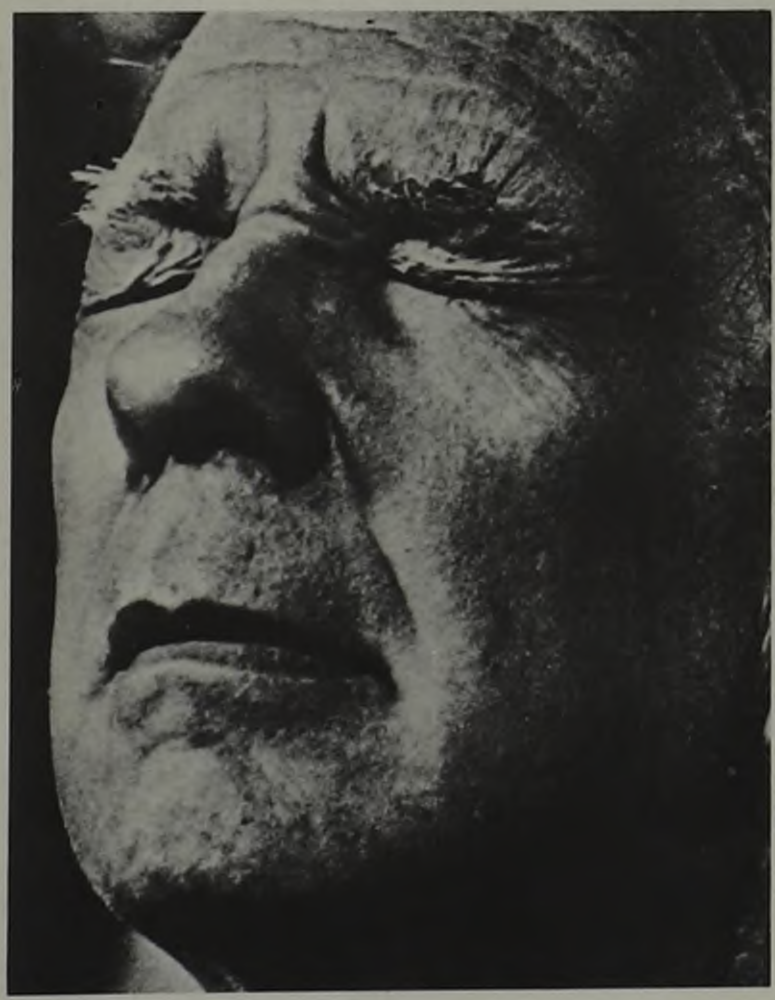
FELTRINELLI

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

BORGES

UNA BIOGRAFIA LETTERARIA



B. e B

I fatti e le idee
Saggi e Biografie

Biografie - Epistolari

514

NELLA STESSA SEZIONE

HEINZ ABOSCH, *Trockij e il bolscevismo*

ANGELICA BALABANOFF, *La mia vita di rivoluzionaria*

ALBAN BERG, *Lettere alla moglie.* Cura di B. Grun. Introduzione di L. Rognoni

THEODORE BESTERMAN, *Voltaire*

FELICE CAVALLOTTI, *Lettere (1860/1898).* Cura e introduzione di C. Vernizzi. Prefazione di A. Galante Garrone

STEPHEN F. COHEN, *Bucharin e la rivoluzione bolscevica. Biografia politica (1888/1938)*

AUGUSTE CORNU, *Marx e Engels dal liberalismo al comunismo*

MAURICE DOMMANGET, *Babeuf e la Congiura degli Uguali.* Prefazione di E. Brambilla

RICHARD ELLMANN, *James Joyce*

FREDERIC EWEN, *Bertolt Brecht. La vita, l'opera, i tempi.* Prefazione di P. Grassi

MICHEL FAURÉ, *Jacques Prévert e il Gruppo Ottobre.* Prefazione di A. Attisani

LUCY FREEMAN, *La storia di Anna O.* Con una nota di L. Muraro e Z. Paggi

ANNA KULISCIOFF, *Lettere d'amore a Andrea Costa, 1880/1909.* Saggio introduttivo e cura di P. Albonetti

ROSA LUXEMBURG, *Lettere a Leo Iogiches.* Cura di F. Tych e L. Basso

PIERRE NAVILLE, *D'Holbach e la filosofia scientifica del XVIII secolo*

G. D. PAINTER, *André Gide*

EZRA POUND, *Lettere 1907/1958.* Introduzione e cura di A. Tagliaferri

MIMMA PAULESU QUERCIOLI (a cura di), *Gramsci vivo nelle testimonianze dei suoi contemporanei.* Prefazione di G. Fiori

FRANKLIN RAUSKY, *Mesmer o la rivoluzione terapeutica.*

ERNESTO ROSSI, *Miserie e splendori del confino di polizia. Lettere da Ventotene 1939-1943.* Introduzione di Riccardo Bauer. A cura di Manlio Magni.

BRUNO SCHULZ, *Lettere perdute e frammenti.* A cura di Jerzy Ficowski. Prefazione di Andrzej Zieliński.

ROBERT C. TUCKER, *Stalin il rivoluzionario (1879/1929)*

ARTHUR M. WILSON, *Diderot.* Vol. I: *Gli anni decisivi.* Vol. II: *L'appello ai posteri*

Emir Rodriguez Monegal

Borges

Una biografia letteraria

CAMPIONE GRATUITO
FUORI COMMERCIO



Feltrinelli Editore Milano

Titolo dell'opera originale

Jorge Luis Borges. A Literary Biography
E. P. Dutton, New York
(Copyright © 1978 by Emir Rodriguez Monegal)

Traduzione dall'americano di
Lucia Re

Prima edizione italiana: novembre 1982

Copyright by
©
Giangiacomo Feltrinelli Editore
Milano

Indice

Parte prima

Pagina 13 *I. Il museo familiare*

20 *II. Il mito personale*

24 *III. L'atto di leggere*

29 *IV. Le due madri: i due codici*

34 *V. La compagna dei giochi*

44 *VI. L'abitante del labirinto*

54 *VII. Il quartiere italiano*

61 *VIII. L'altra riva del fiume*

67 *IX. La casa del corpo*

73 *X. La biblioteca infinita*

82 *XI. Il figlio*

89 *XII. L'atto dello scrivere*

99 *XIII. Il ragazzo di Eton*

Parte seconda

107 *I. Prigioniero in Svizzera*

114 *II. La biblioteca circolante francese*

124 *III. Gli ambasciatori*

132 *IV. Il codice del filosofo*

141 *V. Una fratellanza di poeti*

147 *VI. Ritorno alla madrepatria*
154 *VII. Un maestro nuovo*
164 *VIII. La fondazione mitologica di Buenos Aires*
175 *IX. Una piccola reputazione poetica*
183 *X. La battaglia delle riviste*
191 *XI. Il ritorno al paese*
198 *XII. Una teoria regionalista*
208 *XIII. Il dono dell'amicizia*

Parte terza

217 *I. La fine di una mitologia*
226 *II. L'invenzione di un pubblico*
234 *III. Discutendo la discussione*
244 *IV. La stampa scandalistica e letteraria*
250 *V. I giochi irresponsabili*
261 *VI. La terribile lucidità dell'insonnia*
269 *VII. Una guida per la sua mente letteraria*
278 *VIII. L'inizio di una collaborazione di tutta la vita*
284 *IX. La penna e la spada*
294 *X. Vita di biblioteca*
304 *XI. Lutto di famiglia*
310 *XII. La lettura come scrittura*
318 *XIII. Uno specchio deformante della realtà*

Parte quarta

327 *I. La forma delle cose a venire*
333 *II. Una teoria sulla letteratura fantastica*
341 *III. Un nuovo tipo di narrativa*
349 *IV. L'invenzione di Biorges*

355 *V. Due forme di indennizzo*
362 *VI. Un nuovo volume di racconti*
369 *VII. Il generale e l'ispettore dei polli*
375 *VIII. Vita in una città occupata*
383 *IX. Lo scrittore a cinquant'anni*
389 *X. Incontro in un sogno*
396 *XI. Un dibattito inutile*
403 *XII. La fine di un incubo*
410 *XIII. La nascita di "Borges"*

Parte quinta

421 *I. Un maestro moderno*
427 *II. Il vecchio guru*
435 *III. L'arte della dettatura*
444 *IV. Uno spazio magico*

453 *Una nota su questo libro*
457 *Bibliografia*
465 *Indice dei nomi*

Questo libro è dedicato a tutte le sorelle di Clementina Villar e Beatriz Viterbo, e specialmente a quella che è "scura, dispotica, e bella".

Parte prima

I

Il museo familiare

Borges racconta di aver creduto per anni di essere cresciuto alla periferia di Buenos Aires, in "un suburbio di strade avventurose e di tramonti visibili." Ma piú tardi aggiunge: "A dire il vero sono cresciuto in un giardino dietro le lance di un'inferriata, e in una biblioteca d'innumerevoli volumi inglesi" (*Carriego,* p. 7)*. Anni dopo semplificherà ancora di piú la sua vita (l'immagine della sua vita), dicendo: "Se mi si chiedesse di parlare della cosa piú importante della mia vita io parlerei della biblioteca di mio padre. Infatti a volte ho l'impressione di non essermi mai allontanato da quella biblioteca" (*Abbozzo di autobiografia* in *Elogio dell'ombra*, p. 140).

Le radici della vita immaginaria di Borges si trovano nella biblioteca paterna e, fino a un certo punto, sarebbe possibile scrivere la sua biografia letteraria senza uscire dal cerchio magico di quegli "illimitati libri inglesi." Ma la realtà è piú complessa: Borges vive simultaneamente dentro e fuori della biblioteca paterna, nel mondo immaginario dei libri inglesi e nel mondo reale, un quartiere di Buenos Aires dal nome italiano: Palermo. Qui, in una casa con giardino, Borges passa la sua infanzia.

Borges nasce nel 1899 in una casa al numero 840 di via Tucuman, vicino al centro. Era una piccola casa "senza pretese": "Come la maggior parte delle case di allora, aveva un tetto piatto; un lungo ingresso a volta, chiamato zaguán; una cisterna da cui prendevamo l'acqua; e due patios" (*ibid.*, p. 135). Questa casa, piú tardi raffigurata nei disegni e nei dipinti della sorella Norah, era di proprietà dei nonni materni. La madre di Borges vi era nata nel 1876.

I nonni materni erano ancora vivi sul finire del secolo, quando Georgie — cosí veniva chiamato in famiglia — venne al mondo. Da giovane il nonno, Isidoro de Acevedo Laprida, aveva preso parte alla guerra civile contro Rosas, il "tiranno" che governò l'Argentina dal 1835 al 1852. Piú tardi si era messo a riposo, vivendo appartato per lunghi anni. Borges sapeva molto poco di lui. Nella poesia *Isidoro Acevedo* ammette di avere solo poche date e nomi di luoghi con cui ricordare il nonno: "frode e fallimento delle parole." In realtà ne

* Si veda la Bibliografia per i dati completi.

sapeva a sufficienza. Sapeva che, morendo, il nonno aveva rivissuto i giorni lontani, ed era morto da eroe:

> Quando una congestione polmonare lo stava distruggendo
> e la febbre allucinante falsificò la faccia al giorno,
> raccolse gli ardenti documenti della sua memoria
> per forgiare il suo sogno
> [...]
> Si sprofondò nei suoi giorni
> per questa visionaria difesa del suo paese che la sua fede
> voleva, non imposta dalla sua debolezza fisica;
> mise insieme un esercito di ombre porteñe perché lo uccidessero.
> Cosí nella stanza da letto crepuscolare che guardava
> su un giardino
> morí militante per la sua devozione alla patria.
> (*Obra Poetica*, 1967, pp. 109-110)

La poesia testimonia anche l'incredulità di Georgie di fronte alla morte del nonno, la prima morte della sua vita:

> Nella metafora di un viaggio mi dissero la sua morte;
> non ci credetti.
> Ero bambino, non sapevo nulla della morte allora, ero immortale;
> lo cercai per molti giorni per le stanze senza luce.
> (*Ibid.*, p. 110)

Molti anni dopo Borges scrisse uno dei suoi racconti, *L'altra morte*, basandosi sull'ultimo sogno del nonno. Poiché era abitudine che le giovani coppie sposate abitassero i primi anni con i parenti, Jorge Guillermo e Leonor si trovavano a casa dei genitori quando nacque il primo figlio. Jorge Luis era nato nell'inverno del 1899 — il 24 agosto — prematuro dell'ottavo mese, circa sei anni prima della morte del nonno. La cecità era ereditaria nella famiglia Borges, ed il padre esaminò quindi per prima cosa gli occhi del figlio, scoprendo che aveva gli occhi azzurri come la madre. "È salvo," disse alla moglie: "ha i tuoi occhi." La madre di Borges, che mi raccontò questo episodio nel 1971, evidentemente non sapeva che tutti i neonati hanno gli occhi azzurri. L'ottimistica predizione del padre risultò errata. Anche Georgie, come il padre, sarà infatti colpito da una forma di quasi totale cecità per la maggior parte della sua vita: è la sesta generazione di Borges ad essere cosí colpita.

Per un po' la famiglia non ebbe problemi. La secondogenita, Norah, nasce nel 1901. Nelle fotografie dell'epoca i genitori hanno un ottimo aspetto, belli ed eleganti.

Georgie non chiamò mai i genitori mamma e papà: si rivolse loro usando sempre la forma tradizionale madre e padre, che suggerisce un ambiente di tipo vittoriano. Ambo i genitori provenivano da an-

tiche famiglie che si erano stabilite nell'America del Sud fin dal tempo dei conquistatori spagnoli. La madre era parente, per parte di padre, di Francisco Narciso de Laprida, che aveva presieduto il congresso di Tucuman del 1816 in cui era stata dichiarata l'indipendenza dell'Argentina ed era stato ucciso in una delle prime guerre civili, nel 1829. Piú di un secolo dopo Borges gli dedicò un *Carme presunto*, in cui presenta Laprida che rievoca la sua uccisione per mano dei gauchos ribelli, e contrasta il proprio destino con la barbara fine di Laprida:

> [...]
> Io che anelai esser altro, essere un uomo
> di placiti, di libri, di precetti,
> allo scoperto giacerò tra il fango;
> ma in estasi mi manda inesplicabile
> un giubilo segreto. Alfin m'imbatto
> nel mio destino sudamericano.
> Mi porto a questa sera di sfacelo
> il dedalo molteplice di passi
> che i miei giorni intrecciaron da un remoto giorno
> dell'infanzia. Ho scoperto finalmente
> la recondita chiave dei miei anni,
> la sorte di Francisco de Laprida,
> la cifra che mancava, la perfetta
> forma che Dio conobbe fin dai primordi.
> Questa notte è lo specchio in cui raffronto
> l'insospettato mio eterno volto.
> Il cerchio sta per chiudersi. Io l'attendo.
> I miei piedi si posano sull'ombra delle picche
> mie segugie. I mortiferi ceffi,
> alabardieri, criniere, cavalli,
> su di me incombono [...] Ed ecco il primo urto,
> già il duro ferro che mi squarcia il petto,
> l'intima lama al fondo della strozza.
> (*Carme presunto*, 1969, p. 127)

Anche il bisnonno materno, il colonnello Isidoro Suarez, aveva combattuto nella guerra d'indipendenza, ed era andato in esilio in Uruguay al tempo della dittatura di Rosas. Aveva sposato una giovane della famiglia degli Haedo, molto attivi nella vita politica ed artistica dell'Uruguay. Borges gli dedicherà una poesia, intitolata *Pagina per ricordare il Colonnello Suarez, vittorioso a Junín*. La poesia fa riferimento, come le altre dedicate al pantheon degli eroi di famiglia, ad un momento preciso: l'azione eroica compiuta a Junín e rivissuta innumerevoli volte dal vecchio. Ma c'è una differenza. In chiusura la poesia rievoca il lontano passato trasformandolo improvvisamente in presente, e la lotta dell'avo di Borges diventa la lotta contro un altro innominato dittatore dell'Argentina del 1953:

[...]
Il suo stranipote redige questi versi e una sommessa voce
gli giunge dai recessi del sangue:
Cosa importa la mia battaglia di Junín, che sia una gloriosa memoria,
una data da ritenere per un esame o un luogo da reperir nell'atlante.
Eterna è la battaglia e può prescindere dalla pompa di visibili eserciti coi [clarini;
sono Junín due borghesi che a un cantone di strada maledicano un tiranno,
o un oscuro umano che languisca in un carcere.
(*Carme presunto*, 1969, p. 135)

La devozione di Borges verso la famiglia riflette l'atteggiamento della madre verso i propri antenati. Georgie nacque e crebbe in una casa che era, fino a un certo punto, un museo di famiglia, presieduto dalla presenza quasi spettrale del nonno Acevedo. Il posto d'onore andava alle spade che avevano liberato l'America del Sud a Junín e a Cepeda, le uniformi gelosamente protette dalle tarme. I dagherrotipi incorniciati di velluto nero immortalavano una galleria di gentiluomini tristi e di dame riservate, molte rimaste vedove prematuramente. Georgie era circondato dagli oggetti sacri della storia di famiglia; la narrazione delle gesta eroiche degli antenati era un rito. Quelle storie di coraggio, di silenziosa dignità nella sconfitta, di povertà e di orgoglio, divennero una parte fondamentale del suo retaggio. Molti anni dopo avrebbe scritto: "ho degli antenati militari da entrambi i lati della mia famiglia; questo può spiegare la mia smania per quel destino epico che, senza dubbio molto saggiamente, gli dei mi hanno negato" (*Abbozzo*, p. 140).

Il padre apparteneva ad una famiglia anche piú antica. Uno dei suoi antenati, Jerónimo Luis de Córdoba, fu il fondatore di Cordova, la piú tradizionalista fra le città cattoliche argentine, quella che piú assomiglia a Boston nella storia degli Stati Uniti. Per i vecchi abitanti di Cordoba, Buenos Aires sarà sempre, come New York per i bostoniani, la città degli emigrati. E popolata soprattutto da stranieri poveri, spagnoli analfabeti ed italiani indegni di rappresentare la cultura europea. Ma il padre non era nato a Cordova. Nell'Ottocento la famiglia si era spostata verso Buenos Aires. Il nonno di Borges era nato a Paraná, Entre Ríos, e al tempo in cui nacque il padre, nonno Borges era colonnello nella guarnigione di Santa Fe, nella pampa. Ambo le province appartenevano ad un mondo piú semplice e primitivo: la frontiera tra i coloni argentini e gli ancora indomiti indiani. Da Entre Ríos venne il caudillo Justo José de Urquiza, l'uomo che nel 1852 avrebbe finalmente sconfitto Rosas a Pavón.

Il padre non era devoto alla memoria degli antenati come la madre. Mantenne però un certo interesse per la lotta politica a Paraná, e nel 1921, dopo essersi ritirato a vivere in Spagna, scrisse un romanzo stranamente anacronistico, *El caudillo*, che ripropone il clima

romantico di violenza, intrighi e passione che aveva circondato tanti Borges durante le guerre civili.

Da parte di madre, il padre proveniva da una tradizione completamente diversa. Frances Haslam era nata nel 1845 nello Staffordshire in Inghilterra, da ceppo nordumbro. Borges ha cosí descritto il suo arrivo in Argentina:

> Un incredibile insieme di circostanze l'aveva portata in Sud America. La sorella maggiore di Fanny Haslam aveva sposato un ingegnere ebreo italiano di nome Jorge Suárez, che portò i primi tram a cavalli in Argentina. Quando lui e la moglie si furono stabiliti, mandarono a chiamare Fanny. A questo proposito ricordo un aneddoto: Suárez era ospite del generale Urquiza, nel suo "palazzo" a Entre Ríos, e molto imprevidentemente vinse il suo primo gioco di carte col generale che era il rigido dittatore di quella provincia, un vero tagliagole. Alla fine del gioco, Suárez fu avvertito da alcuni ospiti allarmati che, se voleva la licenza per far circolare i suoi tram in quella provincia, era meglio che decidesse di perdere una certa somma di denaro ogni sera. Urquiza era un pessimo giocatore, e Suárez durò una certa fatica a perdere la somma stabilita.
>
> Fu a Paraná, la capitale di Entre Ríos, che Fanny Haslam conobbe il colonnello Francisco Borges. Questo accadde nel 1870 o 1871, durante l'assedio della città da parte dei *montoneros*, o la milizia dei *gauchos* di Ricardo López Jordán. Borges, alla testa del suo reggimento, difendeva la città. Fanny Haslam lo vide dal tetto della sua casa; quella stessa sera fu dato un ballo per festeggiare l'arrivo dei rinforzi mandati dal governo. Fanny e il colonnello si conobbero, ballarono insieme, s'innamorarono e, dopo un certo tempo, si sposarono. (*Abbozzo*, pp. 136-137)

Il Colonnello Francisco Borges aveva dodici anni piú della moglie. Si sa poco del loro matrimonio, tranne che sembravano felici ed ebbero due figli. Il padre era il piú giovane. Nel 1874 il Colonnello Borges fu ucciso con un Remington in una guerra civile. Aveva appena compiuto quarantun anni. Suo nipote scoprí un lato ironico nella sua morte:

> Un giorno, per il concorso di alcune complicate circostanze che determinarono la sua sconfitta a La Verde, egli uscí lentamente a cavallo diretto verso le linee nemiche, indossando un poncho bianco e seguito da dieci o dodici dei suoi uomini, e fu colpito da due pallottole Remington. Quella fu la prima volta che i fucili Remington vennero usati in Argentina, e la mia fantasia è spesso stimolata dal fatto che la ditta che mi sbarba tutte le mattine porta lo stesso nome di quella che uccise mio nonno. (*Ibid.*, p. 137)

Le storie che la nonna gli raccontava sulla vita di frontiera vennero a galla molti anni dopo nella *Storia del guerriero e del prigioniero*. La prima parte riassume e sviluppa una storia presa da diverse fonti europee (Croce, Gibbon, Dante); la seconda si basa su uno dei racconti di frontiera narrati da Fanny Haslam. Una ragazza inglese, presa prigioniera dagli indiani in una scorreria, viene obbligata a sposare un guerriero e a convertirsi alla barbarie. La nonna l'aveva cono-

sciuta brevemente nel posto militare comandato da suo marito ed aveva cercato di convincerla a tornare nel mondo civile. Non ci riuscí, e la ragazza tornò da suo marito e dai suoi figli. Al termine del racconto Borges esplora uno dei significati di questo simbolico confronto tra due espatriate inglesi: "Forse le due donne si sentirono sorelle per un attimo; erano lontane dalla loro amata isola e in un paese incredibile [...] forse allora mia nonna poté vedere in quell'altra donna, anche lei tenuta prigioniera e trasformata da un continente implacabile, uno specchio mostruoso del proprio destino."

