Emma, quando riceve la comunicazione della morte del padre, prova un senso di cieca colpa e d'irrealtà, perché, sebbene materialmente il responsabile della vicenda sia Loewenthal, suo padre, la responsabile della vicenda, del suicidio è lei, il femminile, Dio, responsabile cioè del desiderio di conoscere se stesso).

In "Biathanatos", Borges sostiene quanto segue:

Per il cristiano, la vita e la morte di Cristo sono l'avvenimento centrale della storia del mondo; i secoli precedenti lo separano, i seguenti lo riflettono. Prima che Adamo fosse formato dalla polvere della terra, prima che nel firmamento fossero separate le acque, il Padre già sapeva che il Figlio doveva morire sulla croce e, come teatro di quella morte futura, creò la terra e i cieli. Cristo morì di morte volontaria, suggerisce Donne, e questo vuol dire che gli elementi e l'orbe e le generazioni degli uomini e l'Egitto e Roma e Babilonia e il regno di Giuda furono tratti dal nulla per dargli morte. Forse il ferro fu creato per i chiodi e le spine per la corona dello scherno e il sangue e l'acqua per la ferita. Quest'idea barocca s'intravede dietro il *Biathanatos*: quella di un dio che edifica l'universo per edificare il proprio patibolo. Rileggendo questa nota, penso a [...] Philipp Mainländer. Fu, come me, lettore appassionato di Schopenhauer. Sotto il suo influsso (e forse sotto quello degli gnostici) immaginò che siamo frammenti di un Dio, che all'inizio dei tempi si distrusse, avido di non essere. La storia universale è l'oscura agonia di quei frammenti. (Borges, 2008: 996-997)

Niente può Aaron contro di lei. In quel momento, Manuel, che porta sulle spalle il peso dell'umanità, è castigato, ammazzato – perché capro espiatorio – perché oggettivazione – da Dio. Il femminile, l'"eterno femminile", che ha posto il maschile, il non essere, al solo scopo di liberarsene – può ora farlo nell'istante, perché il maschile è colpevole di aver sottomesso, soffocato, sepolto il femminile, piuttosto che impegnarsi nella sua ricerca. Questo è il senso della giustizia – quasi forza magnetica e per questo irresistibile – divina. Quello di Emma è il riscatto del femminile mediante il proprio corpo, ma anche delle sue compagne come donne e come operaie. E tutto in un tempo isolato, chiuso, senza prosecuzione, senza futuro, ma anche, come accade nell'*Orestide*, senza punizione per l'uccisione del colpevole. Solo che nella tragedia di Euripide, con l'assoluzione di Oreste, s'inaugura la giustizia del tribunale maschile, qui, invece, è il femminile che trionfa, e tutto l'ordito, che costituisce la trama, è un ordito, perfettamente e inequivocabilmente femminile.

Sostiene Verdiglione:

Voi indagate nel Mediterraneo, potete indagare anche nell'America precolombiana, in India, nel taoismo, nel buddismo: la questione senza cui, in nessun modo può instaurarsi la civiltà planetaria, cioè una civiltà intellettuale, è la questione donna. Non più la Sfinge, non più l'amazzone, non più Circe, non più la donna triforme o la dea triforme. (Verdiglione, 2011)

A Emma si oppone Atena. Vi è, in questo senso, lo stesso capovolgimento di categorie di Emma Zunz.

Si tratta, per Borges, di riscattare, con il gesto della narrazione, l'intera umanità. Borges, infatti, ha creato col racconto un legame con il lettore che non è necessariamente utopistico: il maschile, attraverso la parola, può riscoprire le proprie radici, le proprie strutture e le proprie scritture, vale a dire riportare alla luce, attraverso la donna, la propria femminilità – altrimenti perpetuamente sottomessa – è il matriarcato realmente esistito? – al maschile.

Anche la poesia *simbolica* (la creatività artistica fa affiorare, rende visibile il rovescio della medaglia) di Dante, come quella di Borges, intende, con immagini diverse dalla realtà – in Dante non vi è riferimento alcuno alla madre: sua madre, la madre di Dante è Beatrice, *la* madre – riscattare il femminile.

Emma, nell'istante, è Brynhild che ammazza Sigurd, è Giuditta che decapita Oloferne, è Dio che castiga l'uomo, colpevole per avergli impedito – sottomettendolo, seppellendo il femminile, è Zeus che sopraffà Europa, è il peccato di *hybris* – di compiere la propria missione, vale a dire conoscersi.