In un certo senso il racconto dice il vero: anche Fanny Haslam era una prigioniera. Nonostante avesse sposato un colonnello gentiluomo e avesse potuto continuare a parlare la propria lingua e trasmetterla ai figli e ai nipoti, era prigioniera di una terra primitiva e violenta, imprigionata per sempre in un mondo dominato da una lingua straniera.

Dopo la morte del marito Fanny Haslam si trovò del tutto sola. Aveva due figli da allevare e custodire. Senza scoraggiarsi cominciò ad affittare camere a delle giovani americane che venivano in Argentina per insegnare nel programma educativo ideato dal Presidente Sarmiento durante la sua visita negli Stati Uniti. Borges non racconta questa parte della storia di sua nonna nell'*Abbozzo di autobiografia,* né ne ha mai parlato nelle interviste. Preferisce sottolineare i lati meno prosaici della vita della nonna, le avventure di frontiera. Benché poco pittoresca, la solida educazione vittoriana di Fanny Haslam salvò la situazione. Riuscí a mantenere la famiglia nei confini della rispettabilità borghese, e si sincerò che ambo i figli si facessero una posizione. Il maggiore seguí le orme del padre e divenne un ufficiale di marina. Il padre divenne un avvocato. Forse il fatto che il padre ereditasse la cecità dei Borges spiega la scelta di una carriera non militare. La conseguenza di questa scelta fu che il padre fu destinato a rimanere entro la sfera di influenza materna, cioè inglese. Questo fatto fu decisivo per il futuro di suo figlio.

Il padre era orgoglioso del suo retaggio inglese, soprattutto di quello culturale, ma non era un fanatico. Borges fa notare che "Chi sono gli inglesi, dopotutto? Soltanto un mucchio di contadini germanici" (*Abbozzo*, p. 138). Scrive Borges:

> Mio padre, Jorge Guillermo Borges, faceva l'avvocato. Era un anarchico filosofico — discepolo di Spencer — e insegnava anche psicologia alla Normal School for Modern Languages, dove faceva le sue lezioni in lingua inglese, usando come testo il libro di psicologia piú breve di William James. [...]
>
> Mio padre era molto intelligente e, come tutti gli uomini intelligenti, molto buono. Una volta mi disse che avrei dovuto guardare molto bene i soldati, le uniformi, le caserme, le bandiere, le chiese, i preti e le botteghe dei macellai perché tutte queste cose sarebbero presto scomparse e avrei cosí potuto dire ai miei figli che io le avevo viste. Sfortunatamente, la profezia non si è ancora avverata. Mio padre era un uomo cosí modesto che gli sarebbe piaciuto essere invisibile. [...]

I suoi idoli erano Shelley, Keats e Swinburne. Come lettore, aveva due interessi. Primo, i libri di metapsichica e di psicologia (Berkeley, Hume, Royce, e William James). Secondo, i libri sull'oriente (Lane, Burton e Payne). Fu lui a rivelarmi la potenza della poesia — il fatto che le parole non sono soltanto un mezzo per comunicare ma anche simboli magici e musica. [...] Senza che io me ne rendessi conto, egli mi diede anche le prime lezioni di filosofia. Quando ero ancora giovanissimo mi dimostrò, con l'aiuto di una scacchiera, il paradosso di Zenone — Achille e la tartaruga, il volo immobile della freccia, l'impossibilità del movimento. Piú tardi, senza menzionare il nome di Berkeley, fece del suo meglio per insegnarmi i rudimenti dell'idealismo. (*Ibid.*, pp. 136-138)

Attraverso gli antenati e la duplicità delle sue radici culturali, il padre confermava e allo stesso tempo modificava il museo familiare della madre. Aggiungeva piú prototipi coloniali e ottoni militari al mausoleo, e vivide memorie di atti eroici. Grazie a lui emergeva inoltre un elemento totalmente assente dalla devozione materna: l'ironia, e una mente dotata di elegantissimo scetticismo. Georgie ereditò questa qualità.

II

Il mito personale

Il museo di famiglia (una specie di privata "pietas") veniva visto dal padre con occhio molto ironico. In un'intervista con Jean de Milleret che riempie un libro intero, Borges ha spiegato la sua strana interpretazione del linguaggio familiare. Ammette senza esitazioni che i Borges risalgono ai tempi dei conquistatori spagnoli, ma il suo mausoleo personale non si spinge cosí lontano nel tempo: "Sono talmente argentino che i miei antenati remoti, quelli che vennero prima del 1810, non possono davvero interessarmi. Lei sa che io non ne parlo mai [...] Delle loro vite poi, so pochissimo. Era inoltre gente di scarsissima intelligenza, mercenari spagnoli, e della vecchia Spagna" (De Milleret, 1967, p. 203). Contrapponendosi alla tendenza della madre a fare della famiglia un culto (l'albero genealogico conservato con grande cura, i dagherrotipi, le spade e le uniformi sacre), la svalutazione del retaggio coloniale della famiglia da parte di Borges riflette l'ironia e la sottile reticenza del padre. Questa divergenza affondava le radici nel conflitto tra valori spagnoli e valori inglesi, un conflitto che culminò nelle guerre tra Inghilterra e Spagna ma che non terminò lí: in America Latina è vivo ancora oggi.

Durante l'infanzia l'affetto familiare servì probabilmente ad attutire questo antagonismo, che fu sepolto negli strati piú oscuri e profondi del subconscio. Nella vita domestica di tutti i giorni Georgie si trovava di fronte, come in una specie di sciarada infantile, l'abisso culturale che separava il lato paterno della famiglia da quello materno. Circa sessanta anni dopo, nella stessa lunga intervista, Borges dà la sua opinione della famiglia materna: "Gli Acevedo sono incredibilmente ignoranti. Per esempio per loro, discendenti degli antichi colonizzatori spagnoli, protestante è sinonimo di ebreo, cioè ateo, e libero pensatore, o eretico; insomma, fanno di tutt'erba un fascio. Per loro non c'è nessuna vera differenza tra queste parole" (*ibid.*, p. 39). È ovvio che qui Borges sta semplificando ed esagerando i pregiudizi degli Acevedo, che erano gli stessi di molti cattolici argentini ignoranti. Ma è il tono irriverente che è particolarmente significativo: rende esplicita la reazione subconscia di Georgie ai due lati della sua famiglia.

In seguito Borges definí il carattere tradizionalista degli Acevedo

affermando: "Quando io ero ragazzo la religione apparteneva soltanto alle donne e ai bambini; a Buenos Aires la maggior parte degli uomini erano liberi pensatori anche se, dovendo autodefinirsi, avrebbero detto d'essere cattolici" (*Abbozzo*, p. 139). Nonostante non ci sia qui alcuna traccia di ironia, è evidente che Borges si trova in posizione di sottile antagonismo nei confronti della religiosità materna. Nello stesso saggio Borges loda quella che egli chiama la "mente ospitale" della madre. Per illustrare questa ospitalità, scrive: "Da quando, con l'aiuto di mio padre, ha imparato l'inglese, ha letto quasi esclusivamente libri scritti in quella lingua" (*ibid.*, p. 139). L'inglese viene ancora una volta presentato come un certificato di cultura, di una mente aperta ed ospitale da opporre implicitamente alla ristretta, ignorante mentalità cattolica degli Acevedo. Ma Borges si pronuncia anche sui limiti dell'anglofilia: "La mia tenerezza per un tale passato nordico mi è stata rimproverata da qualcuno dei miei connazionali piú nazionalisti che mi considerano un inglese, ma non ho quasi bisogno di far notare che molte cose inglesi mi sono del tutto estranee: il tè, la Famiglia Reale, gli sport virili, l'adorazione per qualsiasi cosa il negligente Shakespeare abbia scritto" (*Abbozzo*, p. 183). Perciò, perlomeno nel ricordo, Borges sembra mantenersi distante sia dal lato spagnolo che dal lato inglese della famiglia. Nel suo *Abbozzo di autobiografia*, Borges fa un uso selettivo della propria memoria: non accenna infatti minimamente alle sue origini portoghesi. Il suo cognome è indubbiamente portoghese: Borges vuol dire cittadino dei "burgos," o città, cioè borghese. Una poesia recente intitolata *I Borges* fa riferimento a questi antenati sconosciuti:

> Niente o ben poco so dei miei maggiori
> portoghesi, dei Borges: vaga gente
> ch'entro di me prosegue, oscuramente,
> i suoi costumi, rigori e timori.
> Tenui come non fossero mai stati
> e stranieri alle pratiche dell'arte,
> indecifrabilmente fanno parte
> del tempo, della terra e dell'oblio.
> (*L'artefice*, p. 87)

In un'intervista del 1970 concessa al settimanale brasiliano "Veja", Borges si sofferma su questi oscuri antenati portoghesi e sulla possibilità di essere, tramite loro, imparentato con le tribú nomadi di Israele. Si chiede retoricamente:

> Io, Borges Ramalho, discendente di un marinaio portoghese e per di piú con una madre con un nome come Acevedo: non potrei forse essere un ebreo? [...] Quando visitai Lisbona molti anni fa cercai di fare delle indagini sulle mie origini. Guardai nell'elenco del telefono e mi presi il peggior spavento della mia vita: tutti lí erano miei parenti, perché quelli che non si chiamavano Borges si chiamavano Ramalho o Acevedo! Non mi ero mai reso conto di avere una famiglia

tale, e proprio a Lisbona! [...] Io sarei comunque molto orgoglioso di appartenere a una delle razze civili del mondo, a un ramo dell'umanità che aveva già inventato la storia di Giobbe e il Cantico dei Cantici quando altri paesi erano ancora immersi nella barbarie primitiva. (*Ribeiro*, 1970, pp. 4-5)

La questione dell'origine ebrea di Borges, a cui lo scrittore accenna qui scherzosamente, era una questione molto delicata in Argentina, specialmente negli anni Trenta e Quaranta, quando l'esercito scimmiottava i tedeschi e gli italiani, e la chiesa e le classi alte erano unanimemente antisemite. In quel periodo una rivista nazionalista chiamata "Crisol" (Il Crogiuolo) accusò Borges di essere un ebreo. Borges replicò con un articolo per la rivista "Megáfono" intitolato *Io, un ebreo*, che è un capolavoro di ironia. Comincia affermando di avere piú di una volta accarezzato l'idea di avere degli antenati ebrei; ammette che il cognome Acevedo è generalmente incluso in una lista di cognomi di origine ebrea compilata da uno storico argentino che intendeva provare come praticamente tutte le famiglie ai tempi di Rosas avessero degli antenati "ebraico-portoghesi." D'altro canto delle indagini condotte da un membro della sua famiglia avevano mostrato che gli Acevedo provenivano non dal Portogallo ma piuttosto dalla Spagna, anzi, dalla Catalogna. Conclude quindi che provare la sua discendenza da antenati ebrei è un'impresa impossibile. Anche prescindendo dal valore ironico di queste "indagini", è ovvio che Borges non prendeva la questione molto sul serio. Sull'evidente origine portoghese del suo cognome, che avrebbe potuto contribuire a far luce sull'eventuale parentela ebraica, Borges non dice neanche una parola. Rinnegando ambiguamente i suoi antenati (che riconosce invece nel 1970), Borges intendeva però dimostrare che l'accusa era priva di fondamento. Verso la fine l'articolo presenta un'ulteriore argomentazione:

Statisticamente gli ebrei erano pochissimi. Che cosa penseremmo di qualcuno che nell'anno 4000 scoprisse ovunque discendenti della provincia di San Juan (una delle meno popolate dell'Argentina)? I nostri inquisitori vanno alla ricerca di ebrei, mai di fenici, numidi, sciti, babilonesi, unni, vandali, ostrogoti, etiopi, illiri, paflagoni, sarmati, medi, ottomani, berberi, britanni, libici, ciclopi o lapiti. Le notti di Alessandria, Babilonia o Menfi non sono mai riuscite a generare neanche un antenato: solo le tribú del bituminoso Mar Nero hanno potuto farlo. ("Megáfono", aprile 1934, p. 10)

Mettendo in ridicolo l'ossessione fascista per gli antenati ebrei presi come prova di un'oscura macchia o di un peccato originale, Borges include persino i mitologici ciclopi e lapiti tra le antiche tribú che non riuscirono a generare neanche un antenato. Queste facezie servono allo scopo principale dell'articolo, quello cioè di smitizzare l'argomento una volta per tutte. Se per essere ebreo basta che in qualche recondito angolo del passato si nasconda un antenato ebreo chi, in Spagna, in Portogallo, in America Latina, può dirsi sicuro di non avere almeno un bisnonno di tale origine? Da questo punto di vista, dunque, essere

ebreo non ha piú alcun significato. Le "indagini" di Borges rivelano inoltre un aspetto ironico della questione: è proprio il ramo piú cattolico e tradizionalista, quello degli Acevedo, che sembra essere il piú probabile portatore di sangue ebreo nella famiglia dei Borges. Si tratta cioè del ramo che condivideva con i nazionalisti e i fascisti argentini il culto della religione universale di Roma e che credeva che ogni libero pensatore, ogni protestante, ogni massone, fosse un ebreo. Fu questa ignoranza ad allontanare Borges dal lato materno della famiglia.

Questo aspetto della conflittualità familiare non era certo molto evidente per Georgie, perlomeno durante l'infanzia. Nonostante che il padre fosse agnostico e la nonna paterna fosse protestante, egli ricevette probabilmente un'educazione cattolica, in un ambiente familiare cattolico. L'insegnamento della religione, se c'era, era affidato alla madre, ed il padre probabilmente lo tollerava. La conflittualità familiare, ancora non pienamente evidente a quel punto, faceva tuttavia già parte del mito personale che Georgie si andava costruendo. Mentre l'inglese era la lingua della cultura, lo spagnolo era destinato a divenire la lingua delle gesta armate e degli dei guerreschi. Il ricordo costante del glorioso passato familiare, la continua narrazione degli atti eroici compiuti soprattutto dai Suarez e degli Acevedo costituivano un'ulteriore forma di iniziazione religiosa per Georgie: il culto cioè degli dei familiari e del coraggio virile.

All'interno di questa religiosità venivano meno le divergenze fra il lato della madre e quello del padre: tutti gli antenati erano infatti oggetto di culto. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges ci dice esplicitamente quale fosse la reazione di Georgie a questo passato eroico: "Portavo gli occhiali perché fui sempre molto miope, ed ero molto cagionevole di salute. Poiché molti dei miei parenti erano stati soldati [...] e sapevo che io non lo sarei mai stato, cominciai molto presto a vergognarmi d'essere un topo di biblioteca e non un uomo d'azione" (*Abbozzo*, p. 140).

III

L'atto di leggere

Borges imparò a leggere l'inglese prima dello spagnolo. Il *Don Chisciotte* lo lesse per la prima volta nella traduzione inglese. Sin dall'inizio la lingua inglese fu legata inseparabilmente all'atto di leggere, e divenne per Georgie il codice che gli diede accesso al mondo dei libri. Quel mondo, limitato solo dall'immaginazione, divenne piú favoloso del mondo reale. Da qui deriva non solo il mito personale di Borges e la sua ben nota predilezione per le lettere inglesi e di riflesso americane, ma anche qualcosa di molto piú decisivo: il duplice senso di desiderio e di colpa che lo perseguitò da bambino e poi da scrittore adulto.

La familiarità con la lingua e la letteratura inglesi non lo trasformarono però in uno scrittore inglese. Non pensò mai che l'inglese fosse la sua vera lingua. Riferendosi a questo tema nel suo *Abbozzo di autobiografia* (*Elogio*, p. 189), con un'umiltà che sembra a volte eccessiva ma che è senza dubbio autentica, Borges parla del suo conflitto con "Una lingua che sono indegno di trattare, una lingua che spesso ho desiderato fosse la mia." L'altra conseguenza di questo atteggiamento fu il senso di rassegnazione nei confronti dello spagnolo, che gli apparteneva per diritto di nascita.

Questa situazione, che ora può sembrare strana e persino artificiosa (Borges sembra vittima di un esperimento barocco, come il principe Sigismondo in *La vita è sogno*), non ebbe nulla di artificioso per l'esperienza cosciente di Georgie. Il dualismo linguistico era un fatto normale della sua vita di tutti i giorni. Con i genitori abitava anche la nonna paterna, Frances Haslam, che era nata in Inghilterra. Nonostante si fosse trasferita in Argentina da giovane e avesse sposato un gentiluomo argentino, Fanny continuava a vivere in un mondo di lingua inglese. Insegnò l'inglese non solo a suo figlio, ma anche a suo nipote. Persino sua nuora fu ben presto colonizzata. Le condizioni peculiari in cui si produsse il bilinguismo di casa Borges spiegano perché per Borges parlare e leggere, e piú tardi anche scrivere in una lingua che non era quella del suo paese, non fosse affatto strano. Nella sua casa (un mondo chiuso ed autarchico), anche l'inglese era una lingua naturale. Solo andando a scuola Georgie si rese conto che quella lingua gli apparteneva un po' meno dello spagnolo.

Poiché a casa si parlavano abitualmente le due lingue, Georgie non si rese conto per un certo periodo che erano due lingue diverse. Anni dopo disse a un'intervistatrice, Rita Guibert: "Quando parlavo con mia nonna paterna dovevo parlarle in un modo che poi scopersi si chiamava inglese, e quando parlavo con mia madre o i miei nonni materni dovevo parlare in una lingua che poi scopersi essere lo spagnolo" (Guibert, 1973, p. 81). È ovvio che per Georgie si trattava, piú che di due lingue, di due modi di rivolgersi alla gente, come il *lei* e il *tu*.

Il conflitto cominciò a divenire critico quando Georgie iniziò a leggere l'inglese. Era la nonna materna a sorvegliare questa parte della sua educazione. Una biografa di Borges, Alicia Jurado, evoca, basandosi indubbiamente su informazioni confidatele da Borges o dalla madre, questa scena: "Prima che conoscesse l'alfabeto, sua nonna paterna, Fanny Haslam de Borges, lo faceva sedere sulle sue ginocchia e gli leggeva delle riviste inglesi per bambini, rilegate in un volume pesantissimo che lui chiamava 'lezionario,' una parola che riuniva l'idea di dizionario e di lezione" (Jurado, 1964, p. 26). Forse questo volume rilegato conteneva una collezione della popolare rivista vittoriana "The Boy's Own Journal", o il non meno famoso "Tit-Bits", per quanto quest'ultimo fosse forse troppo melodrammatico per Fanny Haslam. Il fatto che il volume fosse rilegato lascia supporre che la nonna l'avesse usato anche per l'educazione del padre.

Dopo un po' il bambino cominciò a leggere per conto suo. La sua educazione fu affidata ad una governante inglese, Miss Tink, che si occupava anche della sorella Norah, di due anni piú giovane. La ragione che la famiglia Borges trovò per non mandare i bambini a scuola, dove le lezioni erano naturalmente in spagnolo, era il terrore del contagio di malattie infantili. Perlomeno questo è il motivo addotto da Alicia Jurado (*ibid.*, p. 28). Ma Borges è forse piú esplicito nel suo *Abbozzo di autobiografia*: "Tanto per cominciare, non andai a scuola finché non ebbi nove anni? Questo perché mio padre era anarchico, e come tale non aveva fiducia nelle istituzioni statali" (*Abbozzo*, p. 143). Bisogna ricordare che quando Borges dice che il padre era anarchico, vuole dire che lo era in senso puramente filosofico, visto che il padre si considerava un seguace di Spencer, non di Bakunin.

C'erano forse anche dei motivi religiosi in questo evitare le scuole pubbliche. Poiché allora si insegnava la religione a scuola, il padre probabilmente non desiderava che i figli fossero sottoposti fin da piccoli a un tipo di istruzione dogmatica. E comunque la nonna paterna era protestante. Ad ogni modo, la conseguenza immediata del fatto che i bambini non furono mandati alla scuola pubblica ed ebbero invece una governante inglese, fu che Georgie continuò a sviluppare la sua conoscenza dell'inglese come lingua della cultura. Lo spagnolo fu relegato ad usi esclusivamente domestici. D'altro canto, anche se Georgie avesse frequentato le scuole pubbliche fin da piccolo, il suo atteggiamento verso lo spagnolo come codice letterario non sarebbe

probabilmente stato molto diverso. L'inglese aveva in lui radici troppo profonde. A distanza di anni, Borges ha parlato del suo bilinguismo in questi termini bilingui: "Sono abituato a pensare in inglese, e credo inoltre che alcune parole inglesi siano intraducibili, quindi le uso ogni tanto *for the sake of precision. I'm not showing off.* E poiché *I've done most of my reading in English* mi sembra logico che a volte la prima parola che mi viene in mente sia una parola inglese" (Guibert, 1968, p. 55: le parole in corsivo sono in inglese nell'originale).

L'atteggiamento dei Borges verso le scuole pubbliche non era inusuale nell'Argentina di fine secolo. Nelle classi colte esisteva allora un'ambivalenza verso tutto quello che era spagnolo, e ciò influiva sottilmente anche sulla lingua. Molti argentini colti preferivano chiamare lo spagnolo *idioma nacional* (lingua nazionale), in modo da evitare le connotazioni "peninsulari." C'era anche una questione di status sociale, che Borges rivela: "A Buenos Aires gli spagnoli avevano sempre esercitato dei mestieri servili-domestici, camerieri, manovali, o erano dei piccoli artigiani, e noi argentini non ci consideravamo affatto degli spagnoli. Infatti cessammo di essere spagnoli nel 1816, quando dichiarammo la nostra indipendenza dalla Spagna. Quando, da ragazzo, lessi *La conquista del Perú* di Prescott, fui stupefatto di scoprire che l'autore descriveva i conquistatori in maniera romantica. A me, che discendevo da alcuni di quegli ufficiali, non sembravano affatto interessanti" (*Abbozzo*, p. 150).

Ma nella scelta di un modello culturale il padre di Georgie si distaccava dalla tradizione delle classi colte argentine. In Argentina e nella maggior parte dell'America Latina si seguiva il modello francese. I ricchi mandavano i figli alle scuole francesi. Molti scrittori (specie donne) preferivano esprimersi in francese. Uno dei casi piú singolari è quello di Victoria Ocampo, che piú tardi ebbe tanta importanza per la carriera letteraria di Borges. Fu educata da un'istitutrice francese, prese lezioni di dizione da Marguerite Moréno — una grande attrice della Comédie Française, moglie dello scrittore Marcel Schwob — e scrisse i suoi primi libri in francese. La sua lingua madre era lo spagnolo, ma come lingua letteraria scelse il francese. Col tempo Victoria Ocampo imparò a scrivere anche in spagnolo. Ma il suo caso, forse estremo, non costituiva un'eccezione.

L'Argentina di quel tempo (come gli Stati Uniti nell'Ottocento) era una terra di emigrati che si aggrappavano ancora alla lingua e alle tradizioni del Vecchio Mondo. Degli emigrati in Argentina, quelli piú attaccati alla loro lingua madre erano gli inglesi (una categoria che in Argentina comprendeva gli scozzesi, i gallesi e persino gli irlandesi). Gli inglesi proteggevano la propria lingua da ogni possibile contaminazione, come se si trattasse della unica tradizione di valore. I piú anziani si arrangiavano ignorando quasi totalmente lo spagnolo o imparando lo stretto indispensabile. La seconda generazione (di cui il padre di Borges era un buon esempio) era bilingue per forza, ma non

aveva abbandonato la lingua madre, e l'aveva trasformata nel linguaggio della cultura e delle tradizioni spirituali. Nessuno sforzo pareva eccessivo quando si trattava di salvaguardare il cordone ombelicale che la univa al centro dell'impero britannico. Essi vivevano come i loro compatrioti in India. Non sorprende, quindi, che Borges abbia tanto ammirato l'opera di Rudyard Kipling.

Nonostante che i Borges non fossero ricchi, avevano una governante inglese per proteggere i figli da ogni tipo di contagio, non solo dalle malattie infantili. A queste solide ragioni familiari si aggiungeva un certo snobismo pro-inglese che avrebbe dominato la società di Buenos Aires con l'avanzare del secolo. La moda francese cedeva a poco a poco il posto alla moda inglese. Questo cambiamento aveva basi economiche. Nonostante che l'Argentina si fosse trovata sin dall'inizio del diciannovesimo secolo nella sfera culturale francese, l'indipendenza dell'intero territorio del Rio della Plata si realizzò sotto l'egida della diplomazia e del commercio inglesi. Fino alla seconda guerra mondiale l'Argentina appartenne all'area monetaria internazionale della sterlina e fu virtualmente parte del Commonwealth. Anche al termine della seconda guerra mondiale, quando Perón prese il potere, l'imperialismo inglese rimase uno dei suoi bersagli. In seguito, nel 1955, l'Inghilterra appoggiò apertamente la rivolta dei militari contro di lui. In un contesto simile, non pare strano che anche le famiglie argentine che non avevano alcun parente inglese mandassero i figli alle scuole inglesi o, nel caso di famiglie ricche, avessero delle governanti inglesi. Quello che oggi appare molto singolare era a quei tempi la conseguenza della condizione coloniale dell'economia e della cultura argentine. Nel caso di Borges questo colonialismo culturale era anche piú giustificato perché il colonizzatore involontario si era già installato permanentemente in casa.

Questa situazione paradossale, normale in apparenza per il bambino, ma in realtà profondamente anormale, non avrebbe provocato una crisi fino a molto piú tardi. Anche se Georgie era "naturalmente" bilingue, il suo bilinguismo conteneva i semi di una fatale distinzione fra le due lingue. L'atto di leggere in inglese quando ancora non aveva imparato a leggere in spagnolo instaurò una radicale e decisiva differenza tra i due codici. L'inglese divenne la chiave per la lettura e la scrittura. L'immaginazione, i sogni, i desideri che i libri rinchiudono e esaltano sarebbero giunti a Georgie in inglese. Per lui sarebbero esistiti solo in inglese. In questa lingua avrebbe in seguito trovato la chiave per decifrare mondi invisibili. Lo spagnolo, d'altro lato, non solo era la lingua del lato materno della famiglia (e meno valida da un punto di vista culturale perché il bambino non la sapeva leggere) ma anche la lingua dei domestici, quegli anonimi galizi e baschi che continuavano ad arrivare nel territorio del Rio della Plata alla ricerca di un elusivo Eldorado. Perciò, per molti anni nella vita del bambino, lo spagnolo non sarà il linguaggio della cultura, e tanto meno un codice letterario.

Mentre Georgie cresceva e diveniva piú cosciente del mondo che circondava la sua casa, cominciava a comprendere la stranezza del suo destino. Come il Minotauro nel racconto di Borges *La casa di Asterione*, Georgie ignorava la sua singolarità. Ma lontano dai confini di casa sua si rese conto che le cose si svolgevano diversamente: la gente parlava una lingua sola, ed aveva valori diversi. Dentro casa Georgie viveva nel mondo ristretto e bilingue in cui si alternavano l'inglese e lo spagnolo (in quest'ordine di importanza culturale e persino sociale). Al di là del cancello che chiudeva il giardino si stendeva il regno assoluto dello spagnolo, lingua comune ma potente. Non meraviglia quindi che Georgie associ lo spagnolo con una forma di vita piú elementare e primitiva, mentre l'inglese gli dà accesso a un livello di vita piú alto, al sogno e al desiderio armonizzati nelle parole e nei libri. Dei due codici linguistici che il bambino acquisisce nell'infanzia, quello della madre sarà culturalmente inferiore.

A questa crisi linguistica che pervase tutta la sua vita lo scrittore tenterà di dare una risposta paradossale attraverso opere che, benché scritte in spagnolo, sono sintatticamente piú vicine all'inglese. Sia a livello letterario che a livello biografico, Georgie sarebbe divenuto Borges. Il bambino che aveva avuto accesso al codice della lettura e scrittura per via dell'inglese e che teoricamente avrebbe potuto diventare uno scrittore inglese si sarebbe trasformato in uno scrittore ispanico tornando al codice insegnatogli inizialmente dalla madre. Ma anche se Borges avrebbe conseguito un'abilità prodigiosa nell'uso dello spagnolo, diventando il piú grande scrittore della lingua, avrebbe sempre rimpianto l'abbandono dell'altro codice.

La futura lotta tra l'inglese e lo spagnolo a livello di scrittura e produzione letteraria appare maggiormente (anche se solo a livello inconscio) nell'atto fondamentale della lettura. A livello conscio il bambino accetta ed impara le due lingue, passando dall'una all'altra con grande facilità, comprendendo le diverse regole grammaticali e sintattiche senza sforzo apparente. Ma a livello inconscio il conflitto linguistico assume un ruolo centrale nella sua personalità e divide interiormente Georgie prima di dividere Borges. Non appena Georgie diviene pienamente cosciente, cioè con l'atto fondamentale della lettura di queste due lingue che gli appartenevano senza che lo sapesse, un senso di scissione psicologica lo invade. I due codici sembrano confrontarsi simmetricamente, come in uno specchio. Imparando a leggere il bambino non poteva far altro che rendersi conto di essere bilingue. Il cancello del giardino separava qualcosa di piú della città. Era la linea divisoria tra due sistemi linguistici. Era lo specchio di Alice. A poco a poco Georgie avrebbe imparato ad attraversarlo a suo piacere. L'esperienza inconscia quotidiana del bilinguismo sarebbe diventata l'esperienza cosciente, accettata senza discutere e realizzata senza ricorrere allo sforzo di passare *through the looking-glass*. L'esperienza diventerà a un certo punto quasi banale. Ma il dualismo, una volta emerso a livello cosciente, non lo abbandonerà mai piú.

IV

Le due madri: i due codici

C'è indubbiamente molto di piú nella relazione di Georgie con i genitori di quanto sia stato detto fin qui. Alcuni dei suoi testi autobiografici parlano liberamente della madre, ma rivelano poco che sia rilevante per gli anni dell'infanzia. Borges menziona l'aiuto ricevuto dopo la morte del padre e dopo che la cecità gli rese molto difficile leggere e scrivere. Invece sul padre è sempre esplicito e preciso. Persino quando deve parlare con un intervistatore, come Jean de Milleret, che è deciso a sottoporlo a del freudianismo un po' troppo semplicistico, Borges è inflessibile. Schiva ripetutamente una domanda sulla personalità della madre, ritenuta dominante, ed attribuisce tutto al forte senso di volontà del padre. Quando gli viene chiesto, piuttosto esplicitamente, se riteneva che sua madre fosse "opprimente," risponde che il padre ebbe su di lui un'influenza decisiva perché attraverso di lui imparò l'inglese e poté usufruire di una vasta biblioteca. All'insistenza dell'intervistatore che vuole fargli ammettere che la madre era una specie di Genitrix tirannica, risponde rifiutando tale caratterizzazione e chiedendosi ad alta voce a chi potesse essere venuta in mente una cosa simile. Nega ogni complesso verso la madre e conclude come era prevedibile: "È mio padre che ha influenzato mia madre, e non il contrario. Mia madre era una ragazza di buona famiglia argentina e mio padre era uno spirito liberale e colto: sua madre era inglese e protestante; a casa aveva una buona biblioteca. Devo dire che egli ha vissuto, intellettualmente, in un mondo piú complesso di quello di mia madre" (De Milleret, 1967, p. 213). È ovvio che Borges rifiuta qui ogni tentativo di psicoanalizzarlo o di psicoanalizzare il suo rapporto con i genitori.

La resistenza di Borges a qualsiasi tipo di analisi (non solo quella *impromptu* tentata da De Milleret) è risaputa. In un'altra intervista ci ha persino scherzato sopra: "[...] preferisco dimenticare il periodo trascorso nel ventre di mia madre, anche se, secondo i freudiani, esso fu di grande importanza per me" ("Triunfo", 15 novembre 1969, p. 36). Ma le dichiarazioni rilasciate a Richard Burgin sono anche piú esplicite:

BURGIN: Immagino che anche di Freud lei non abbia una buona opinione.
BORGES: No, non mi è mai piaciuto. Ma sono sempre stato un appassionato

lettore di Jung. Leggo Jung nello stesso modo in cui potrei leggere, diciamo, Plinio o *Il ramo d'oro* di Frazer; lo leggo come una specie di mitologia, come una specie di museo o enciclopedia di strane leggende.

BURGIN: Quando dice che Freud non le piace, che cosa vuole dire?

BORGES: Penso che fosse una specie di pazzo, no? Un uomo che si affatica a studiare un'ossessione sessuale. Ma forse non l'aveva presa veramente a cuore. Forse lo faceva solo come una specie di gioco. Ho cercato di leggerlo, e mi è parso in un certo modo un ciarlatano, o un pazzo. Dopo tutto il mondo è troppo complicato per essere ridotto ad uno schema così semplicistico. Ma Jung, certo, Jung l'ho letto molto piú di Freud, ma in Jung si avverte una mente molto piú ampia e recettiva. Nel caso di Freud tutto si riduce a pochi fatti piuttosto spiacevoli. Ma, naturalmente, dico ciò a causa della mia ignoranza, o dei miei pregiudizi. (Burgin, 1969, p. 109)

La resistenza mostrata verso Freud è rivelatoria e, in un certo senso, curiosamente somigliante a quella di Nabokov. Usano persino le stesse parole. Nabokov definisce Freud "un eccentrico," Borges suggerisce che fosse un "ciarlatano" o un "pazzo." La reazione di Borges è evidentemente esagerata, ed è proprio questa esagerazione ad attrarre la nostra attenzione. Alla base del suo bilinguismo si trova un conflitto inconscio con chiari sintomi ed origini. Il fatto che la madre gli insegnasse lo spagnolo e la nonna l'inglese instaura sin da principio il conflitto tra due codici. Le manifestazioni immediate di tale conflitto si conoscono: Georgie imparò a parlare con difficoltà. Secondo la madre, "quand'era molto piccolo, parlava in modo stranissimo: forse non sentiva bene? Distorceva completamente molte parole" (Madre, 1964, p. 10). Piú tardi gli venne una leggera forma di balbuzie, che diveniva piú evidente quando era in compagnia di estranei o doveva parlare in pubblico. Solo all'età di 45 anni cercò seriamente di vincere la balbuzie. Il fatto che la nonna inglese gli insegnasse l'inglese e lo iniziasse al mondo dei libri aumentò la confusione causata già dal doppio linguaggio imparato da piccolo. Georgie aveva due "madri" invece di una, e due lingue. A livello del mito personale il fatto che la seconda madre fosse la nonna paterna contribuí ad allargare la sfera d'influenza del padre. Il padre divenne una entità duplice, rappresentata da una parte dalla figura virile che dirigeva tutto in famiglia, e dall'altra dalla figura materna che rivaleggiava (implicitamente) con la madre insegnando a parlare al bambino. La complessità di tale configurazione originaria spiega la resistenza di Borges alle domande "freudiane" di De Milleret.

A livello conscio, egli guardò sempre la madre con gli occhi del padre, e su questo non sussiste dubbio. Si può procedere oltre ed ipotizzare che per Georgie la madre aveva in casa un ruolo secondario: anche lei era influenzata da Fanny Haslam, perché la nonna possedeva il codice linguistico piú potente, l'inglese. La madre era come la bella concubina in alcuni dei racconti delle *Mille e una notte* che il padre (e poi Georgie) amava leggere nella traduzione integrale di Richard Burton. Era una specie di schiava tollerata perché madre dell'erede,

ma la vera regina, l'unica moglie legittima, era la madre del padre. Questa configurazione spiega il ruolo che la madre ha nel mito personale di Borges: è sempre presente, sempre trattata con grande deferenza ma mantenuta sempre (in modo molto discreto) in una posizione subordinata.

Una lettura esclusivamente psicoanalitica di questa situazione sarebbe impossibile. È stata già tentata piú di una volta e con risultati disparati. L'analisi migliore fino ad oggi è quella di Didier Anzieu del 1971. Nonostante che questo psicoanalista francese non avesse le necessarie informazioni biografiche ed avesse dati bibliografici incompleti, le sue intuizioni appaiono piuttosto originali. Invece di seguire la linea freudiana, si è basato sia sulle teorie di Melanie Klein concernenti il rapporto corpo-inconscio (Klein, 1975) che sulla acuta rilettura e riscrittura di Freud fatta da Jacques Lacan (Lacan, 1966). Secondo queste teorie, il bambino continua ad essere unito alla madre anche dopo il taglio del cordone ombelicale e l'allattamento; l'unione dei due corpi rimane anche dopo lo svezzamento, perché la madre non cessa mai di parlare al bambino, cioè di insegnarli il codice linguistico. L'insegnamento del codice crea un legame che sostituisce la corda ombelicale. Si potrebbe chiamare il nuovo legame la corda vocale. Poiché la madre insegna al bambino i primi suoni, e poi le prime parole e frasi, gli insegnamenti si associano profondamente nella mente del bambino a tutte le altre funzioni svolte dalla madre. L'allattamento, la nutrizione, la parola diventano una cosa sola. Dal suo punto di vista, la bocca della madre non è che un altro seno.

Nel caso di Georgie, c'era un'altra madre che, pur senza allattarlo, si prese cura di lui e (dopo lo svezzamento) contribuí alla sua nutrizione. La seconda madre, essendo inglese, aveva un codice linguistico diverso: è lei che insegna a Georgie il secondo codice. Se la condivisione del codice linguistico simboleggia l'unione del corpo della madre con quello del figlio, l'adozione di un secondo codice linguistico vuol dire che l'unità originaria è minacciata e che il corpo è diviso. Georgie accetta il doppio codice, ma al prezzo di un danno permanente. Il suo corpo si ribella. Si sa che aveva difficoltà a parlare e "distorceva completamente molte parole." A livello conscio la divisione dell'unità originaria in due codici diversi (due madri, due codici) viene accettata. Ma a livello inconscio si instaura un conflitto tragico.

La ribellione dell'inconscio di Georgie si calmò dopo un po'. Smise di fare errori, imparò a parlare correttamente e a separare le due lingue. Ma nel profondo, al livello in cui le poesie che avrebbe scritto e le storie che avrebbe raccontato si andavano formando, a livello veramente arcaico, anteriore alla scoperta della differenza tra i sessi e al complesso di Edipo, qualcosa di irreparabile era accaduto. Ci sarebbero voluti quasi quaranta anni di attività inconscia perché il conflitto emergesse. Nei racconti che Borges scrisse dopo la morte del padre nel 1938 il conflitto affiora finalmente in stupende e misteriose formulazioni.

Due di questi racconti sono stati scelti da Anzieu per provare le

sue teorie. *La scrittura del dio*, raccolto inizialmente in *L'Aleph* (1949), presenta un sacerdote Maya che è stato gettato in una cella da Alvarado, il conquistatore spagnolo. Nella cella accanto c'è un bellissimo giaguaro. Il sacerdote trascorre notti intere cercando di comprendere il significato della sconfitta del suo dio. Finalmente si convince che il suo dio ha lasciato, in qualche luogo, un messaggio segreto per i suoi seguaci.

> [...] il dio, prevedendo che alla fine dei tempi sarebbero occorse molte sventure e rovine, scrisse nel primo giorno della Creazione una sentenza magica, atta a scongiurare quei mali. La scrisse in modo che giungesse alle piú remote generazioni e che non la toccasse il caso. Nessuno sa in quale punto l'abbia scritta né con quali caratteri, ma ci consta che perdura, segreta, e che la leggerà un eletto. Considerai che eravamo, come sempre, alla fine dei tempi e che il mio destino di ultimo sacerdote del dio mi riserbava il privilegio di decifrare quella scrittura. (*La scrittura del dio*, *L'Aleph*, 1961, pp. 115-116)

Lentamente, dolorosamente, il sacerdote arriva alla conclusione che il messaggio è iscritto sulla pelle del giaguaro. Dopo altre lunghe sessioni di sogni, pensieri e sofferenze, ha una visione mistica e si unisce al dio. Ora è pronto a decifrare l'iscrizione:

> È una formula di quattordici parole casuali (che sembrano casuali) e mi basterebbe pronunciarla ad alta voce per essere onnipotente. Mi basterebbe dirla per questa carcere di pietra, perché il giorno invadesse la mia notte, per essere giovane e immortale, perché il giaguaro lacerasse Alvarado, per affondare il santo coltello in petti spagnoli, per ricostruire la piramide e l'impero. Quaranta sillabe; quattordici parole, e io, Tzinacan, governerei le terre governate da Montezuma. Ma so che mai dirò quelle parole, perché non mi ricordo piú di Tzinacan.
>
> Muoia con me il mistero che è scritto nelle tigri. Chi ha scorto l'universo, non può pensare a un uomo, alle sue meschine gioie o sventure, anche se quell'uomo è lui. Quell'uomo *è stato lui* e ora non gl'importa la sua azione, poiché egli ora è nessuno. Per questo non pronuncio la formula, per questo lascio che i giorni mi dimentichino, sdraiato nelle tenebre. (*La scrittura del dio*, *ibid.*, 1961, p. 120)

Impadronendosi del codice del suo dio, Tzinacan ha raggiunto il suo scopo: l'unione mistica con il divino. Ora che ha il segreto della scrittura divina, non ha bisogno di usarlo. Interpretando il racconto, Anzieu nota che l'unione mistica attraverso il linguaggio simboleggia la fusione con la madre: Tzinacan è felice nel profondo della sua prigione perché ora è unito al suo dio; nello stesso modo, il bambino è felice fuori del corpo della madre perché il possesso del codice linguistico riunisce i due corpi (Anzieu, 1971, pp. 185-186). Si potrebbe aggiungere anche che il fatto che Tzinacan tiene per sé la formula segreta sottolinea il carattere privato ed unico del rapporto tra bambino e madre.

L'altro racconto, *La biblioteca di Babele*, è, secondo Anzieu, il miglior racconto di Borges. Fu pubblicato per la prima volta in *Il*

giardino dei sentieri che si biforcano (1941), e piú tardi in *Finzioni*. Per Anzieu la biblioteca infinita è simbolo dell'inconscio: "Ha tutte le caratteristiche dell'inconscio, non solo secondo Freud, ma anche secondo Lacan; è universale, eterna ed è anche strutturata come un linguaggio" (*ibid.*, p. 196). C'è un altro elemento che lega la biblioteca e l'inconscio: ambedue possono essere sottoposti a infinite combinazioni: "Nel punto in cui il corpo si articola con il codice, in cui il bambino parla e poi scrive per sua madre (la cui bocca parla e la cui mano poi scrive per lui), l'inconscio propone al linguaggio possibilità di combinazioni fantastiche per numero, forma, e contenuto." Perciò, secondo Anzieu, "il viaggio mistico del narratore attraverso la biblioteca di Babele è un'esplorazione simbolica del corpo della madre — che è un seno che sfama ma anche una bocca che parla, una bocca che insegna al bambino meravigliato il codice fonologico) (*ibid.*, p. 198).

Anche questo racconto presenta tracce del trauma causato dal doppio codice linguistico. La collezione di libri nella biblioteca è infinita e allo stesso tempo mostruosa. Nel suo rapporto sulla biblioteca l'anonimo narratore ricorda alcuni assiomi, il secondo dei quali dice: "*Il numero dei simboli ortografici è di venticinque*" (*Finzioni*, p. 71).