Scrive Borges: “ [...] la boca de la cara la injurió en español y en ídish” (Borges, 1974c: 566). Emma vive a Buenos Aires, parla lo spagnolo, incarna la civiltà precolombiana, snaturata dalla violenza di quella europea. Emma è portatrice di tutta una tradizione secolare – quella del popolo ebraico – un’altra duplicazione –, simbolo del maschile, che, cacciato dalla propria terra – l’inferno della terra – e costretto a viaggiare, per raggiungere la terra promessa cui Dio l’ha destinato, è impedito nella realizzazione del suo compito da un maschile spietato, che, diversamente da quello che esso stesso incarna, non è funzionale al femminile. Il destino di un popolo è quello di tutti i popoli.

Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que había preparado («He vengado a mi padre y no me podrán castigar...»), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender. (Borges, 1974c: 566)

Emma ha compiuto la sua vendetta, e la farà franca, perché è strumento nelle mani di Dio, è Dio. Solo così il femminile potrà liberarsi dalla rete in cui, a causa della condizione storica della donna – relegata, fin dal paleolitico, nel ruolo (cristallizzato dalla giustizia umana con la teorizzazione e l’applicazione del diritto di proprietà, sulla donna, sui figli, sul territorio) di madre e compagna – è stato imbrigliato .

Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: *Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...* (Borges, 1974c: 568)

Alla fine, Emma Zunz ha ammazzato Loewenthal. La giovane donna – la donna in potenza come le ragazze di Blake in “Ulrica” – ha compiuto la sua missione; suicidandosi, Manuel Maier, il maschile, ha consentito a Emma, nell’istante, di ammazzare Loewenthal – le ha dato la possibilità di eliminarlo per una colpa, *la colpa*. Borges ha terminato il racconto, è autore, inventore, creatore, è Dio.

In occasione di una conversazione con Arbasino, a Roma, nel maggio del 1977, Borges così si esprime:

A: È contento di essere a Roma?

B: Molto contento. È il centro, è l’Europa, è l’Italia, è Roma. Roma è sempre l’Impero Romano, che continua sotto altri nomi.

A: Ma lei si aspetta qualche cosa dall’Europa?

B: Mi aspetto tutto dall’Europa. Cosa ci si può aspettare dalla periferia?

Periferia sono anche America e Russia. E dalle periferie, cosa ci si aspetta?

A: Lei non si aspetta niente?

B: No, no; tocca a voi salvarci.

A: E lei crede proprio...

B: Io spero che alla fine tutto l’Occidente abbia qualche cosa da voi. Noi facciamo del nostro meglio per aiutarvi. Spero che tutto l’Occidente sia un po’ uno specchio, uno specchio eterno dell’Europa: uno specchio fedele; o che cerca di essere fedele. E noi faremo del nostro meglio. Tocca a voi salvarvi, e salvarci anche. Ve lo dice un buon argentino. Io adoro la vostra patria.

(Borges, 1979: XVIII)

Borges attribuisce all’Italia e all’Europa un ruolo *salvifico* rispetto all’Occidente, attraverso la riscoperta delle *scritture*. La riscoperta delle *scritture*, che passa necessariamente per il recupero dell’ambivalenza della *parola*, del *mito* ridotto oggi a mera mitologia, consentirebbe, infatti, all’Italia e all’Europa, di ritrovare le radici “smarrite” (Verdiglione, *L’Europa*, Conferenza tenuta il 24 dicembre 2011, da cui sono tratte anche le citazioni che seguono). Quando Borges parla di Roma, dell’Italia, dell’Europa, dell’Impero Romano,

sta pensando a Roma come a una categoria culturale, l'Europa, non la "vecchia Europa" di Hegel, ma *l'Europa*.

L'Occidente, secondo Borges, può e deve essere lo specchio fedele, eterno dell'Europa; come dire che l'Europa deve guardarsi attraverso lo specchio dell'Occidente, per ri-scoprire se stessa, la propria dimensione, autenticamente femminile e ormai dimenticata, *l'Europa* (in questo senso l'Occidente è, per l'Europa che si scopre *l'Europa*, il femminile, la protagonista del mito che Zeus ha sopraffatto, l'altra metà spezzata del *symbolon* che serve per ricostituire l'unità, l'*alter ego* dell'Europa di oggi). Può l'Occidente, oggi, adempiere questo compito? Dice Borges: "[...] in Sudamerica stiamo cercando di ripetere gli schemi che ci giungono da altri paesi e lo facciamo [...], io direi meno bene" (Borges, 1974a: 45).

All'Europa che si ri-scopre, o che ri-nasce, *l'Europa*, va oggi il compito di trasformare la questione del *global*, in "intellettuale" e "cattolica", di rivalutare "la procedura per integrazione" per cui il "viaggio è secondo l'aritmetica". Oggi, però, l'Occidente (comprensivo anche dell'Europa) è la copia dell'*Europa*, che nasconde e distrugge l'originale femminile.