Il corpo della biblioteca che contiene questi libri è stato distrutto dal caos, squartato e reso assurdo dall'uso di un codice folle. Il segno di ordine si è trasformato in un incubo. Nello stesso modo per Georgie l'istituzione di un secondo codice (basato su una logica cosciente piuttosto che inconscia) distruggerà l'unità del corpo della madre. Perciò il ruolo della seconda madre, di nonna Haslam, sarebbe stato inconsciamente quello del caos distruttore. Ma il conflitto rimane sepolto nell'inconscio di Georgie fino a quando incomincia a leggere in inglese, non in spagnolo. Allora, con una strana permutazione, il codice della nonna diventa il piú importante e il padre, che fino ad allora era rimasto sullo sfondo, diventa la persona piú importante della casa. Come portatore dell'inglese (il codice privilegiato), il padre sostituisce completamente sia la madre che la nonna Haslam ed assume il ruolo dell'insegnante, il maestro del nuovo codice della lettura. A livello cosciente Georgie accetta il cambiamento, ma a livello inconscio (dove tutti i suoi racconti fantastici si erano già cominciati a formare) non lo accetterà mai. E solo nel rifiutato e disprezzato codice materno — lo spagnolo — riuscirà in seguito ad esprimere simbolicamente tutto quel materiale arcaico represso: quello cioè di cui sono fatti i corpi (e la poesia).

V

La compagna dei giochi

Per la maggior parte della sua infanzia Georgie ebbe per complice la sorella Norah, di due anni piú giovane. Nell'*Abbozzo di autobiografia* non si parla molto di lei (viene nominata solo quattro o cinque volte), ma per la vita emotiva di Georgie Norah fu molto importante. Per circa quindici anni condivisero tutto: ogni sera dovevano lasciare il mondo degli adulti ed andare di sopra a dormire nelle loro camere separate; impararono l'inglese dalla stessa governante; trascorsero insieme le vacanze, occupati da infiniti giochi inventati da Georgie in cui Norah aveva sempre il ruolo principale di guida o di protettrice. Condivisero amori, sogni, terrori. Georgie era piú grande, ma Norah aveva un carattere piú forte. La cecità dei Borges non le era toccata: aveva invece degli occhi enormi, quasi abbagliati dalla profusione di forme e di colori del mondo. Nelle foto che rimangono della loro infanzia lo sguardo di Norah è forte ed indagatore, con un sorriso petulante sulle labbra, mentre lo sguardo di Georgie è piú sognante, svagato. Norah sarebbe divenuta una pittrice e una disegnatrice, e nei suoi lavori ci ha lasciato immagini che testimoniano il mondo familiare condiviso con il fratello. I suoi quadri offrono una visione ingenua, quasi infantile di quel mondo, come se i suoi occhi fossero in grado di ricordare solo il Giardino prima della caduta.

Raccontando alcune sue reminiscenze ad un intervistatore francese, la madre commenta cosí lo stretto rapporto tra di loro: "lui era timido, molto riservato. Adorava sua sorella, ed insieme inventavano un numero infinito di giochi straordinari. Non litigavano mai e stavano sempre insieme prima che Georgie trovasse dei compagni in Svizzera" (Madre, 1964, p. 9). In tono piú neutro, Borges rievoca lo stesso periodo della sua infanzia: "Ho già detto che passai gran parte della mia fanciullezza tra le mura di casa. Non avendo amici d'infanzia, mia sorella e io avevamo inventato due compagni immaginari chiamati, chissà per quale ragione, Quilos e The Windmill. (Quando ne fummo stanchi dicemmo a nostra madre che erano morti)" (*Abbozzo*, p. 140).

Questa breve allusione incuriosisce per la reticenza con cui Borges rievoca un periodo cosí importante della sua vita, ed è rivelatrice per l'accenno alla precocità linguistica di Georgie. I nomi dei personaggi immaginari sono significativi. Quilos suggerisce immediatamente la tra-

scrizione fonetica del plurale spagnolo Kilos (chili), ma potrebbe derivare anche da una fonte piú scolastica, che Georgie avrebbe potuto trovare in un dizionario. In spagnolo i succhi digestivi si chiamano *quilos* (dal greco Khylos, secondo Corominas, 1967, p. 487): ciò suggerisce la possibilità di un gioco di parole. Le origini del nome dell'altro personaggio, Windmill (mulino), sono piú facili da rintracciare. Il giardino dei Borges alla periferia di Buenos Aires aveva un mulino. Quando c'era un temporale, i lamenti e lo scricchiolio del mulino facevano paura a Georgie. In una poesia scritta a trenta anni, *Il flusso naturale della memoria* (raccolta nel *Quaderno di San Martín*, 1929) che rievoca la casa ed il quartiere della sua infanzia, il mulino svolge il ruolo principale. Era rosso ed aveva una ruota complicata; era "l'orgoglio della nostra casa" perché i vicini non avevano mulini e dovevano procurarsi l'acqua da portatori che venivano dal fiume con i loro vagoni di legno. Borges ricorda vividamente il seminterrato circolare del mulino "la sua prigione di acqua sottile" (*Poemas*, 1943, pp. 126-127).

La poesia rievoca anche il giardino e il quartiere. Nel tentativo di esprimere la magia e la bellezza di quei giorni, Borges non può evitare alcuni dettagli sinistri. Ricorda l'albero bello in cui una gazza si era installata per divorare i suoi piccoli nonostante le proteste degli altri uccelli. L'orrore della situazione è riassunto da una parola: rapina. Rivolgendosi al giardino, Borges dice:

> Il sonno dei tuoi alberi e dei miei
> si confonde ancora nell'oscurità
> e la rapina della gazza
> mi ha lasciato nel sangue un vecchio terrore.
> (*Ibid.*, p. 127)

La madre ricorda che a Georgie piaceva giocare nel giardino vicino alla palma menzionata nella poesia:

> Palma, la piú alta di quel cielo
> e abitazione dell'uccellino
> (*Ibid.*, p. 126)

"Sotto la palma", ricorda la madre, "inventava con la sorella giochi, sogni, progetti; inventavano personaggi con cui giocare; era la loro isola" (Madre, 1964, p. 10).

Anche Norah si è confidata sui ricordi di quei giorni. Nel libro di Alicia Jurado è la sua versione che predomina. Ella ricorda i giochi e le paure, il mulino e la gazza, ma aggiunge anche altre immagini all'iconografia infantile. Secondo questa fonte, Norah vedeva Georgie "nella memoria, sempre a leggere, sdraiato sullo stomaco per terra coperto da un leggero scialle marrone. Non gli piacevano né i lavori manuali né i giochi di abilità, tranne il diavolo [un gioco con un cerchio di legno], ma gli paceva recitare con lei scene tratte dai libri;

lui era il principe e lei era la regina madre; in piedi su una scalinata si affacciavano a sentire le acclamazioni di una moltitudine immaginaria, o andavano sulla luna in un missile costruito piegando un paravento di seta rossa cinese, ricamato a uccelli e fiori dorati, in cui si infilavano dopo esser scivolati giú sulla balaustra della scalinata. A volte viaggiavano pericolosamente per i tetti piatti, alla ricerca di una stanza dove non erano mai stati, un posto misterioso che doveva per forza esistere" (Jurado, 1964, p. 29).

Le estati le passavano in Uruguay, nella villa di alcuni parenti della madre alla periferia di Montevideo o in un ranch sul fiume Uruguay, vicino a Fray Bentos. Là avevano come compagna di giochi una cugina, Esther Haedo, anche lei educata da una governante inglese. Secondo le reminiscenze di Norah, a casa di Esther "c'era una torre di osservazione, con una scala a chiocciola e finestre colorate, da cui derivano certamente le losanghe rosse e verdi di Triste-le-Roy (la villa nel racconto di Borges *La morte e la bussola*). In quel luogo solitario i ragazzi fondarono la Società delle Tre Croci, creata per difendere il ragazzo da un nemico immaginario che lo voleva uccidere. Il quartier generale era un padiglione di legno dipinto con una galleria a cui si poteva accedere solo per via di un piccolo ponte. Scrivevano messaggi usando un codice inventato dalla presunta vittima designata, e vagavano per la villa indossando maschere di stoffa" (*ibid.*, pp. 29-30).

Da bambino Georgie trovava che le maschere erano affascinanti e allo stesso tempo repellenti. Durante il carnevale si affacciava sulla strada lasciandosi dietro la sicurezza del giardino e guardava i festeggianti mascherati che riempivano l'aria con il suono dei tamburi, e i giochi d'acqua. Nella poesia già citata Borges allude al "volgare carnevale." Forse aveva avuto una brutta esperienza con le maschere: la madre confida ad Alicia Jurado che da bambino Georgie solo una volta "aveva consentito a travestirsi, insistendo poi — forse significativamente — per il costume del diavolo" (*ibid.*, p. 26). Questa paura infantile delle maschere continuò anche piú tardi. Una delle sue amiche piú care, Silvina Ocampo, ha descritto lo stravolgimento di Borges "quando degli amici mascherati e travestiti arrivarono improvvisamente durante il carnevale" (*ibid.*, p. 26).

Nei suoi scritti Borges associa sempre le maschere ed i travestimenti al male o al delitto. Nella *Storia universale dell'infamia* uno dei racconti piú rivelatori è *Hakim di Merv, il tintore mascherato*, in cui un falso profeta nasconde la propria lebbra sotto una maschera d'oro. In un episodio di *La morte e la bussola* (poi raccolto in *Finzioni*), il criminale usa delle maschere per attirare il detective nel complotto che mette in pericolo la sua vita. Le maschere fanno paura non solo perché nascondono il vero viso, ma anche perché l'espressione è sempre la stessa, fissa. Sono fisse, assolute in un mondo di imprevisti e di cambiamenti. Le maschere simboleggiano inoltre il dualismo dell'uomo: le due personalità che si fronteggiano all'interno di ogni uomo. Forse Georgie non era conscio del significato delle maschere, ma le

sentiva come repellenti e le rifiutava, indossandole solo quando voleva assumere un ruolo sinistro: il diavolo (nelle reminiscenze della madre) o la vittima designata (nei ricordi di Norah).

I suoi giochi di inseguimento con Norah ed Esther raggiunsero il culmine un giorno: "un'estate intera vissero nel terrore delle invenzioni della loro immaginazione, che divenne cosí viva che un giorno, durante la siesta, tutti e tre videro l'assassino riflesso in uno dei terribili specchi del guardaroba. Era, dice Norah, di forma confusa e di color verde" (Jurado, 1964, pp. 29-30). Lo specchio persecutore ed insonne è una delle immagini ricorrenti nell'opera di Borges. Ma prima di diventare un'immagine letteraria era stato un'ossessione ricorrente. Secondo Alicia Jurado

> Norah ricorda ancora le notti di terrore in cui erano lasciati soli di sopra nelle loro stanze. Georgie aveva paura persino del vago riflesso del suo viso nel mogano lucido del suo letto. Molti anni dopo riconosceremo questo stato d'animo nella poesia in cui parla del
>
> mascherato
> specchio di mogano che nella nebbia
> di crepuscolo rosso cancella
> la faccia che guarda ed è guardata.
> (*Ibid.*, pp. 25-26)

Questa poesia, *Gli specchi*, continua sintomaticamente:

> I vetri ci spiano. Se tra i quattro
> muri della mia stanza c'è uno specchio
> non sono piú solo. C'è un altro.
> C'è il riflesso
> che crea un teatro silenzioso all'alba.
> (*Obra*, 1964, pp. 183-185)

La paura, l'orrore addirittura di Georgie per gli specchi sembra contraddire tutto ciò che si sa sulla reazione dei bambini verso di essi. Secondo la teoria di Jacques Lacan sull'importanza dello stadio dello specchio nell'evoluzione dell'inconscio, il bambino scopre nello specchio l'immagine di se stesso come corpo unificato, come totalità: prima di questa esperienza ha solo un'immagine parziale di se stesso. Questa scoperta è causa di gioia perché attraverso di essa il bambino pregusta nella propria immaginazione il controllo futuro del proprio corpo (Lacan, 1966, pp. 93-100). Nel caso di Georgie, questa gioia non sembra essere esistita. Per lui — come ha suggerito Didier Anzieu nel suo studio psicoanalitico (Anzieu, 1971, p. 200) — la riflessione speculare conferma solo il fatto che il suo corpo è stato strappato dal corpo della madre. Invece di rassicurare Georgie, la scoperta rafforza il dolore, l'intollerabile coscienza di essere un altro. Nello specchio vede l'altro, cioè, se stesso. In altre parole, vede se stesso non come vorrebbe essere (unito alla madre) ma com'è (l'altro). Questa potrebbe essere

l'origine di un'ossessione che il suo bilinguismo avrebbe solo rafforzato.

Questa ossessione potrebbe però essere letta in un modo diverso, a cui Anzieu accenna brevemente nel suo studio (*ibid.*, pp. 199 e 202). Sigmund Freud identifica spesso, ma soprattutto nello studio clinico sull'Uomo dei lupi, un altro trauma simile che ha a volte a che vedere con lo specchio: quello della scena primaria. Spesso l'attività sessuale dei genitori viene scoperta accidentalmente dai figli attraverso la riflessione in uno specchio. Il fatto che Georgie fosse perseguitato da uno specchio proprio nella sua camera da letto e che avesse paura persino della propria immagine riflessa nel mogano lucido del letto sembra convalidare questa ipotesi.

Ci sono altri dettagli che suggeriscono la stessa connessione in molti racconti di Borges. In molte occasioni si trova un legame inaspettato tra gli specchi e l'atto sessuale. Ciò accade per la prima volta nel racconto *Hakim di Merv, il tintore mascherato*, di cui abbiamo già parlato per l'uso delle maschere. In una sezione del racconto intitolata *Gli abominevoli specchi*, Borges riassume la cosmogonia del protagonista: "La terra che abitiamo è un errore, una incompetente parodia. Gli specchi e la paternità sono abominevoli perché la moltiplicano e la affermano. La nausea è la virtú fondamentale" (*Storia universale dell'Infamia*, p. 71). Alla fine della *Storia universale dell'Infamia* Borges cita un certo numero di fonti storiche per i racconti contenuti nel libro, ma esistono prove soddisfacenti che non c'è nessuna fonte per questa particolare "cosmogonia." In un altro racconto, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges attribuisce un concetto simile ad una fonte anche piú esotica. Esso viene presentato come l'opinione di un eresiarca di Uqbar. Secondo il racconto, Borges stava cenando con un amico, Adolfo Bioy Casares, quando ad un certo punto Bioy aveva ricordato che uno degli eresiarchi di Uqbar aveva dichiarato che "gli specchi, e la copula, sono abominevoli, poiché moltiplicano il numero degli uomini" (*Finzioni*, p. 7).

Questo è il punto di partenza per una lunga ricerca che conduce finalmente alla fonte esatta della citazione che Borges definisce "un'osservazione memorabile." Quando Bioy Casares mostra il volume dell'Enciclopedia Anglo-Americana che contiene l'articolo su Uqbar, la dottrina dell'eresiarca viene ricordata nuovamente: "il nome dell'eresiarca non veniva fuori, ma c'era una nota sulla sua dottrina, formulata con parole quasi identiche a quelle che egli [Bioy] aveva ripetuto, anche se forse letterariamente inferiori. Egli si era ricordato cosí: *La copulazione e gli specchi sono abominevoli.*" Il testo dell'enciclopedia diceva: "Per uno di questi gnostici l'universo visibile è illusione, o — piú precisamente — sofisma; gli specchi e la paternità sono abominevoli (*mirrors and fatherhood are abominable*) perché lo moltiplicano e lo divulgano" (*ibid.*, p. 8).

Forse sarebbe bene ricordare che nel testo spagnolo l'affermazione dell'eresiarca viene data in inglese e poi tradotta in spagnolo sia nella versione di Bioy Casares che in quella leggermente diversa dell'ere-

siarca, probabilmente per rendere il brano piú verosimile. Ma è anche piú importante paragonare i tre testi base: quello nel *Tintore mascherato* e i due in *Tlön*. Questi testi sembrano dire la stessa cosa, ma i contesti presentano notevoli differenze. Nella cosmogonia di Hakim di Merv vengono paragonati "gli specchi e la paternità," mentre la versione di Bioy Casares si riferisce piú esplicitamente a "copulazione e specchi" in generale.

I tre testi presentano altre differenze. Nel *Tintore mascherato*, la somiglianza tra specchi e paternità è basata sul fatto che ambedue "moltiplicano e affermano" il mondo in cui viviamo che è (secondo Hakim) una "parodia." Nella prima citazione tratta da *Tlön* Bioy Casares si riferisce esplicitamente al fatto che essi "moltiplicano il numero degli uomini." Nel testo dell'eresiarca si ritorna alla concezione di Hakim secondo la quale c'è un universo reale ed un altro universo riflesso, moltiplicato e disseminato dagli specchi e dalla paternità. La somiglianza fra la versione dell'eresiarca e quella di Hakim suggerisce nuovamente una dottrina in comune: in ambedue si può infatti facilmente rintracciare un'allusione all'idea gnostica secondo cui il mondo fu creato non da Dio ma da divinità inferiori (o demoni) per parodiare la creazione di Dio.

Nonostante queste somiglianze, vi sono delle differenze fondamentali tra il primo e l'ultimo testo. Ambedue affermano che gli specchi e la paternità "moltiplicano" l'universo. Ma il secondo verbo non è lo stesso: il primo testo parla di confermare il mondo, il secondo di disseminarlo. È un cambiamento significativo, anche piú chiaro nel testo spagnolo. Qui Borges non usa il verbo *diseminar* (disseminare) ma piuttosto il verbo *divulgar* (divulgare), che etimologicamente vuole dire spargere tra il volgo. Nella traduzione inglese di James E. Irby la parola "disseminare" (*to disseminate*) assume un'ulteriore dimensione: essa implica infatti il concetto di seme o seminale, ovviamente sottinteso nel testo di Borges. La traduzione rende perciò anche piú esplicito il significato sessuale implicito in quella "osservazione memorabile."

Questo tipo di interpretazione di *Tlön* non solo sembra legittima, ma è suggerita dal testo stesso. È importante notare infatti che tutto il racconto nasce da una discussione in cui "Borges" e "Bioy" si occupano del "progetto di un romanzo in prima persona, in cui il narratore, omettendo o deformando alcuni fatti, sarebbe incorso in varie contraddizioni: che avrebbero permesso ad alcuni lettori — a pochissimi lettori — di indovinare una realtà atroce o banale" (*Finzioni*, p. 7). Se si mettesse la parola "racconto" al posto di "romanzo," come è stato suggerito da alcuni critici, il testo si riferirebbe ovviamente a *Tlön*, perché il racconto è appunto la descrizione di un mondo immaginario che è in realtà la terra — "Orbis Tertius" — secondo la cosmografia rinascimentale. Dietro all'elaborata maschera di Uqbar si

cela una realtà atroce o banale: la realtà di un mondo che è una parodia, creato da divinità inferiori e che si auto-riproduce attraverso gli specchi e la paternità.

Quanto di questa avversione per l'atto della paternità (o copulazione, secondo Bioy Casares) ha a che vedere con la scoperta della scena primaria grazie alla complicità di uno specchio? L'unica prova esistente è sepolta nei testi di Borges. In un'altra parte della poesia *Gli specchi* questo tormentoso legame appare di nuovo:

> infiniti li vedo, elementari
> esecutori d'un antico patto,
> moltiplicare il mondo come l'atto
> generativo, veglianti e fatali.
> (*L'artefice*, p. 87)

Nei suoi scritti l'effetto della scena primaria prolifera in allusioni tormentose e, a volte, in affermazioni molto esplicite. C'è un altro racconto, *La setta della Fenice*, pubblicato per la prima volta in *Sur* (Buenos Aires, settembre-ottobre 1952) e poi raccolto nell'edizione del 1956 di *Ficciones*. All'apparenza si tratta di una ricostruzione storica concernente un'oscura setta pagana, ma nascondendosi dietro molte osservazioni non sempre false Borges parla del "Segreto" che assicura l'immortalità agli adoratori della Fenice:

> Questo Segreto [...] è tramandato di generazione in generazione, ma l'uso preferisce che le madri non lo insegnino ai propri figli, né che lo facciano i sacerdoti; l'iniziazione al mistero è affidata ad individui di infimo rango. Uno schiavo, un lebbroso, un mendicante servono da iniziatori. Anche un bambino può indottrinare un altro. L'atto stesso è triviale, brevissimo e non richiede descrizione. I materiali sono sughero, cera o gomma arabica. (Nella liturgia si parla di fango: anch'esso viene usato spesso.) Non vi sono templi dedicati particolarmente alla celebrazione di questo culto, ma certe rovine, una cantina o un'anticamera sono considerati luoghi propizi. Il Segreto è sacro ma è anche un po' ridicolo. L'esecuzione è furtiva e persino clandestina e gli adepti non ne parlano. Non esistono parole decenti per nominarlo, ma si capisce che tutte le parole lo nominano, o meglio, alludono ad esso inevitabilmente. Quindi spesso in una conversazione dico qualcosa e gli adepti sorridono o appaiono imbarazzati, poiché capiscono che ho accennato al Segreto [...] Una specie di orrore sacro trattiene alcuni fedeli dall'eseguire questo semplicissimo rito; gli altri li disprezzano, ma essi disprezzano se stessi anche di piú.
>
> [...] Sono riuscito ad ottenere l'amicizia di molti devoti della Fenice in tre continenti; so che il Segreto dapprima sembrava loro banale, imbarazzante, volgare e (cosa ancora piú strana) incredibile. Non volevano ammettere che i loro genitori si fossero abbassati a tali manipolazioni. È strano che il Segreto non sia andato perso molto tempo fa; nonostante le vicissitudini dell'Universo, nonostante le guerre e gli esodi, esso raggiunge, incredibilmente, tutti i fedeli. Alcuni non hanno esitato ad affermare che ormai è istintivo. (*Ficciones*, 1956, pp. 183-184)

Il Segreto, che Borges vuole gradualmente rivelare al lettore, non è altro che la copulazione che assicura la riproduzione delle specie e quindi garantisce "l'eternità alla stirpe dei suoi membri che, generazione dopo generazione, eseguano il rito" (*ibid.*, p. 183). Ma non tutti i lettori decifrano il Segreto. Perlomeno uno, Ronald Christ, ha osato parlarne con Borges. Christ racconta di aver avvicinato lo scrittore a New York nel 1968. Borges reagí tenendolo in dubbio un altro giorno; quando si incontrarono di nuovo ad un ricevimento la sera dopo egli "si sporse verso di me e mi mormorò nell'orecchio in modo che nessun altro potesse udire: 'L'atto è quello che Whitman dice che 'il divino marito conosce, dal lavoro della paternità' Quando sentii parlare di questo atto per la prima volta da bambino rimasi colpito, colpito all'idea che mia madre, mio padre, l'avessero fatto. È una scoperta incredibile, vero? Ma è anche un atto di immortalità, un rito d'immortalità, no?'" (Christ, 1969, p. 190)

Anche nel racconto Borges nota la meraviglia di alcuni credenti quando l'atto viene loro descritto: "Non volevano ammettere che i loro genitori si fossero abbassati a tali manipolazioni." La stessa reazione si trova in un racconto precedente di Borges, uno dei pochi in cui tratta un argomento sessuale, *Emma Zunz*, pubblicato prima in *Sur* (settembre 1948) e poi raccolto in *L'Aleph* (1949). La protagonista è una ragazza il cui padre è obbligato a suicidarsi da un collega di affari. Per vendicarsi, la ragazza pensa di accusare il collega di averla violentata, e poi di ucciderlo. Ma un fatto minaccia la realizzazione del suo piano: la ragazza è infatti ancora vergine. Per perdere la verginità, si vende a un marinaio sconosciuto. (La trama, che è il punto piú debole del racconto, fu suggerita a Borges da un'amica.) Borges descrive la reazione di Emma durante il coito:

> In quel tempo posto fuori del tempo, in quel disordine incerto di sensazioni sconnesse e atroci, pensò Emma Zunz *una sola volta* al morto che causava il sacrificio? Io credo che ci pensò una volta e che in quel momento il suo disperato proposito fu in pericolo. Pensò (non poté non pensare) che suo padre aveva fatto a sua madre quella cosa orribile che ora facevano a lei. Lo pensò con debole stupore e subito si rifugiò nella vertigine. (*L'Aleph*, p. 61)

Le radici dell'evasività, la reticenza e persino l'autocensura di Borges in relazione ad argomenti sessuali — come dimostra il brano appena citato — sono da rintracciare nella scoperta del mistero del sesso da parte di Georgie. È impossibile sapere quanto di ciò Georgie condivise con Norah. La diversità delle loro vite adulte mostra quanto radicalmente diverso fosse l'effetto di questi giochi infantili, delle scoperte nel giardino appartato o nelle stanze degli specchi. Prima di compiere trent'anni Norah sposò il critico e poeta spagnolo Guillermo de Torre; Georgie rimase scapolo fino a quasi settanta anni, ed il matrimonio durò solo tre anni. Norah ebbe due figli, Georgie non divenne mai padre.

Nel giardino di Palermo Norah e Georgie erano piú vicini che mai. Lei era la protettrice, la pseudo-madre ed un alter ego buono, non come quello degli specchi terrorizzanti. Norah ed Esther Haedo, la cugina dell'Uruguay, difendevano Georgie da un nemico immaginario. Erano talmente desiderose di proteggerlo che condividevano le sue allucinazioni ed un giorno (Norah è la nostra testimone) ambedue videro l'orribile immagine dell'assassino riflessa in uno specchio. Magia contagiosa, come direbbe Frazer? È probabile, visto che le due bambine erano completamente sottomesse all'immaginazione e alla volontà di Georgie. Ma condividevano anche il suo gusto per i sogni e per l'arte. Dello stile visivo suo e di Norah, Borges ha detto:

BURGIN: Lei ama la pittura e l'architettura non è vero? Voglio dire mi sembra che i suoi racconti siano molto vividi dal punto di vista visivo.

BORGES: Sono davvero visivi, o la visibilità viene da Chesterton?

BURGIN: Lei è capace di dare vita a un mondo puramente immaginario, come la città degli immortali.

BORGES: Mi domando se sono vivi davvero.

BURGIN: Per me lo sono. Posso parlare solo per me.

BORGES: Sí, naturalmente. Ora mia sorella dipinge. È una buona pittrice.

BURGIN: In che stile dipinge?

BORGES: Dipinge sempre, beh, grandi giardini e antiquate case rosa, o altrimenti angeli, ma angeli che sono musicisti. Come pittrice ha molta discrezione. Per esempio, beh, ha studiato la prospettiva e cosí via. Ma la gente che capisce poco o niente di pittura pensa che i suoi quadri siano poco piú di scarabocchi fatti da un bambino. (Burgin, 1969, p. 99)

Trionfa qui la sottile ironia di Borges; partendo dalle domande ingenue di Burgin, Borges fa la parte di un Dr. Johnson un po' piú gentile verso un Boswell del ventesimo secolo. Il riferimento a Chesterton come fonte del suo stile "visivo" è uno dei suoi temi critici ricorrenti. Ma è importante soprattutto l'osservazione secondo cui la gente viene tratta in inganno dall'apparente mancanza di professionalismo e dall'ingenuità di Norah. Fu proprio questa qualità a consentirle di conservare una visione infantile all'interno di opere di grande sofisticazione. I suoi quadri e disegni racchiudono il mondo condiviso con Georgie, ma con una tonalità del tutto diversa da quella usata dal fratello. Con semplici linee e colori pastello ella ricrea le case e le verande, le piazzette e i monumenti, gli uomini, le donne e i bambini (tutti con grandi occhi scuri e rotondi) della loro infanzia. L'arte di Norah è il positivo del negativo inciso da Georgie. Norah rivela la luce del mondo buio del fratello: un mondo in cui un nemico è sempre nascosto nell'oscuro riflesso di uno specchio. La mitologia privata di lei non è opposta ma complementare a quella del fratello.

È opportuno inoltre osservare che nei loro giochi infantili, nel recitare le parti di re e regina, Norah (che era piú giovane di due anni) faceva la parte della regina madre e non quella della principessa, come ci si sarebbe potuti immaginare a quello stadio sanamente incestuoso

della loro vita. Sembra che la forte repressione del conflitto edipico stia già funzionando. Facendo della sorella (sua pari) una "madre" (un essere superiore e quindi irraggiungibile), Georgie esorcizzava una relazione potenzialmente incestuosa che sarebbe stata normale per la loro età. Il giardino di Palermo doveva essere l'Eden, e a nessun serpente poteva essere permessa l'entrata in quello spazio chiuso.

VI

L'abitante del labirinto

Il giardino di Palermo era un luogo privilegiato da cui Georgie poteva osservare il mondo esterno. Era un luogo sacro. Ma era anche la porta d'accesso ad un'altra realtà: la realtà di gente che viveva vicino a lui in case a un solo piano, gente che non aveva l'acqua corrente in casa né possedeva la sicurezza di un giardino proprio. Georgie e Norah non lasciavano quasi mai il loro rifugio. Oltre alle visite ai parenti, soprattutto le due nonne, l'unico posto in cui andavano regolarmente era lo zoo di Buenos Aires, non lontano dalla loro casa. Nei suoi ricordi la madre rievoca certe reazioni di Georgie a tali escursioni: "Aveva una gran passione per gli animali, soprattutto quelli feroci. Quando andavamo allo zoo era difficile convincerlo ad andarsene. Ed io, che ero cosí piccola, avevo paura di lui, cosí grande e forte. Avevo paura che andasse in collera e mi picchiasse [...] In realtà era molto buono. Quando non voleva arrendersi gli portavo via i libri. Questo bastava a convincerlo" (Madre, 1964, p. 10).

L'immagine evocata dalla madre di un Georgie collerico e prepotente ci disturba. Ci disturba ancora di piú la sua impressione di essere debole e piccola in confronto a lui: un bambino gigantesco anche se di solito buono. Per vincere il suo senso di inferiorità lei doveva ricorrere a provvedimenti drastici. Portandogli via i libri (o forse solo minacciando di farlo), riconquistava la sua autorità. Questo metodo era efficace, ma deve aver danneggiato il suo rapporto con Georgie. Dal momento in cui Georgie impara a leggere in inglese prima che in spagnolo, l'ago della bilancia si sposta verso la prima lingua. Ora la punizione di portargli via i libri quando non si comporta bene proviene dal genitore piú strettamente associato con la lingua spagnola. Il metodo della madre sarà stato efficace, ma finí certo per confermare i pregiudizi del figlio.

Quella di sottrargli i libri non fu l'unica forma di punizione usata dalla madre. Secondo confidenze fatte ad Alicia Jurado, un giorno Georgie dovette essere chiuso nella sua camera "dopo un terribile capriccio perché l'avevamo portato via dallo zoo secondo lui troppo presto. Gli fu offerta la possibilità di scusarsi dicendo che non intendeva reagire in quel modo. Georgie rifiutò e continuò a gridare 'l'ho fatto apposta' fino al termine della punizione" (Jurado, 1964, p. 25).

C'è un gioco di parole intraducibile nelle parole di Georgie. In spagnolo "non l'ho fatto apposta" si dice "lo hice *sin* querer" (letteralmente: l'ho fatto *senza* volere). Ma Georgie corregge la frase idiomatica e grida: "lo hice *con* querer" (letteralmente: l'ho fatto *con* volere). L'episodio è sintomatico non solo per quello che mostra della tempra e del senso di determinazione di Georgie, ma soprattutto per ciò che rivela della immaginazione linguistica del bambino. Già a quell'epoca inventava nuove frasi.

È ovvio che prendeva il linguaggio sul serio, quasi quanto lo zoo. Di tutti gli animali visti allo zoo, il suo preferito era la tigre. La nonna materna, Leonor Suárez de Acevedo, soleva rimproverarlo per questa preferenza e cercava invano di convincerlo che gli agnelli erano piú belli. Ma egli insisteva a preferire "*the ferocious tiger*", come diceva in inglese secondo i ricordi della madre riportati da Alicia Jurado (*ibid.*, p. 26). In un'intervista concessa al periodico francese "L'Herne", la madre completa il quadro:

> Quand'era molto piccolo disegnava animali. Steso per terra a pancia in giú cominciava sempre dalla fine, disegnando per prima cosa i piedi. Disegnava tigri, che erano i suoi animali preferiti. Piú tardi dalle tigri ed altre bestie feroci passò agli animali preistorici, di cui lesse tutto quello che riuscí a trovare per un periodo di circa due anni. Poi divenne un appassionato di cose egiziane, di cui lesse una serie di letture apparentemente senza fine fino a quando si buttò a leggere letteratura cinese; ne possiede moltissimi libri. Insomma, ama tutto quello che è misterioso. (Madre, 1964, p. 11)

Quando Georgie era molto giovane la nonna paterna, Fanny Haslam, gli aveva probabilmente letto la poesia di Blake *La Tigre*, in cui la bestia è paragonata al fuoco ed in cui c'è l'opposizione biblica con l'agnello che la nonna Acevedo aveva proposto come alternativa. Ma adorando la tigre Georgie non solo si manteneva fedele a questi prototipi religiosi o letterari: si manteneva fedele anche ad un lato della sua famiglia, quello degli antenati che avevano prima combattuto per la Spagna durante la conquista e poi per l'Argentina durante le guerre di indipendenza. Uomini morti sul campo di battaglia, coperti di ferite, o meno eroicamente ma certo non meno generosamente nei loro letti, sognando una violenza che alla fine era stata loro negata. Nell'opera futura di Borges la tigre simboleggerà molte cose, ma sempre dello stesso tipo. È l'oscurità ed il fuoco, l'innocenza primordiale ed il male, l'istinto sessuale e la violenza cieca che cancella tutto. In testo dopo testo la tigre emerge come simbolo del tempo che divora gli uomini (come nella conclusione lirica del saggio *Nuova confutazione del tempo*, raccolto in *Altre inquisizioni*, o come un "filo di tropi lavorati" che il poeta cerca vanamente di catturare nella solitudine di una biblioteca (come nella poesia *L'altra tigre*, scritta quando Borges aveva quasi sessanta anni).

Ma per Georgie ci fu solo una tigre: quella vera che andava a vedere allo zoo di Palermo. A quella tigre (e ai ricordi e i sogni da

essa generati), Borges ha dedicato uno dei suoi scritti piú sentiti. Fu composto negli anni Trenta e pubblicato per la prima volta nella sezione letteraria del giornale argentino "Critica" (15 settembre 1934), sotto lo pseudonimo di Francisco Bustos. Solo nel 1960 fu raccolto in un volume di scritti di Borges, *L'artefice*. Il titolo del brano, *Dreamtigers*, è in inglese nell'originale spagnolo:

> Nell'infanzia esercitai con fervore l'adorazione della tigre: non la tigre di pelo cangiante dei giuncheti vaganti del Paraná e il disordine dell'Amazonas, ma la tigre striata, asiatica, reale, che solo i guerrieri possono affrontare, sopra un castello sul dorso di un elefante. Solevo indugiare senza fine davanti a una delle gabbie dello zoo; apprezzavo le vaste enciclopedie e i libri di storia naturale, per lo splendore delle loro tigri. (Ricordo ancora quelle figure, io che non posso ricordare senza errore la fronte o il sorriso di una donna.) Trascorse l'infanzia, declinarono le tigri e la passione per esse, ma sono rimaste nei miei sogni. In quello strato sommerso o caotico dominano ancora, in questo modo: addormentato, mi distrae un sogno qualsiasi e a un tratto so che è un sogno. Soglio pensare allora: questo è un sogno, una pura diversione della mia volontà, e giacché il mio potere è illimitato, susciterò una tigre.
>
> Oh, inabilità! Giammai i miei sogni sanno generare la desiderata fiera. Appare, sí, la tigre, ma debole e smagrita, o con impure variazioni di forma, o d'una grandezza inammissibile, o in una visione fugace, o somigliante a un cane o a un uccello. (*L'artefice*, p. 18)

La tigre che Borges cerca di sognare è simile a quelle che Georgie disegnava, conservate nei suoi quaderni infantili. È informe, ambigua, sbagliata, eppure è il simbolo di quello che mancava nella vita del bambino: avventura, passione, violenza. Nella mitologia di Georgie la tigre era anche associata inconsciamente ad altre forze incomprensibili. In una poesia scritta quando aveva piú di settanta anni, Borges riassume ciò che la tigre rappresenta per lui nei vari periodi della sua lunga vita. Si intitola *El oro de los tigres* (L'oro delle tigri) ed è l'ultima poesia nel volume dello stesso titolo (1973). Inizia ricordando che (da bambino) aveva visto molte volte la potente tigre del Bengala:

> fare e disfare la predestinata strada
> dietro le sbarre di ferro,
> senza sospettare che erano la sua prigione.

Piú tardi avrebbe incontrato altre tigri: la tigre ardente di Blake, "il metallo prezioso che era Zeus," l'anello di Edda Minor che ogni nona notte

> genera questi anelli e questi, nove,
> e una fine non c'è.
> (*L'oro delle tigri*, p. 127)

La poesia si conclude con una nota molto personale. La cecità ha cancellato tutti i colori tranne il giallo: l'oro delle tigri, l'oro primordiale e l'oro anche piú prezioso della capigliatura dell'amata.

Passando dall'immagine della tigre nello zoo di Palermo a quella dell'oro della donna desiderata Borges stabilisce un legame tra la bestia feroce e l'appetito sessuale che genera e fa continuare la vita. L'allusione ad un brano di Edda Minor (che è spiegata in una nota alla poesia) rende l'immagine della tigre come progenitrice molto chiara. L'enfasi con cui si parla delle nove notti che generano nove anelli allude ai nove mesi di gestazione e conferma l'ossessione per la paternità emersa già in *La setta della Fenice*. Un'altra chiave ci viene data dall'allusione ad una delle metamorfosi di Zeus. La tigre diventa perciò il simbolo di un generare che atterrisce. La scena primaria trova qui il suo simbolo primordiale.

Le tigri non erano i soli animali a popolare lo zoo immaginario di Georgie. Nei suoi ricordi la madre parla di animali preistorici. Secondo Alicia Jurado "Norah e lui avevano una collezione di questi animali in miniatura" (Jurado, 1964, p. 27). Ma sarebbe stato un capriccio di breve durata. Di tutti gli altri animali scoperti durante l'infanzia solo il Minotauro divenne importante come la tigre per il mito personale. Borges ha dedicato uno dei suoi racconti piú affascinanti al Minotauro ed al labirinto di Minosse (il simbolo forse piú tipicamente borgesiano), ma i critici non ne hanno discusso molto. Lo stesso Borges fornisce alcune chiavi interpretative in un'intervista con Herbert Simon, un americano studioso di cervelli elettronici. Si conobbero a Buenos Aires nel 1971, e la loro convesazione fu registrata e pubblicata dal settimanale argentino "Primera Plana" (5 gennaio 1971, pp. 42-45). Borges confida a Simon di ricordarsi di "aver visto un'incisione del labirinto in un libro francese" quando era bambino. Il libro deve essere stato la mitologia greca di Lemprière, a cui Borges allude brevemente nel suo saggio autobiografico (*Elogio*, p. 143). La conversazione con Simon continua in tono piuttosto ironico: quell'illustrazione mostrava il labirinto come "un edificio circolare senza porte ma con molte finestre":

BORGES: Guardavo l'incisione e pensavo che se avessi usato una lente di ingrandimento avrei potuto vedere il Minotauro.

SIMON: E l'ha visto?

BORGES: Per dir la verità io non ci ho visto mai molto bene. Piú tardi ho fatto delle scoperte sulla complessità della vita, come se fosse un gioco. Sto parlando degli scacchi adesso. (Simon, 1971, p. 43).

Per chiarire ciò che pensa, Borges cita una poesia in cui si parla di un'età troppo avanzata per amare, ma non cosí avanzata da precludere la visione dell'oscurità che ci circonda; non cosí avanzata da impedire la meraviglia di fronte a un qualcosa che si nasconde nell'amore e nella passione. Ancora una volta, Borges usa una citazione per nascondere i propri pensieri; ancora una volta va dal labirinto e dal Minotauro alla passione amorosa. Queste cose sono infatti strettamente legate: il Minotauro fu concepito da Pasiphae come risultato della

sua passione bestiale per un toro bianco; il labirinto era la casa costruita da Dedalo per nascondere (mascherare) il frutto mostruoso di quell'unione. L'amore intriga ancora. Cioè, letteralmente, ci avvolge in un intrico. Per Borges, come dice a Simon, "Questa è la forma in cui io percepisco la vita. Un intrico continuo. Una continua biforcazione del labirinto" (*ibid.*, p. 43). Nel corso della stessa conversazione egli spiega che piuttosto che l'idea del Minotauro gli era piaciuto "un altro nome attribuito a quell'essere mitologico. Trovai il nome, *Asterion*, in un dizionario. Richiamava il nome di un asteroide o una stella. Ho sempre pensato che fosse un'immagine che sarebbe piaciuta ai lettori" (*ibid.*, p. 43). Per Borges il Minotauro non è solo un simbolo o un personaggio mitologico; è un nome, una parola che ha trovato nel dizionario. Immagini, parole: questa è la materia di cui sono fatti i sogni di Borges (e naturalmente di Georgie).

Quando usa il mito del Minotauro e del labirinto Borges è consapevole della tradizione. In un brano scritto per *Manuale di zoologia fantastica* l'autore nota che l'invenzione del labirinto è ancora piú strana di quella del suo abitatore: "L'idea d'una cosa fatta perché la gente si perda, è forse piú singolare di quella d'un uomo con testa di toro; ma le due reciprocamente s'aiutano, e l'immagine del labirinto conviene all'immagine del minotauro. Ci sta bene, nel centro d'una casa mostruosa, un abitante pure mostruoso" (*Manuale di zoologia fantastica*, p. 105).

Ma il labirinto non fu costruito solo per confondere e sviare la gente. Fu costruito sia per proteggere il Minotauro che per imprigionarlo. Se è difficile entrare nel labirinto, uscirne è altrettanto difficile. Luogo paradossale, il labirinto fissa per sempre il movimento simbolico dall'esterno all'interno, dalla forma alla contemplazione, dal tempo all'assenza del tempo. Rappresenta anche il movimento opposto, da dentro a fuori, secondo una progressione ben nota. Al centro del labirinto c'è un essere, un mostro o un dio (poiché la mostruosità è a volte attributo divino). Dio o mostro, al centro del labirinto c'è un mistero.

I labirinti diventano quindi, secondo la tradizione, la rappresentazione di un caos ordinato, un caos sottomesso all'intelligenza umana, un disordine voluto che contiene un suo codice. Rappresentano anche la natura dei suoi aspetti meno umani — un fiume immenso è un labirinto d'acqua, una giungla è un labirinto di alberi — e alcune delle piú notevoli imprese umane — una biblioteca è un labirinto di alberi tagliati e lavorati, una città è un labirinto di strade. Lo stesso simbolo può essere usato per parlare della realtà invisibile del destino umano, della volontà di Dio, del mistero della creazione artistica.

Tutte queste allusioni si possono trovare nell'opera di Borges. Alcuni dei suoi autori preferiti (Joyce e Kafka per esempio) hanno prediletto la stessa immagine. Ciononostante il simbolo vero e proprio del labirinto compare molto raramente nella sua opera fino al 1938, quando cominciò a scrivere alcune delle sue cose piú strane. Viene menzionato per la prima volta nella poesia *Cielo e Inferno*, scritta nel 1942. Da

allora riappare costantemente. Il *Carme presunto* (1943) che rappresenta drammaticamente la morte di uno dei suoi antenati è in realtà una poesia sul destino labirintico dell'uomo.