L'America e la Russia sono periferie, il mondo di Tlön. Che cosa ci si può aspettare dalle periferie? La cancellazione del mondo reale. L'Occidente, oggi, è segnico, auto-referenziale, indifferenziato e indifferente, è insensato (come la Città degli Immortali); è l'identico, è il discorso, è il con-testo, è la mondializzazione, è la globalizzazione, non è *simbolico*.

Ciononostante, bisogna che si confidi nella possibilità di un rinascimento, il quale sarà, in ogni caso, differente dall'altro, dal precedente. Tale rinascimento non potrà originarsi dall'Europa attuale, dall'Unione Europea, quale "somma algebrica e geometrica, che si basa sul principio di unità". Verrà semmai da un'Europa che, attraverso lo specchio dell'Occidente, la parola, le scritture, sarà "unione aritmetica" o somma di tutti gli individui che la compongono. "Non relazione tra due", ma "relazione che è il due". È il caso di "Emma Zunz" di Borges.

Il rinascimento come riscoperta dell'Europa, sarà modulato, per Borges, sul mito nordico di *Ragnarök* nel *Völsunga Saga* islandese. L'Europa, dunque, attraverso lo specchio, la parola – nella parola, affrancata dal discorso, e nella sua industria, le cose procedono non per unificazione, né per moltiplicazione ma per integrazione verso la qualità, la qualità intellettuale, verso la cifra, procedono, per integrazione dal due e dal suo modo, che è l'ironia, l'ironia "impolemica", che è relazione (Ponzio, Petrilli, *La rivoluzione intellettuale e l'Europa*, intervento in occasione della Conferenza su *La rivoluzione intellettuale* presso la Villa San Carlo Borromeo nei giorni 22-25 marzo 2012). Essa dovrà restituire, agli individui che la compongono come "unione aritmetica", l'Europa, le proprie radici smarrite: la coscienza del proprio ineludibile coinvolgimento nella vita altrui (la propria umanità).

L'Europa che svolge il ruolo di guida del mondo deve trasferire, diffondere la coscienza del limite, inteso come imperativo categorico per l'organizzazione dell'avvenire, proprio allo scopo di superare la situazione attuale riferita a un principio storico. L'Europa ha ereditato un destino: quello di far sperimentare, attraverso la parola, il viaggio della parola che è il viaggio dell'uomo (il Mediterraneo, l'Atlantico, il Pacifico, e poi di nuovo, il Mediterraneo, l'Atlantico, il Pacifico, come la ruota di Otárola, come la ruota di Carlo), *l'ambivalenza*; per questo l'Europa deve superare la realtà contemporanea, il mondo di Tlön, per proiettarsi nell'avvenire per una "cittadinanza planetaria", per l'Orbis Tertius.

Solo per mezzo di Emma Zunz, che è metafora della sua scrittura, Borges può riscattare il femminile – lasciandolo emergere – nella speranza che l'Europa, l'Europa deflorata da Zeus, il minotauro ammazzato da Teseo – si risvegli dal suo lungo torpore e, così com'è stato nel Rinascimento, attraverso la riscoperta del femminile – che s'impadronisca di se stesso, delle proprie potenzialità – ci conduca verso una nuova civiltà planetaria, una globalizzazione che non è lo sguardo escludente del maschile, ma che è intellettuale, globale, "cattolica". Una riscoperta del femminile, per cui Maria è anche Maddalena.

Il successivo evolversi del concetto (anche mito) di Europa ha condotto alla realtà attuale in cui prevalgono tendenze o istanze di "destra" politica e di politica finanziaria (il potere che incastra le minoranze, le violenta), che rimettono in discussione, invece, il ruolo di supremazia dell'Europa che rischia di implodere. Si tratta, quindi, di percorrere, se non addirittura di inaugurare, non di contro, ma come alternativa alla tecnologia, all'imprenditoria, all'industria, alla finanza, che la fanno da padrone e

che costituiscono gli elementi portanti delle singole economie, una via del femminile che conduca a una nuova forma di espressione o di scrittura come creatività artistica.

L'Europa oggi rischia di soccombere sotto i colpi di un fenomeno evolutivo già in atto che si tocca con mano nel momento in cui si constata che la scrittura è stata radiata dall'orizzonte dalle varie forme di potere. Il femminile è capacità oppositiva; ma, invece, in Europa oggi si sottrae alla donna proprio questo ruolo. L'unica forma che potrebbe dare all'Europa una forza rigeneratrice è la riscoperta, la rivalutazione della condizione del femminile nella società, così come anche è avvenuto nei periodi cruciali della storia: si può quindi parlare, a mo' di esempio, di eroine, cioè di donne che hanno sacrificato la propria vita, combattendo insieme agli uomini, perché hanno creduto nel valore supremo della libertà, della vita e dell'autenticità nella partecipazione ai vari eventi politici, storici, culturali.