Borges cerca di svelare il mistero del labirinto in un racconto intitolato *La casa di Asterione*, raccolto per la prima volta in *L'Aleph*. Una citazione da Apollodoro (*La biblioteca*, III, 1) che afferma brevemente che la regina diede alla luce un figlio chiamato Asterione apre il racconto, che è diviso in due parti. La prima parte consiste nel monologo di Asterione. Egli dice di vivere solo in un palazzo senza mobili la cui pianta (il lettore se ne rende conto lentamente) è quella di un labirinto. Alcune osservazioni indicano che Asterione è un giovane vanitoso, molto ignorante delle cose del mondo. È anche chiaro che ogni nove anni uccide nove uomini, e che sta aspettando con ansia il suo liberatore. La breve seconda parte (circa cinque righe) rivela che il liberatore è Teseo e accenna indirettamente alla morte del Minotauro. Come nei racconti *L'uomo sulla soglia* e *La forma della spada*, la narrazione in prima persona permette a Borges di omettere parte del racconto e di nascondere il suo vero significato fino alle ultime righe del testo. In questo caso, l'autore cerca di nascondere al lettore la vera identità di Asterione. Evitando le parole "Minotauro" e "labirinto," riesce a mantenere il mistero e ad aumentare la suspense, come in tutti i buoni romanzi gialli.

Borges vuole anche rappresentare, indirettamente, la vera natura del Minotauro. La sua natura mostruosa è indicata solo per mezzo di allusioni indirette. Per provare di essere libero di muoversi e persino di uscire per le strade, Asterione dice:

> D'altronde, una volta al calare del sole percorsi le strade; e se prima di notte tornai, fu per il timore che m'infondevano i volti della folla, volti scoloriti e spianati, come una mano aperta. Il sole era già tramontato, ma il pianto accorato d'un bambino e le rozze preghiere del gregge dissero che mi avevano riconosciuto. La gente pregava, fuggiva, si prosternava; alcuni si arrampicavano sullo stilobate del tempio delle Asce, altri ammucchiavano pietre. Qualcuno, credo, cercò rifugio nel mare. Non per nulla mia madre fu una regina; non posso confondermi col volgo, anche se la mia modestia lo vuole. (*L'Aleph*, pp. 65-66)

Cosí indirettamente Borges fornisce al lettore informazioni importanti: Asterione vive in una casa vicino al tempio delle Asce, che allude ad una delle possibili etimologie per labirinto (dal greco *labrys*, ascia a due lame); sua madre era una regina, cioè Pasiphae, moglie di Minosse, il re di Creta; e, ancora piú importante, la sua faccia non è né scolorita né spianata. La reazione di Asterione al viso umano è forte — gli fa orrore — ma la reazione della folla nei suoi confronti non è meno forte. La gente ha orrore di lui, anche se Asterione è troppo vanitoso per notarlo. Piú tardi, descrivendo i suoi passatempi innocenti, aggiunge un dettaglio significativo: "Come il montone, che

s'avventa, corro pei corridoi di pietra fino a cadere al suolo in preda alla vertigine." Descrive anche il gioco che fa con il suo sosia, un Asterione immaginario che lo viene a trovare e a cui fa vedere la casa: "Con grandi inchini gli dico: 'adesso torniamo all'angolo di prima,' o 'adesso sbocchiamo in un altro cortile' o 'lo dicevo io che ti sarebbe piaciuto il canale d'acqua' o 'ora ti faccio vedere una cisterna che s'è riempita di sabbia, o anche vedrai come si biforca la cantina.' A volte mi sbaglio e ci mettiamo a ridere entrambi" (*ibid.*, pp. 66-67).

Nell'ultimo paragrafo del monologo, quando Asterione descrive il modo in cui accoglie i nove uomini che deve "liberare da ogni male" (come dice eufemisticamente), vi sono altri dettagli che suggeriscono la sua natura mostruosa: "Odo i loro passi o la loro voce in fondo ai corridoi di pietra e corro lietamente incontro ad essi. La cerimonia dura pochi minuti. Cadono uno dopo l'altro, senza che mi macchi le mani di sangue. Dove sono caduti restano e i cadaveri servono a distinguere un corridoio dagli altri" (*ibid.*, p. 68). Il fatto che li uccida senza usare le mani implica che lo fa usando le corna: la carica del toro è evocata dalle parole: "lietamente incontro ad essi." Nelle ultime frasi del monologo, quando riflette sull'arrivo di un liberatore secondo la profezia di una delle vittime, si chiede: "Come sarà il mio redentore? Sarà forse un toro con volto umano? O sarà come me?" (*ibid.*, p. 68). In un testo successivo, che è raccolto nel *Manuale di zoologia fantastica*, Borges spiega i problemi legati alla rappresentazione di un mostro, metà toro e metà uomo. "Ovidio, in un pentametro che procura di riuscire ingegnoso, parla di *uomo mezzo toro e toro mezzo uomo*; Dante, che conosceva le favole degli antichi ma non le loro monete e i loro monumenti, immaginò il minotauro con testa d'uomo e corpo di toro (*Inferno*, XII, I-30)" (*Manuale*, p. 105). Nello stesso testo Borges riassume la leggenda:

> Il minotauro, mezzo toro e mezzo uomo, nacque dagli amori di Pasifae, regina di Creta, con un toro bianco che Poseidone fece uscire dal mare. Dedalo, autore dell'artificio che permise a quegli amori di realizzarsi, costruí il labirinto per rinchiudervi e occultarvi il figlio mostruoso. Questo mangiava carne umana; per nutrirlo, il re di Creta pretese da Atene un tributo annuo di sette giovani e sette fanciulle. Teseo decise di liberare la sua patria da quel gravame, e si offrí volontariamente. Arianna, figlia del re, gli dette un filo perché non si perdesse nei corridoi; l'eroe uccise il minotauro e poté uscire dal labirinto. (*Ibid.*, p. 105)

Vi sono delle differenze fondamentali tra la versione del mito data da Borges e quella di Asterione. Alcuni fatti vengono omessi nella versione di Asterione: nulla indica che egli si nutre dei corpi delle sue vittime, anche se questa può essere ritenuta una sua dimenticanza. Ma ci sono altre differenze piú significative. Nel monologo il ciclo del tributo da pagare è diverso: nove anni invece di ogni anno, nove uomini invece di sette fanciulle e sette fanciulli. Asterione (nella storia di Borges) non si cura affatto delle donne. Il numero diverso (nove

invece di sette) potrebbe spiegarsi col fatto, già emerso nel racconto, che Asterione non sa né leggere né scrivere, e che non sa contare. Prolungando il periodo del tributo Borges evita inoltre le implicazioni cannibalistiche del sacrificio, e cambiando il numero a nove conferma l'allusione ai mesi della gestazione. L'uso della parola lussuria è evitato in tutto il testo (anche nella traduzione inglese fatta da Thomas Di Giovanni con la collaborazione di Borges), e la lussuria è in fondo il punto centrale del mito. Alla fine dell'articolo sul Minotauro Borges scrive: "Il culto del toro e della doppia ascia (dal cui nome *labrys* poté derivare labirinto) fu tipico delle religioni preelleniche, che celebravano tauromachie sacre. Forme umane con teste di toro figuravano, a giudicare dai dipinti murali, nella demonologia cretese. Probabilmente la favola greca del minotauro è una tarda e sbiadita versione di miti antichissimi; è l'ombra di altri sogni ancora piú orribili" (*ibid.*, pp. 105-106). Il brano termina con questa curiosa nota: possiamo solo cercare di immaginare questi sogni e miti molto piú antichi. Ma Borges ci offre una chiave ulteriore nell'epilogo all'edizione spagnola di *El Aleph*, in cui indica alcune delle fonti del racconto: "A un quadro di Watts, dipinto nel 1896, devo *La casa di Asterione* ed il carattere del suo triste protagonista" (*El Aleph*, 1949, p. 171). Il quadro mostra Asterione di profilo e da dietro, appoggiato ad uno dei parapetti del palazzo, mentre guarda piuttosto nostalgicamente il mondo esterno. È proprio questo sentimento di solitudine e tristezza che Borges trae da Watts ed introduce sottilmente nel racconto.

In un testo citato da Di Giovanni nell'introduzione alla versione inglese del racconto, Borges conferma questa allusione. "È una storia triste — una storia di solitudine e stupidità [...] Vuol dire sentirsi solo, sentirsi inutile" ("Review", 1973, p. 62). Il racconto fu pubblicato per la prima volta nella rivista "Los Anales de Buenos Aires", per cui Borges scrisse e fu direttore dal 1946 al 1948. Secondo Di Giovanni, Borges lo scrisse in due giorni nel 1947. Stava per chiudere un numero della rivista quando scoprí di avere ancora due pagine da riempire. "Commissionò un disegno del Minotauro su mezza pagina e si sedette a scrivere il racconto a misura." Conoscendo la lentezza di Borges nello scrivere, soprattutto quando scriveva quei racconti, è difficile credere che abbia scritto *La casa di Asterione* cosí. Aveva probabilmente delle note, un abbozzo da qualche parte, ed il bisogno di riempire quelle due pagine gli servì da sprone. Ma se scrisse veramente il racconto in due giorni, la ragione può essere la viva presenza nel suo stesso essere del tema del labirinto con il suo mostruoso abitatore. Il racconto cominciò in un certo senso ad essere scritto quando Georgie studiava attentamente il libro di Lamprière con l'incisione del labirinto, credendo che se avesse guardato bene con una lente di ingrandimento avrebbe potuto vedere il povero e triste Asterione.

Identificandosi con il Minotauro, Georgie preparava la strada per la futura mitologia di Borges. A quel tempo sentí forse oscuramente di essere un po' come Asterione. Non viveva solo in un palazzo

costruito come un labirinto, ma il suo giardino era un labirinto, e da dietro al cancello poteva guardare la strana gente che si muoveva nelle strade, affaccendata in strane attività, diversa ed aliena. Dentro il giardino la vita era piú semplice. Solo di notte, quando il giardino era chiuso ed era ora di andare a letto, gli orrori della vita di tutti i giorni prendevano il sopravvento. Il terrore proveniva dagli specchi. L'altro io era là, informe e verdastro. Erano questi i veri miti antichi "l'ombra di altri sogni ancora piú orribili" (*Manuale*, p. 106) di cui Borges parla nel brano sul Minotauro del *Manuale di zoologia fantastica*.

Georgie aveva persino (come il sosia immaginario con cui giocava Asterione) un sosia vero, sua sorella Norah, sempre pronta a partecipare ai suoi giochi e a condividere i suoi sogni e le sue ossessioni. Anche il suo compito piú importante — quello di proteggerlo contro un nemico invisibile e spietato — è presente in forma simbolica nel mito del Minotauro. Al termine di *La casa di Asterione* Borges aggiunge quietamente questo nuovo elemento. L'ultimo paragrafo del racconto dice:

> Il sole della mattina brillò sulla spada di bronzo. Non restava piú traccia di sangue.
>
> "Lo crederesti, Arianna?" disse Teseo. "Il Minotauro non s'è quasi difeso." (*L'Aleph*, p. 68)

La reazione del Minotauro è forse dovuta al fatto che credeva che Teseo fosse il suo liberatore. Ed in un certo senso aveva ragione, visto che il compito di Teseo era di liberarlo dalla sua mostruosità. La morte è una liberazione. Spostando l'asse della narrazione dal monologo di Asterione al narratore impersonale che segue da vicino le azioni e le parole di Teseo, Borges sposta anche le sue simpatie a quelle del lettore. Il protagonista del racconto non è piú Asterione ma Teseo, e da questo nuovo punto di vista Asterione è ridotto ad un mostro che doveva essere ucciso. Ma non è questo il vero significato dello spostamento: quello che Borges insinua è che Teseo è il sosia di Asterione: sono due lati della stessa personalità. Il sacrificio di Asterione o la sua redenzione è in realtà una metamorfosi: dal labirinto esce Teseo, il nuovo Asterione.

Un nuovo personaggio viene introdotto indirettamente alla fine del racconto: Arianna, l'invisibile e silenziosa presenza a cui si dirigono le parole di Teseo. È la figlia di Minosse e Pasiphae, e dando a Teseo il filo per uscire dal labirinto disubbidisce a suo padre. Anche lei è un personaggio ambiguo, doppio. Aiutando Teseo ad uccidere il Minotauro sembra che vada contro il suo fratellastro. Ma Teseo è anche il liberatore, e la sua azione è in fondo benefica per il Minotauro. Nella sua duplicità Arianna simboleggia Norah: ambedue avevano legami di sangue con il fratello, e il loro compito era quello di proteggerne la parte migliore. Ambedue riescono a farli uscire vivi dal labirinto.

Come succede nei sogni, in ogni sezione del racconto cambia il

punto di vista e cambia l'identità dei personaggi. Le storie raccontate dai sogni giocano su permutazioni e metamorfosi. Nei sogni scritti dai narratori succede lo stesso. I sogni e le fantasticherie dell'infanzia diventano racconti. Perciò nel 1947 Borges fu in grado di scrivere in due giorni una storia che probabilmente non aveva mai raccontato a nessuno, ma che aveva vissuto interminabilmente e simbolicamente con l'aiuto di Norah, la sua compagna di giochi, la sua Arianna, la sua guida nel labirinto del suo mondo interiore.

VII

Il quartiere italiano

Prima della nascita di Norah, i Borges si trasferirono a Palermo, un quartiere povero alla periferia di Buenos Aires, Georgie aveva appena due anni. In una poesia scritta nel 1929 e dedicata esplicitamente a *La fondazione mitologica di Buenos Aires* (piú tardi Borges sostituí l'aggettivo "mitica" al posto di "mitologica"), Borges ci racconta la sua scoperta della città natia avvenuta prima nei libri di storia letti a scuola e poi nell'esperienza vissuta. Nella quarta strofa l'identificazione del poeta con la città si fa esplicita: il poeta dubita infatti della verità di ciò che dicono i libri di storia sulla fondazione di Buenos Aires, che secondo essi sarebbe avvenuta nel distretto di Riachuelo:

> ma queste sono panzane che raccontano alla Boca.
> Fu un isolato intero nel mio quartiere, Palermo.
> Un isolato completo, però in aperta campagna,
> presenziato dalle aurore, le piogge e i venti del sudest.
> Quell'isolato preciso che dura nel mio quartiere:
> tra Guatemala, Serrano, Paraguay e Garruchaga.
> (*Nuova antologia personale*, p. 13)

L'isolato di cui parla Borges è quello dove si trovava la sua casa, al numero 2135 di via Serrano. In una conversazione con Napoleon Murat nel 1964 egli ricorda cosí il suo quartiere:

> Quando ero ragazzo, la città finiva lí, a cinquanta metri da casa nostra. C'era un ruscello piuttosto sporco chiamato Maldonado, poi dei terreni incolti, e la città ricominciava di nuovo a Belgrano. Quello che c'era fra il ponte Pacifico e Belgrano non era campagna: sarebbe una parola troppo bella. C'erano dei terreni abbandonati e delle ville. Il quartiere era molto povero. In via Serrano c'erano solo tre case a due piani con patio. Sembrava di essere al confine estremo della città. Quando stavo scrivendo la biografia di Carriego gli anziani con cui andai a parlare mi raccontarono molte storie di quei tempi, storie che avevano a che fare con il tango, ecc. Ma, e questo è piuttosto strano, non ho ricordi personali di quelle cose [...] (Murat, 1964, p. 373)

Nella biografia di Carriego, un poeta locale in voga, che Borges scrisse nel 1930, è compresa anche una descrizione di Palermo come

avrebbe potuto apparire verso la fine dell'Ottocento. In questa descrizione c'è probabilmente un eco di come il luogo apparve agli occhi di Georgie alcuni anni piú tardi. Usando e forse abusando del meccanismo retorico dell'*ipallage* — per cui la qualità di un oggetto è attribuita a un altro oggetto — Borges scrive:

> [...] Al confine con Balvanera, verso est, abbondavano le case imponenti con la loro successione regolare di patios, case giallastre o brune con porte in forma d'arco — arco che specularmente si ripeteva nell'atrio successivo — e il cancello delicato in ferro battuto. Quando le notti irrequiete d'ottobre spingevano sedie e persone sulle soglie e le case spalancate fino in profondità, e i patios venivano inondati di luce gialla, la strada appariva tenera e confidenziale, e le case vuote erano come lanterne messe in fila. (*Carriego*, p. 21)

Ma forse quei ricordi erano puramente letterari, frutto di un'attenta rielaborazione di versi di Carriego o di scritti sulla sua vita. Molti anni dopo, quando aveva settanta anni, Borges incluse nel suo *Abbozzo di autobiografia* ricordi che confermano o rielaborano ciò che aveva già detto a Napoleon Murat:

> Non so dire se i miei primi ricordi risalgono alla riva orientale o alla riva occidentale, dove passavamo lunghe e pigre vacanze nella villa di mio zio Francisco Haedo, o a Buenos Aires. Nacqui lí, proprio nel cuore della città, nel 1899, in via Tucumán, tra le vie Suipacha ed Esmeralda, in una modesta casetta che apparteneva ai miei nonni materni. [...] Probabilmente ci trasferimmo nel quartiere di Palermo molto presto, perché conservo il ricordo di un'altra casa con due patios, un giardino con una grande pompa da mulino a vento, e, dall'altro lato del giardino, un appezzamento vuoto. A quel tempo Palermo — la Palermo dove abitavamo noi, presso l'incrocio delle vie Serrano e Guatemala — era uno squallido sobborgo a nord della città, e molta gente che vi abitava, vergognandosene, diceva di abitare nella zona nord. Noi stavamo in una delle poche case a due piani della nostra strada; intorno a noi c'erano soltanto case basse e lotti vacanti. Ho spesso parlato di quella zona come di uno *slum*, ma non nel senso americano della parola. A Palermo vivevano tante persone che avevano visto tempi migliori come altre di un genere poco raccomandabile. C'era anche una Palermo di teppisti, chiamati *compadritos*, famigerati per le loro lotte a coltello, ma questa Palermo doveva stimolare la mia immaginazione solo piú tardi, poiché facevamo del nostro meglio — con un certo successo — per ignorarla. Contrariamente al nostro vicino Evaristo Carriego, che fu il primo poeta argentino a esplorare le possibilità letterarie che avevamo a portata di mano. Quanto a me, mi rendevo appena conto dell'esistenza dei *compadritos* perché vivevo soprattutto tra le pareti di casa. (*Abbozzo*, pp. 135-136)

Nonostante che Georgie conoscesse Palermo poco, alcuni degli aspetti piú strani non mancarono di attirare la sua attenzione. In una poesia dedicata al giardino di casa, Borges offre delle immagini curiose di quello che si poteva vedere dal giardino o dal secondo piano della casa. Parla delle carrozze e del carnevale, del suono di musiche popolari e dei vagabondi che giravano intorno all'emporio: una vita

brulicante, quasi esotica. I Borges erano indubbiamente degli estranei a Palermo: erano per metà inglesi e discendevano da una antica famiglia argentina. Palermo invece era una città di emigranti, una specie di terra di nessuno dove lavoratori "poveri ma rispettabili" abitavano vicino a mezzi delinquenti le cui energie erano prese da attività come il ruffianaggio, la prostituzione e vari tipi di azioni criminali.

Palermo, come si vede dal nome, era di origini italiane. Secondo una fonte citata da Borges nella biografia di Carriego, il nome del quartiere deriva da quello di un italiano chiamato Domenico, che si era cambiato il nome nel piú spagnolo Dominguez, aggiungendovi poi, come omaggio alla sua città natale, anche il nome Palermo. Ciò avvenne all'inizio del Seicento. Due secoli piú tardi gli emigranti italiani in Argentina andarono ad abitare in quel quartiere forse a causa del nome, o forse perché costava poco e non era molto lontano dal centro. Nelle sue reminiscenze Borges non fa alcuna menzione degli italiani o dell'origine italiana del nome "Palermo", forse perché scriveva per un pubblico argentino che era già informato. L'unico elemento che indica che egli fosse a conoscenza dell'esistenza di italiani nella Palermo della sua infanzia è un accenno specifico ai calabresi che si trova nella conversazione con Napoleon Murat già citata. Ma perché i calabresi invece dei napoletani o dei genovesi? Nel suo libro su Carriego c'è una breve spiegazione; descrivendo il Maldonado, uno sporco fiumiciattolo vicino alla sua casa, Borges scrive: "Verso il Maldonado si diradava la feccia indigena e la sostituiva quella calabrese, gente con cui nessuno voleva avere a che fare per la sua pericolosa buona memoria nel serbare rancore, per le sue pugnalate traditrici a lunga scadenza" (*Carriego*, p. 23).

Per capire i pregiudizi di Borges nei confronti degli italiani bisogna precisare che negli anni precedenti la nascita di Borges, l'Argentina era popolata soprattutto da spagnoli. Gli antenati di Borges, materni e paterni, risalivano al periodo coloniale: guerrieri che avevano conquistato il paese, colonizzatori che l'avevano domato, eroi che avevano combattuto per liberarlo dalla Spagna e dai tiranni locali. Essi erano le icone del pantheon dei Borges. Ma queste pie tradizioni andarono a cozzare brutalmente con la realtà argentina alla fine del secolo. Circa otto milioni di italiani si erano installati nella zona del Rio della Plata negli ultimi decenni dell'Ottocento. Erano contadini che venivano dalle zone piú povere d'Italia, analfabeti ed affamati, e che vedevano nell'Argentina un nuovo El Dorado. Il governo argentino aveva aperto loro il paese perché ne aveva bisogno per popolare i vasti spazi della pampa, per coltivare i campi e per lavorare nelle nuove fabbriche. Fu il Presidente Sarmiento che iniziò questa politica ispirandosi (come per tante altre cose) agli Stati Uniti. Come avvenne anche negli Stati Uniti, gli italiani cominciarono ad influenzare il carattere nazionale. Quando Borges nacque ed i suoi genitori decisero di trasferirsi a Palermo, Buenos Aires cominciava ad assomigliare a una città italiana. Ma Georgie di tutto questo sapeva ben poco: continuò a vi-

vere nel suo giardino, con la sua immaginazione e i racconti della nonna inglese che lo proteggevano dal mondo esterno.

La casa dove era nato, vicino al centro, apparteneva ancora alla Buenos Aires tradizionale di gente di ceppo spagnolo. Ma Palermo era già un altro paese. La decisione del padre di trasferirvisi fu probabilmente dettata da ragioni economiche: è probabile che non si potesse permettere una casa a due piani con giardino in un altro quartiere di Buenos Aires. Borges ricorda molti anni dopo che molte "persone che avevano visto tempi migliori" ci abitavano ma nel suo *Abbozzo di autobiografia* non dice che molti di questi abitanti erano italiani.

Oggi quest'omissione è difficile da comprendere. La componente italiana della cultura argentina è cosí forte che sembra impossibile non prenderla in considerazione. Ma in un certo modo, simbolicamente, Georgie non aveva mai lasciato la biblioteca inglese del padre e l'ispanico e appartato giardino della madre. Anche se piú tardi imparò abbastanza italiano per poter leggere e rileggere Dante, Ariosto e Croce, Borges ha sempre sostenuto di non capire l'italiano parlato: non va quasi mai a vedere film italiani perché dice di non capire il dialogo (i sottotitoli sono sempre stati troppo piccoli perché li potesse leggere). Questo pregiudizio non è meno forte di quello contro gli spagnoli, e le ragioni sono simili. In casa di Borges la lingua della cultura e della raffinatezza era l'inglese. Lo spagnolo era sempre la numero due, perché era la lingua dei domestici e degli analfabeti. L'italiano non veniva neanche preso in considerazione: era la lingua dei contadini, che la parlavano comunque malamente e avevano poco a che vedere con i grandi poeti e romanzieri italiani. Georgie rifiutò persino di ammetterne l'esistenza. Probabilmente sentí alcune parole in dialetto nelle conversazioni tra i domestici e i fattorini, ma si rifiutò di ammettere persino questo, forse perché gli italiani corrompevano non solo la loro lingua (quella di Dante e Petrarca) ma anche lo spagnolo argentino.

Il dialetto parlato nelle borgate di Buenos Aires si chiamava *lunfardo* (da *lunfa*, ladruncolo). Gli esperti convengono che non si trattava di una lingua ma piuttosto di un gergo: parole ed espressioni usate piú per nascondere che per rivelare quello che i parlanti dicevano. Aveva le stesse origini della famosa lingua di Germania, parlata dai soldati spagnoli reduci dalle guerre in Germania nel Cinquecento, e largamente usata nei romanzi picareschi, compreso *Don Chisciotte*. Il *lunfardo* era metaforico, vivido e colorito, e si diffuse tra tutte le classi della società argentina soprattutto grazie alle liriche dei tanghi e ai racconti e ai pezzi teatrali popolari a quell'epoca. In una conferenza del 1927 intitolata *La lingua degli argentini (El idioma de los argentinos)*, pubblicata poi in un volume omonimo, Borges si pronuncia cosí:

> Non esiste un dialetto generale delle nostre classi basse: il linguaggio parlato nelle borgate non svolge questo ruolo. La gente di antica origine argentina

non lo usa, le donne lo parlano raramente, persino i teppisti locali lo sfoggiano solo per sembrare dei duri. Il vocabolario è estremamente povero: è formato di circa venti concetti, complicati da una nauseante proliferazione di sinonimi. È cosí povero che i commediografi popolari devano inventarsi delle parole, e ricorrono persino al trucco molto rivelatore di rovesciare i termini comuni. Questa estrema povertà non è normale, perché il linguaggio delle borgate non è nulla tranne la decantazione o divulgazione del *lunfardo*, che è un gergo inventato per nascondere quello che i ladri avevano da dirsi. Il *lunfardo* è un vocabolario commerciale, come tanti altri; è la tecnologia della *furca* (stretta o abbraccio immobilizzatore) e del grimaldello." (*Idioma*, 1928, pp. 166-167)

Ancora una volta Borges evita di menzionare le componenti linguistiche del *lunfardo*, che era usato sullo spagnolo ma con una forte componente italiana, piú alcuni termini del gergo usato dai ruffiani e dalle prostitute francesi. Quelli erano i tempi in cui una prostituta francese era pagata a prezzo alto, ed un traffico lucrativo si era stabilito fra Marseilles e Buenos Aires. Quella parte del *lunfardo* era — per usare il termine di Borges — veramente tecnica. Ma se Borges non fa menzione né del francese né dell'italiano, è solo perché lo interessano delle altre cose. Nel libro su Carriego scritto nel 1930 Borges parla poco del *lunfardo*. Carriego, che veniva dalla provincia, lo usava poco. Solo alcuni dei suoi scritti sono stati inclusi nell'eccellente *Lunfardia* (1953) di José Gobello. Ne esistono probabilmente degli altri, ma per la maggior parte Carriego usò il linguaggio comune di Buenos Aires, e non un dialetto locale. Era proprio questo che Borges voleva dimostrare.

Pubblicando una nuova edizione del libro venticinque anni dopo, Borges aggiunse dei pezzi nuovi. Il piú importante è la *Storia del Tango*, in cui riscrive ed aggiorna un articolo pubblicato nel 1927 con il titolo *Progenie del Tango*. Essendo il tipo di musica piú diffuso e popolare nella zona del Rio della Plata, il tango è diventato il simbolo dell'Argentina. Borges deplorava questa identificazione, soprattutto perché il tipo di tango piú conosciuto non è quello che gli piace di piú (o che gli dispiace di meno, per essere precisi). Il tango popolare è o la versione coreografica rappresentata soprattutto da Rodolfo Valentino nella scena parigina di *I quattro cavalieri dell'apocalisse* (Metro, 1920), o la ballata sentimentale che sempre si associa al nome di Carlos Gardel, il Sinatra di quell'epoca. Borges considerava fasulla la versione parigina. Il tango era nato nei bordelli di Montevideo e di Buenos Aires, e per decenni era stato considerato troppo osceno per essere ballato in pubblico. Solo i malviventi osavano ballarlo nelle strade, e comunque i ballerini erano sempre due uomini. Per Borges, la versione di Rodolfo Valentino era da disprezzare, e di Gardel aveva un'opinione non meno severa. Egli riteneva che il sentimentalismo delle liriche rese cosí famose dal cantante, e l'interpretazione troppo appassionata che questi ne dava, rovinassero la musica, che avrebbe potuto benissimo fare a meno delle parole. Ignorando gli argomenti piú popolari delle liriche da tango (poco virili

lamenti per un amore perduto o un tradimento), nei suoi scritti Borges sottolinea come il tango sia nato dalla rivalità tra malviventi, che si misuravano in un gioco di potere, violenza e pericolosa abilità. Il fatto che il tango fosse nato nei bordelli era servito a sottolineare le sue connotazioni eterosessuali. Ma gli uomini non vanno nei bordelli solo per trovarci delle donne: ci vanno anche per incontrarsi e battersi con altri uomini. Gli uomini che ballavano il tango nelle strade si misuravano in una gara di destrezza con implicazioni sessuali.

Nella *Storia del Tango* Borges racconta che "potei osservare io stesso da bambino in Palermo e anni piú tardi alla Chacarita e in Boedo, che lo ballassero per le strade soltanto delle coppie di uomini, perché le donne del popolo non volevano compromettersi in un ballo da puttane" (*Carriego*, p. 122).

Questo breve scorcio di Georgie al cancello del giardino o per strada, che guarda una coppia di malviventi che si esibiscono negli elaborati movimenti del tango, incuriosisce. Il ragazzo non aveva certo un'idea molto chiara di quello che stava osservando: sapeva solo che era un'attività molto biasimevole perché neanche le donne della classe operaia vi si abbassavano. Quando Georgie viveva a Palermo, il tango non era ancora diventato di moda in Europa, e le classi alte di Buenos Aires, come anche le classi povere per bene, lo ignoravano completamente. Sia le classi alte che quelle basse avevano ragione a far cosí, perché nel loro desiderio di apparire rispettabili si opponevano ad ogni forma di violenza fisica. Ma i malviventi potevano sopravvivere solo con la violenza: la violenza sessuale praticata nei bordelli non era molto diversa dalla violenza che opponeva gli uomini nelle loro lotte per la supremazia. Il tango, secondo Borges, rappresentava le due facce della medaglia:

> La natura erotica del tango è stata avvertita da molti non cosí la sua indole litigiosa. È vero che entrambi sono modi e manifestazioni di un medesimo impulso, e cosí la parola *uomo*, in tutte le lingue che conosco, indica a un tempo capacità sessuale e capacità bellicosa, e la parola *virtus*, che in latino vuol dire coraggio, deriva da *vir*, che è il maschio. Parimenti, in una delle pagine di *Kim* un afgano dichiara: "A quindici anni io avevo ucciso un uomo e procreato un uomo" ("When I was fifteen, I had shot my man and begot my man"), come se i due atti fossero, essenzialmente, un solo atto. (*Ibid.*, p. 124)

Secondo questa interpretazione il tango non è solo un rito complicato per nascondere e rivelare l'impulso all'accoppiamento, è anche una prova di virilità, un confronto ravvicinato (corpo a corpo) con un rivale ugualmente abile e potente. La omosessualità latente di questo confronto, di cui Borges non tratta, è quindi apparente.

Pur criticando il tango, Borges giudica positivamente uno degli antenati del tango, la milonga. Nonostante non abbia raggiunto la fama internazionale del tango, la milonga è considerata superiore da alcuni intenditori. Il ritmo è piú veloce, evita i passi complicati e ri-

chiede una certa agilità. E le liriche sono di solito prive di sentimentalismo. Già avanti negli anni, Borges compose delle liriche per delle milongas, celebrando il coraggio e l'abilità dei malfamati malviventi.

Nella *Storia del Tango*, Borges cambia idea sugli emigranti italiani:

> Ricordo che intorno al 1926 io insistevo nell'attribuire agli italiani (e piú concretamente ai genovesi del quartiere della Boca) la colpa della degenerazione dei tanghi. In quel mito, o fantasia, di un tango *criollo* imbastardito dai *gringos*, vedo ora un chiaro sintomo di certe eresie nazionaliste che avrebbero piú tardi devastato il mondo su istigazione dei *gringos*, naturalmente. Non la fisarmonica, cui un giorno affibbiai l'appellativo di codarda, né i diligenti compositori di un quartiere marittimo, hanno fatto sí che il tango fosse quello che è, ma la Repubblica intera. Inoltre, i vecchi *criollos* che inventarono il tango si chiamavano Bevilacqua, Greco dei Bassi [...] (*Ibid.*, p. 137)

A parte lo spettacolo occasionale di due malviventi che ballavano una elaborata danza all'angolo della strada, Georgie ebbe pochi contatti con il tango e il suo mondo. Uno di questi avrebbe potuto essere John Tink, un autentico malvivente che era un cugino di Miss Tink, la governante inglese di Georgie. Come molti degli eroi e delle eroine di Borges, John Tink era un'anima divisa tra due fedeltà: la tradizione della cultura europea rappresentata da sua cugina, ed una piú barbara vita locale. Come il prigioniero inglese nel racconto di Borges *La storia del guerriero e del prigioniero*, John Tink fu irretito dall'ambiente e divenne *Juan Tink, l'inglese*, uno dei malviventi che girovagavano per le strade (De Milleret, 1967, p. 23). Non si sa che cosa Georgie sapesse di lui, né con quale rigidezza vittoriana Miss Tink reagisse al destino del cugino. Quello che si sa è che l'unico malvivente che Georgie vide da vicino era un inglese. Solo anni dopo, scrivendo la biografia di Carriego, Borges si sarebbe imbattuto in prodotti veramente locali.

Georgie conobbe un altro rappresentante dello strano mondo del tango. Uno dei suoi cugini paterni, Alvaro Melian Lafinur, era uno scrittore minore ed un po' scapigliato. Aveva parenti in Uruguay e pare avesse una vasta esperienza di bordelli su ambo le rive del Rio della Plata. Alvaro, come il Principe Danilo nella *Vedova allegra* di Strauss, "bruciava la sua candela da tutte e due le parti." Nelle sue scappate non si accontentava solo di prostitute; anche fanciulle, donne sposate e vedove gli facevano da preda. Grazie ad Alvaro, Georgie intravide una vita che avrebbe sperimentato poi brevemente durante la sua permanenza in Spagna. Alvaro amava molto i tanghi e, accompagnandosi con la sua chitarra, li cantava la domenica quando andava a trovare i Borges.

Cosí un soffio del mondo esterno, un mondo proibito, fuori del giardino, arrivava ogni tanto fino a Georgie.

VIII

L'altra riva del fiume

Borges aveva scarsi ricordi del quartiere di Palermo dove trascorse l'infanzia, ma tra le sue memorie piú vivide c'erano i giorni trascorsi con la famiglia in Uruguay, dall'altra parte del Rio della Plata. Ogni febbraio, quando il padre era in vacanza, i Borges attraversavano il largo fiume fangoso per trascorrere un intero mese nella villa del cugino della madre, Francisco Haedo. La villa si trovava alla periferia di Montevideo, a Paso Molino (che vuol dire letteralmente passo del mulino). Paso Molino una volta era un paese rurale, ma con il sopraggiungere del nuovo secolo si era trasformato in una cittadina che era stata inghiottita da Montevideo. A quei tempi i sudamericani avevano appena cominciato a scoprire i piaceri dell'abbronzatura e dell'aria di mare. Fino ad allora le spiagge e tutte le amenità della costa erano rimaste appannaggio dei pescatori e dei vagabondi che vivevano di ciò che il mare rigetta sulla spiaggia. Poiché gli adulti per bene non trascorrevano molto tempo sulla costa, i bambini si ingegnavano a trovare svaghi nel giardino, molto piú grande di quello di Palermo, che circondava la villa. La figlia di Francisco, Esther, divenne una partecipante fidata e rispettata dei giochi di Georgie e Norah.

Le giornate estive (che in quella parte del mondo corrispondono esattamente all'inverno nell'emisfero settentrionale) erano lunghe e pigre; rese tollerabili solo dall'immaginazione dei bambini. Quando il caldo era insopportabile — e lo può diventare nei mesi di gennaio e febbraio nel bacino affossato del Rio della Plata, dove i grandi fiumi tropicali del sud giungono finalmente al mare — i bambini venivano portati sulle rive del fiume e sulla vicina spiaggia di Capurro. A quei tempi Capurro aveva ancora un'aria aristocrateggiante. C'erano ville ed una passeggiata sul Rio della Plata, che in quel punto è cosí largo che non si può vedere la riva argentina. Lí vicino, come sfondo alla spiaggia, sorgeva il piccolo Cerro di Montevideo, simile a un vulcano. Questa modesta collina conica, con in cima un forte spagnolo, è probabilmente all'origine del nome della città. (Una delle etimologie di Montevideo è *monte vide eu*, che significa forse "ho visto una montagna," forse attribuita a uno dei marinai portoghesi di Magellano, che la scoprí nel 1519). I bambini furono probabilmente portati a vedere il forte, un solido edificio costruito dagli spagnoli nel 1724 per con-

tenere e controllare la già preoccupante espansione portoghese verso sud dal Brasile.

Oggi Capurro è un quartiere povero. Tutta la zona del Cerro è diventata parte di una città di operai, con fabbriche di carne in scatola e grandi casamenti, petroliere e un traffico intenso di imbarcazioni piú piccole. Dove una volta le signore della Belle Epoque passeggiavano con i loro figli, cani e domestici, c'è oggi una folla indaffarata. Un ingegnere francese in visita a Montevideo durante il primo decennio del secolo scorso ispezionò rapidamente la costa e raccomandò al Presidente Batlle (l'uomo che formò l'Uruguay moderno) di sviluppare la città verso l'est piuttosto che il nord o l'ovest. Là una serie di spiagge con finissima sabbia bianca e brezze ristoratrici provenienti dall'Atlantico rendeva la vita sopportabile. Il Presidente Batlle prese il consiglio sul serio, e creò una delle fonti della prosperità dell'Uruguay negli anni a venire. L'intera riva settentrionale del Rio della Plata verso l'Atlantico e il confine con il Brasile fu con il tempo riempita di stazioni balneari.

Ma quando i Borges andavano a trascorrere l'estate a Paso Molino tutto ciò apparteneva ancora al futuro. Invece della costa ondosa di Punta del Este e di La Paloma, conobbero solo le acque dolci e leggermente inquinate di Capurro. Molti anni dopo Borges celebrò il fiume con un famoso verso della poesia *Fondazione mitologica di Buenos Aires*, chiamandolo "fiume di sonnolenza e fango" (*Nuova antologia personale*, p. 13). Il Rio della Plata deve essere sembrato sonnolento e fangoso a Georgie ogni estate. A quei tempi per attraversare il fiume si prendeva un grosso traghetto a vapore, e ci volevano non meno di dodici ore per arrivare a Montevideo. Aveva dei salotti eleganti, un buon ristorante e comode cabine di prima classe. Partiva da Buenos Aires la sera ed arrivava a Montevideo nelle prime ore del mattino. Gli adulti rimanevano alzati tutta la notte — per vedere l'alba, in teoria, ma probabilmente per ubriacarsi e/o per condurre esplorazioni in proprio negli angoli piú bui della nave. Ma i bambini, dopo aver esaurito le possibilità di avventure tra le molte scale e i corridoi, dovevano andare a letto.

Gli Haedo venivano dal Nord ovest ed avevano un ranch vicino a Fray Bentos, sul fiume Uruguay. (Il nome del paese deriva da quello del fiume, che lo separa dall'Argentina e scorre quasi direttamente verso nord per andare a congiungersi con il Rio della Plata.) D'estate i Borges andavano al ranch. Molti anni dopo, in un racconto intitolato *Funes, o della memoria*, Borges rievocò il ranch di San Francisco e gli Haedo, anche se ambientò l'aneddoto in un'epoca, il 1884, in cui non era ancora nato. Georgie imparò a nuotare nelle acque del fiume Uruguay. Erano acque rapide, piene di correnti, e solo un abile nuotatore poteva destreggiarvisi: Georgie imparò a nuotare molto bene. Quindici anni dopo, nuotando nel Rodano a Ginevra ed anche piú tardi, quando si bagnò nel Mediterraneo, Borges si vantò delle sue capacità natatorie acquisite grazie all'allenamento di quei tempi nelle

acque rapide dell'Uruguay. (Anche nell'*Abbozzo di autobiografia* si vanta della sua bravura come nuotatore.) Georgie nuotava anche in un piccolo corso d'acqua vicino alla villa di Paso Molino. L'acqua lí era meno rapida e quindi il nuoto era meno impegnativo, ma i bambini erano contenti di potersi sottrarre al calore estivo. Tra l'Uruguay e il fiumicello di Paso Molino, Georgie passava buona parte dell'estate ad esercitarsi nell'unico sport che gli piaceva veramente; solo a causa del deteriorarsi della vista, dopo un incidente che causò la separazione di una retina, Borges abbandonò del tutto il nuoto. La poesia intitolata *Poema del quarto elemento* fa da eco a queste esperienze infantili:

> Acqua, ti prego. Per questa sonnolenta
> Catena di parole numerate che ti sto dicendo,
> Ricordati di Borges, tuo nuotatore, tuo amico,
> Non farti scarsa all'ultimo momento.
> (*Obra*, 1964, p. 151)

Sulla riva uruguayana la vita sembrava piú facile. Georgie aveva sempre pensato che l'Uruguay, e soprattutto Montevideo, fosse piú tradizionalista di Buenos Aires, radicata piú autenticamente nella storia del Rio della Plata e nelle antiche maniere. Anni dopo, in una poesia pubblicata per la prima volta nel 1924 e raccolta poi in *Luna de enfrente* (1925), Borges espresse i suoi sentimenti per la città che gli apparteneva per via degli antenati Acevedo e Haedo:

> Sei la Buenos Aires che avemmo, quella che negli anni si allontanò quietamente.
> Sei nostra e festosa, come la stella che le acque raddoppiano.
> Porta finta nel tempo, le tue strade guardano il passato piú lieve.
> Chiarore da dove ci arriva il mattino, sopra le dolci acque torbide.
> Prima di illuminare la mia persiana il tuo basso sole rende felici le tue ville.
> Città che si ascolta come un verso.
> Strade con luce di patio.
> (*Poesie*, 1923-1976, p. 75)

"Montevideo" riassume i sentimenti di Borges per il paese natale di sua madre e l'ospitalità degli Haedo. Il quarto verso del testo spagnolo è anche piú esplicito. Dice letteralmente "Sei nostra e come una vacanza"; nel sesto verso è contenuta la descrizione delle lente acque del Rio della Plata che egli doveva attraversare ogni estate.

Tre anni dopo aver scritto questa poesia Borges affermò, nel prologo all'*Antologia di poesia uruguayana moderna* di Ildefonso Pereda Valdés, il suo diritto ad essere e sentirsi uruguayano:

> Qual è la mia giustificazione per il fatto di trovarmi all'entrata di questo libro? Nessuna tranne il fiume di sangue uruguayano che mi attraversa il petto; nessuna tranne i giorni uruguayani che fanno parte dei miei giorni, e di cui so di meritare i ricordi. Quei racconti — il nonno di Montevideo che se ne andò

per arruolarsi nella Grande Armata del 1851 e visse venti anni di guerra, la nonna di Mercedes che giudicava con uguale severità Oribe e Rosas — mi permettono di far parte, in una maniera misteriosa ma costante, dell'Uruguay. Ci sono poi anche i miei ricordi. Molti ricordi antichi ho trovato che appartenevano a Montevideo; altri — una siesta, l'odore di terra umida, una certa luce — non so da quale riva del fiume provenissero. È una fusione (o una confusione), una comunanza che può essere bella. (Valdés, 1927, pp. 219-220)

Il prologo termina ponendo a confronto il diverso atteggiamento degli argentini e degli uruguayani verso il proprio paese:

Noi argentini viviamo con la convinzione pigra di appartenere a un grande paese, un paese la cui eccessiva estensione ci rende abbastanza visibili grazie al numero dei suoi tori e alla fertilità delle sue pianure. Se la pioggia provvidenziale e il provvidenziale emigrato italiano non ci tradiscono, diventeremo la Chicago e forse anche il fornaio di questo lato del pianeta. Ma gli uruguayani non si comportano cosí. Da ciò la loro eroica tendenza a differenziarsi da noi, la loro persistenza nell'essere se stessi, la loro anima inquieta e mattutina. Se in molte occasioni essi non solo cercano, ma trovano, sarà un male invidiarli per questo. Il sole, la mattina, passa per San Felipe da Montevideo prima di arrivare da noi. (*Ibid.*, p. 221)

Le ultime parole del prologo (che, detto per inciso, fu pubblicato come epilogo) ripetono l'immagine già usata nel settimo verso di "Montevideo." Ma mentre Borges allora cercava di sottolineare sia le differenze che le somiglianze delle due rive del Rio della Plata, in un altro pezzo scritto tre anni dopo egli eliminò ogni distinzione per sottolineare invece quello che c'era di comune: la tradizione di un'origine e di uno sviluppo comune ad ambo i paesi, incarnata negli antenati di Borges. Il pezzo fu pubblicato come introduzione a un libro del pittore uruguayano Pedro Figari, che visse un periodo molto importante della sua vita a Buenos Aires e dipinse soggetti che appartengono ad ambo i paesi: "Figari dipinge la memoria argentina. Dico *Argentina*, e nell'usare questa parola non sto compiendo una disattenta annessione dell'Uruguay, mi riferisco piuttosto in modo irreprensibile al Rio della Plata che, a differenza del fiume metaforico della morte, ha due rive: tutte e due argentine, tutte e due oggetto delle mie speranze" (Figari, 1930).