Si prospetta la necessità che emerga un'Europa, che, diversamente da quella stigmatizzata dal mito, si ribelli a Zeus, ad Atena, di un'Europa che, infine, uccida il maschile che l'aveva sottomessa.

L'idea falsa, quella che Nietzsche chiama "un'idea falsa", è l'idea di origine – di cui Emma si libera ammazzando suo padre, e diventando lei stessa madre – è l'idea di padronanza, è l'idea d'impero (la globalizzazione, e anche il terzo *Reich* tedesco); Manuel deve uccidere se stesso per diventare dio – femminile: Gesù si suicida, uccide il maschile che è in sé, per permettere al suo femminile, alla madre, cioè a Maria, di conoscersi quale Dio.

Alla domanda dove siano gli intellettuali oggi, Borges risponde: "Come scrittore, io sono europeo", un europeo in esilio (Borges, 1974a: 75). Borges crede nella possibilità che il mondo, l'Occidente, attraverso la parola, possa agire come uno specchio per l'Europa e che le restituisca la possibilità di riscattarsi e di riscattare un diritto, inteso non tanto quale determinismo, ma, come dice Lévinas, come apertura all'Altro (cioè i diritti umani come diritti della persona, i diritti altrui, come cura dell'altro).

In definitiva, si tratta di affermare l'apertura all'altro, come il femminile, per una dinamica nuova per cui il determinismo si sconfigge, quando il soggetto, piuttosto che chiudersi in se stesso, preoccupandosi di far rispettare ciò che è suo diritto, s'impegna a che il diritto altrui sia rispettato.

Con il proprio gesto, Emma si emancipa dal maschile e, attraverso tale superamento – del fantasma di origine – si propone di raggiungere la possibilità di un'Europa nuova, un'Europa senza limiti e confini, un'Europa che ancora non si è realizzata e che, ancora più difficilmente potrà realizzarsi, oggi, se la questione femminile, e cioè la scrittura, appare sommersa dal mondo di Tlön che, anziché mostrare, nasconde.

Il racconto di Borges è qui sotto gli occhi di tutti, nell'attesa che qualcuno vi si guardi attraverso.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Borges, J. L., *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- , *Antologia personale*, Milano, Longanesi, 1979.
- , *Conversazioni*, Milano, Bompiani, 1974a.
- , *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1974b.
- , *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974c.
- , *Tutte le opere. Vol. I*, Milano, Mondadori, 2008.
- , *Tutte le opere. Vol. II*, Milano, Mondadori, 2009.
- , *Una vita di poesia*, Milano, Spirali, 2007.
- Joyce, J., *Ulisse*, Milano, Mondadori, 2000.
- Kleist, H., *Pentesilea*, Torino, Einaudi, 2003.
- Nocco G., “Deificazione e corporeità femminile in Borges”, in Martín Clavijo M., Bartolotta S., Caiazzo M., Cerrato D. (a cura di), *Las voces de las diosas*, ArCiBel Editores, 2012a.
- Nocco, G., *Globalizzazione e diritti umani nello specchio di Jorge L. Borges*, tesi di dottorato in “Globalizzazione diritti umani, libertà fondamentali. Le radici del Diritto europeo”, Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, 2012b.
- Nocco, G., “La storia si ripete. Imperialismo e diritti umani in cinque film americani tra '78 e '87” in Dammacco G., Sietk B., Uricchio A. (a cura di), *Integrazione e nuove politiche di vicinato. Nuovi diritti e nuove economie*, Bari, Cacucci, 2012c.
- Nocco, G., “Poder global, saturación signica y escritura literaria en el espejo de Borges”, in *Actas del XIV Congreso de la Asociación Española de Semiótica: Los Discursos del Poder*, Servicio de Publicaciones, UCLM, 2012d.
- Nocco, G., “Potere globale, saturazione segnica e scrittura letteraria nello specchio di Borges”, in *Annali della Facoltà di Giurisprudenza di Taranto, Anno IV*, Bari, Cacucci, 2011.
- Pasolini, P. P., *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.
- Ponzio, A., Petrilli, S., *La rivoluzione intellettuale e l'Europa*, intervento in occasione della Conferenza su *La rivoluzione intellettuale* presso la Villa San Carlo Borromeo nei giorni 22-25 marzo 2012).
- Verdiglione A., *L'Europa*, Conferenza tenuta il 24 dicembre 2011, non rivista dall'autore.