Il tono di questi riferimenti all'Uruguay e alle esperienze che ebbe a Montevideo riemerge anche nelle interviste piú recenti. Ogni tanto un piccolo dettaglio viene a galla dalla profondità del passato. Parlando con Jean de Milleret della casa in cui nacque, Borges rievoca uno dei suoi piú curiosi ricordi infantili: quello di una cisterna dove veniva raccolta l'acqua piovana:

Sul fondo della cisterna c'era una tartaruga che, secondo ciò che credeva la gente, serviva a purificare l'acqua. Mia madre ed io abbiamo bevuto per anni quell'acqua di tartaruga senza mai ripensarci, anche se l'acqua era piú che altro "depurificata" dalla tartaruga. Ma si usava cosí, e nessuno ci faceva caso. Ciono-

nostante quando si prendeva in affitto una casa si chiedeva sempre se c'era una tartaruga nella cisterna [...] Ma a Montevideo era diverso. Estela Canto mi disse una volta che lí avevano rospi invece di tartarughe. Perciò, quando si prendeva in affitto una casa e si faceva la stessa domanda, rispondevano: "Non si preoccupi Signora, c'è un rospo," e si beveva l'acqua piovana purificata da quel filtro vivente, senza alcuna preoccupazione. (De Milleret, 1967, pp. 18-19)

In un'intervista successiva con César Fernández Moreno, Borges si riferisce allo stesso aneddoto e conclude:

I primi ricordi che ho sono di un giardino, una ringhiera, un arcobaleno, ma non so a quale riva del fiume appartengono. Potrebbe essere Palermo, o una villa ad Adrogué, o potrebbe essere la villa di uno zio, Francisco Haedo, a Paso Molino di Montevideo. Sí, sono cosí, molto vaghi, e non so su quale riva del Rio della Plata collocarli, quella occidentale o quella orientale. (Fernández Moreno, 1967, p. 8)

Al lato uruguayano della famiglia Georgie deve un'altra scoperta della sua infanzia: la pampa. Durante una visita al ranch di uno degli zii Acevedo, si imbatté in un luogo che fino ad allora era comparso piú nelle sue letture che nella sua esperienza reale. Secondo l'*Abbozzo di autobiografia*, aveva quasi dieci anni quando andò in un posto vicino a San Nicolas, a nord ovest di Buenos Aires. I ricordi sono scarsi ma precisi: "Ricordo che la casa piú vicina era una specie di macchiolina all'orizzonte. Quella vastità, mi dissero, si chiamava pampa" (*Abbozzo*, p. 145). Quando seppe che i braccianti erano gauchos, Georgie si sentí commosso: li aveva già incontrati nei libri, e "ne fui molto affascinato." Borges ricorda solo pochi dettagli della vita dei gauchos vista da Georgie:

Una volta, di primo mattino, mi fu permesso di andare con loro a cavallo a portare il bestiame al fiume. Gli uomini erano piccoli e bruni e portavano le *bombachas*, una specie di calzoni larghi e sformati. Quando chiesi loro se sapevano nuotare mi risposero: — L'acqua è fatta per il bestiame. — Mia madre regalò una bambola in una grande scatola di cartone alla figlia del capoccia. L'anno seguente, quando tornammo, chiedemmo notizie della bambina. — Come è stata felice di avere quella bambola! — ci dissero. E ce la fecero vedere ancora nella sua scatola, inchiodata al muro come un'immagine sacra. Naturalmente, alla bambina era permesso solo di guardarla, ma non di toccarla, per timore che la sporcasse o la rompesse. Stava lassú, troppo in alto per essere raggiunta, ed era adorata da lontano. (*Ibid.*, p. 144)

Nel raccontare questi aneddoti Borges sembra voler privare i gauchos dell'armamentario mitologico accumulato su di loro da un secolo e mezzo di letteratura regionale. All'immagine poetica del gaucho e del suo ambiente, egli oppone l'atteggiamento ingenuo dei veri braccianti, che sapevano ben poco del proprio paese (l'idea di imparare a nuotare non gli veniva in mente) o delle gioie della vita (un giocattolo diventa un'icona). Ma nel sottolineare solo questo aspetto della

vita dei gauchos e nel ridurre la pampa a un grande vuoto, Borges tralascia intenzionalmente tutto quello che potrebbe giustificarne la mitizzazione. Forse Georgie non era in grado di rendersene conto a quell'epoca, e Borges tenta poi di riprendere la sua prospettiva di quell'epoca. Solo dopo essere tornato dall'Europa nel 1921 Georgie fu in grado di scoprire veramente la sua città natale e, anni dopo, l'intero paese. La pampa e i gauchos, e tutti gli autori che avevano scritto su di loro, sarebbero allora divenuti argomento per diversi saggi. Ma per Georgie nel 1909 l'escursione a uno dei luoghi ove ebbero origine le nazioni del Rio della Plata fu piuttosto una delusione. Era ancora molto sotto l'influenza di una famiglia che aveva una lunga tradizione di lotte contro i gauchos e i loro odiati capitani: Rosas, López, Jordán, Urquiza. Come Borges disse a Leo Gilson Ribeiro in una delle sue interviste piú interessanti, sua madre non fu mai tenera con i gauchos. Quando chiamava "gaucho" qualcuno non era una lode: voleva dire che la tale persona era "rozza, volgare, e ignorante" (Ribeiro, 1970, p. 4).

A poco a poco, nel giardino di Palermo o allo zoo, nelle gite estive all'altra riva del fiume e persino con la scoperta della pampa, Georgie andava raccogliendo le impressioni e le esperienze che sarebbero poi divenute essenziali per Borges. Le radici del suo regionalismo, piuttosto sorprendente, vanno rintracciate in questi modesti inizi.

IX

La casa del corpo

I Borges trascorrevano alcune delle loro vacanze estive in Argentina. Per evitare il calore e l'umidità di Buenos Aires, prendevano in affitto una casa a Adrogué, una cittadina circa quindici o venti chilometri a sud della capitale. Borges ricorda che

> Durante tutti quegli anni passavamo di solito le vacanze estive a Adrogué [...] dove avevamo una casa — era a un solo piano ma piuttosto grande, con il giardino, due bersò, un mulino a vento, e uno spelacchiato cane da pastore. Allora Adrogué era un indisturbato labirinto di case estive circondate da cancellate di ferro con dei piloni in muratura ai lati dei cancelli, di parchi, di strade che s'irradiavano dalle molte piazze, e tutto era pervaso dall'odore degli eucalipti. Siamo rimasti per molti anni affezionati a Adrogué. (*Abbozzo*, p. 144)

La casa si trovava di fronte a una piazza. Aveva il tetto fatto di tegole rosse, ed una veranda per proteggere le camere dal troppo calore. Nel suo *Abbozzo* Borges non dice nulla del fatto che la casa non la ebbero per molto. Continuarono a passare le vacanze estive ad Adrogué, ma nell'Hotel Las Delicias (Le delizie), i cui lunghi corridoi con specchi e "profusioni di caprifogli" compaiono in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, come parte della coreografia per l'apparizione di Herbert Ashe, un personaggio inglese inventato, modellato sulla figura del padre di Borges.

L'hotel vero era una specie di edificio neoclassico, costruito nello stile della Belle Epoque, modellato probabilmente (e con la dovuta modestia) su qualche prototipo mezzo dimenticato della Costa Azzurra. In un'incisione fatta anni dopo da Norah, e riprodotta in *Borges par lui-même* (Rodriguez Monegal, 1970, pp. 78-79), si vede il portico con le colonne e le nicchie con ninfe mezzo vestite, o mezzo svestite, che si apre su un patio coperto di piastrelle a losanga bianche e nere. Alicia Jurado ricorda di essere andata all'hotel con Borges: "Andai con lui a dare l'ultimo saluto all'Hotel di Adrogué prima che fosse demolito; camminammo nel buio sui pavimenti devastati, intravedendo verande e finestre che a lui portavano ricordi, seduti su una panchina rotta in un giardino in rovina che egli amava, in una piazzola piena di alberi e coperta di foglie morte, da cui mi indicò la casa

che avevano avuto per molte estati" (Jurado, 1964, p. 20). Questa gita malinconica deve essere avvenuta negli anni Cinquanta. Molto prima, però, Borges aveva già trasformato i suoi ricordi dell'albergo nelle immagini della villa di proprietà del Generale Berkeley in *La forma della spada*: "la casa aveva meno di un secolo, ma era scalcinata e oscura e abbondava di perplessi corridoi e vane anticamere" (*Finzioni*, p. 110).

Queste poche parole racchiudono piú che i ricordi del protagonista del racconto. Vi è contenuto anche lo stupore di Georgie provato procedendo lungo gli apparentemente infiniti e labirintici corridoi e anticamere dell'hotel di Adrogué. In un altro racconto, *La morte e la bussola*, Borges fa dell'albergo una specie di incubo, unendoci anche alcuni aspetti della villa Haedo a Paso Molino. Nel primo paragrafo del racconto avvisa il lettore che "la serie periodica di fatti di sangue culminarono nella villa di Triste-le-Roy, tra il profumo interminabile degli eucalipti" (*Finzioni*, p. 119). In una nota al racconto scritta per l'edizione americana egli ammette che

> Il bellissimo nome di Triste-le-Roy, inventato da Amanda Molina Vedia, corrisponde all'ormai demolito Hotel Las Delicias ad Adrogué. (Amanda aveva dipinto la mappa di un'isola immaginaria su un muro della sua stanza; su quella mappa scoprii il nome di Triste-le-Roy.)
>
> [...] Ho incluso molti ricordi di Buenos Aires e della sua periferia meridionale in questo strano racconto. Persino Triste-le-Roy è una versione aumentata e distorta dello spazioso e piacevole Hotel Las Delicias, che sopravvive ancora in cosí tanti ricordi. (*The Aleph*, 1970, pp. 268-269)

Borges fu colpito dal nome probabilmente non solo perché era bello, ma anche perché, associandolo con l'Hotel di Adrogué e con i suoi giochi infantili, poteva caricarlo dei terrori dei suoi primi anni, quando lui era un principe, e aveva bisogno che la sorella (la regina madre) e la cugina Esther lo proteggessero da un invisibile e potente nemico. Nell'ultimo episodio del racconto Erich Lönnrot arriva finalmente alla villa dove avrà luogo il quarto assassinio e scopre di essere caduto in una trappola tesagli dal suo arci-nemico, Red Scharlach: l'ultima vittima è lui. Alcuni critici hanno fatto notare che Lönnrot e Scharlach sono in realtà la stessa persona, una specie di Dottor Jekyll e Mr. Hyde: il detective ed il criminale hanno infatti lo stesso colore simbolico, il rosso, che è evidente nel nomignolo di Scharlach ed appena celato nel nome di Lönnrot. (*Rot* significa rosso in tedesco e in scandinavo.) Per descrivere la villa Borges si basa sui suoi ricordi dell'Hotel di Adrogué:

> Annottava quando vide il belvedere rettangolare della villa di Triste-le-Roy, alto quasi come i neri eucalipti che lo circondavano. Pensò che appena un'alba e un tramonto lo separavano dall'ora attesa dai cercatori del Nome.
>
> Una cancellata arrugginita definiva il perimetro irregolare della villa. Il cancello principale era chiuso. Lönnrot, senza molta speranza di entrare, fece tutto

il giro, finché si trovò di nuovo davanti al cancello invalicabile. Passò la mano tra le sbarre quasi macchinalmente, e trovò la maniglia. Lo stridere del ferro lo sorprese. Con una passività laboriosa, il cancello intero cedette. Lönnrot avanzò fra gli eucalipti, calpestando confuse generazioni di foglie morte. Vista da vicino, la villa abbondava di simmetrie maniache e di inutili ripetizioni: a una Diana glaciale in una nicchia malinconica corrispondeva, in una seconda nicchia, un'altra Diana; un balcone si apriva contro un altro balcone; doppie scalinate correvano tra balaustre doppie. Un Ermete a due facce proiettava un'ombra mostruosa. Lönnrot fece il giro della villa come aveva fatto quello della cancellata. Esaminò tutto; sotto il livello della terrazza vide una stretta persiana.

La spinse; pochi scalini di marmo conducevano a un sotterraneo. Lönnrot, che aveva già intuito le preferenze dell'architetto, indovinò che dall'altra parte del sotterraneo c'erano altri scalini. Li trovò, salí, alzò le mani e aprí la botola d'uscita.

Un chiarore lo guidò a una finestra. L'aprí: una luna gialla e circolare illuminava nel triste giardino due fontane. Lönnrot esplorò la casa. Per gallerie e retrocucine uscí in cortili uguali, o piú volte nello stesso cortile. Salí per scale polverose in anticamere circolari; infinitamente si moltiplicò in specchi opposti; si stancò di schiudere o di socchiudere finestre che gli rivelavano, fuori, lo stesso desolato giardino da varie altezze e da vari angoli; e, dentro, mobili con fodere gialle e lampadari avvolti in tarlatana. Una stanza da letto lo trattenne: in questa stanza, un solo fiore in un vaso di porcellana; al primo soffio, gli antichi petali si disfecero. Al secondo — e ultimo — piano, la casa gli sembrò infinita e crescente. "La casa non è cosí grande — pensò. — L'ingrandiscono la penombra, la simmetria, gli specchi, i molti anni, il mio estraniamento, la solitudine." Per una scala a chiocciola salí al belvedere. La luna di quella sera traversava le losanghe delle finestre; erano gialle, rosse e verdi. Lo trattenne un ricordo stupito e vertiginoso. (*Finzioni*, pp. 127-128)

Il ricordo è quello degli oggetti a forma di losanga usati come emblemi negli assassinii precedenti. Troppo tardi Lönnrot capisce di essere caduto in una trappola. La realtà piuttosto banale e estiva dell'hotel di Adrogué e (forse) della villa di Paso Molino viene trasformata dalla immaginazione inquietante di Borges in questa serie di corridoi in rovina, questi specchi stregati, queste scale sinistre, queste vetrate minacciose. Forse la trasformazione non avvenne nel 1942, quando Borges pubblicò *La morte e la bussola* su "Sur", ma molto prima, quando Georgie vagava per i corridoi senza fine e le scale simmetriche della costruzione labirintica che, agli occhi della sua immaginazione infantile, aveva preso il posto del tranquillo Hotel di Adrogué.

Borges non smise mai di comporre variazioni sul tema dei labirintici corridoi dell'hotel di Adrogué. Altri due racconti mostrano come il parco giochi della sua infanzia venga metamorfosizzato dai sogni dell'adulto. Nel descrivere l'orribile e decadente Città degli Immortali nel racconto *L'immortale*, Borges riesce a produrre uno spazio che è la perversione di ogni architettura. Prima di giungere alla città, il narratore vive un'esperienza da incubo tra alcune tribú primitive. Non vede l'ora di raggiungere la città che scorge in lontananza: "Ai piedi della montagna scorreva senza rumore un ruscello impuro, osta-

colato da pietre e arena; sulla riva opposta splendeva (agli ultimi o ai primi raggi del sole), svelata, la Città degli Immortali. Vidi mura, archi, frontoni e fori: la base era un altipiano di pietra" (*L'Aleph*, 1961, p. 9). Ma presto il protagonista scopre che raggiungere la città non è facile:

Dovetti aggirare alcuni avvallamenti irregolari che mi parvero cave; offuscato dalla grandezza della Città, l'avevo creduta vicina. Verso la mezzanotte calpestai, irta di forme idolatriche sulla sabbia gialla, la nera ombra delle sue mura. M'arrestò una specie di orrore sacro. Tanto abominati dall'uomo sono l'ignoto e il deserto, che m'allietai d'esser stato accompagnato fin lí da uno dei trogloditi. Chiusi gli occhi e attesi, senza dormire, che splendesse il giorno.

Ho detto che la Città s'innalzava su un altipiano di pietra. Quest'altipiano, paragonabile a una scogliera, non era meno a picco delle mura. Invano affaticai i miei piedi: il nero basamento non scopriva la piú piccola irregolarità, le mura inalterabili non sembravano consentire una sola porta. L'ardore del sole fece sí che mi rifugiassi in una caverna; nel fondo era un pozzo, nel pozzo una scala che sprofondava nelle tenebre sottostanti. Discesi; attraverso un caos di sordide gallerie giunsi a una vasta stanza circolare, appena visibile. V'erano nove porte in quel sotterraneo; otto s'aprivano su un labirinto che ingannevolmente sboccava nella stessa stanza; la nona (attraverso un altro labirinto) su una seconda stanza circolare, uguale alla prima. Ignoro il numero totale delle stanze; la mia sventura e la mia ansia le moltiplicarono. Il silenzio era ostile e quasi perfetto: non v'era altro rumore in quelle profonde reti di pietra, che un vento sotterraneo, la cui origine non scoprii; senza suono si perdevano tra le fenditure fili d'acqua rugginosa. Orribilmente, m'abituai a quel mondo incerto; ritenni incredibile che potesse esistere altro che sotterranei provvisti di nove porte e lunghi corridoi che si biforcano. Ignoro il tempo che dovetti camminare sotto terra; so che talora confusi nella stessa nostalgia l'atroce villaggio dei barbari e la mia città natale, tra le vigne.

Al termine d'un corridoio, un muro imprevisto mi sbarrò il passo, una remota luce cadde su me. Alzai gli occhi offuscati: in alto, vertiginoso, vidi un cerchio di cielo cosí azzurro da parermi di porpora. Gradini di metallo scalavano il muro. La stanchezza mi abbatteva, ma salii, fermandomi a volte per singhiozzare di felicità. Scorgevo capitelli e astragali, frontoni triangolari e volte, confuse pompe del granito e del marmo. Cosí mi fu dato ascendere dalla cieca regione di neri labirinti intrecciantisi alla risplendente Città.

Emersi in una specie di breve piazza; anzi, di cortile. Lo circondava un solo edificio di forma irregolare e d'altezza variabile; a quell'edificio eterogeneo appartenevano le diverse cupole e colonne. Prima d'ogni particolare di quel monumento incredibile, mi stupí l'antichità della sua costruzione. Sentii ch'era anteriore agli uomini, anteriore alla terra. L'evidente antichità (benché in qualche modo terribile per gli occhi) mi parve adeguata al lavoro d'artefici immortali. Cautamente al principio, poi con indifferenza, infine con disperazione, errai per scale e pavimenti dell'inestricabile palazzo. (In seguito comprovai che la estensione e l'altezza dei gradini erano incostanti, fatto che spiegava la singolare stanchezza che mi produssero.) *Questo palazzo è opera degli dei*, pensai in un primo momento. Esplorai gl'inabitati recinti e corressi: *Gli dei che lo edificarono son morti.* Notai le sue stranezze e dissi: *Gli dei che lo edificarono erano pazzi.* Lo dissi, ricordo, con un'incomprensibile riprovazione ch'era quasi rimorso, con piú orrore intellettuale che paura sensibile. All'impressione di enorme antichità

altre si aggiunsero: quella dell'interminabile, quella dell'atroce, quella d'una complessità insensata. Avevo percorso un labirinto, ma la nitida Città degl'Immortali m'impaurí e ripugnò. Un labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini; la sua architettura, ricca di simmetrie, è subordinata a tale fine. Nel palazzo che imperfettamente esplorai, l'architettura mancava d'ogni fine. Abbondavano il corridoio senza sbocco, l'alta finestra irraggiungibile, la vistosa porta che s'apriva su una cella o su un pozzo, le incredibili scale rovesciate, coi gradini e la balaustra all'ingiú. Altre aereamente aderenti al fianco d'un muro monumentale, morivano senza giungere ad alcun luogo, dopo due o tre giri, nelle tenebre superiori delle cupole. Ignoro se tutti gli esempi che ho enumerati siano letterali; so che per molti anni infestarono i miei incubi; non posso sapere ormai se un certo particolare è una trascrizione della realtà o delle forme che turbarono le mie notti. *Questa Città* (pensai) *è cosí orribile che il suo solo esistere e perdurare, sia pure al centro di un deserto segreto, contamina il passato e il futuro e in qualche modo coinvolge gli astri. Finché durerà, nessuno al mondo potrà essere prode o felice.* Non voglio descriverla; un caos di parole eterogenee, un corpo di tigre o di toro, nel quale pullulassero mostruosamente, uniti e odiandosi, denti, organi e teste, possono, forse, essere immagini che le si approssimano.

Non ricordo le tappe del mio ritorno, tra i polverosi e umidi ipogei. So soltanto che non mi lasciava il timore che, all'uscire dall'ultimo labirinto, mi circondasse nuovamente la nefanda Città degli Immortali. Null'altro posso ricordare. Quest'oblio, ora invincibile, fu forse volontario; forse le circostanze della mia evasione furono tanto ingrate che, un giorno ugualmente obliato anch'esso, giurai di dimenticarle. (*L'Aleph*, 1961, pp. 11-14)

Le fonti letterarie di questo racconto sono cosí ovvie — *Il pozzo e il pendolo* di Poe, i libri di Richard Burton sui suoi viaggi in Medio Oriente, e *Il Castello* di Kafka — che al lettore può sfuggire quanto questo racconto sia anche basato sull'insonnia, di cui Borges soffrí per anni. È "l'atroce lucidità dell'insonnia" (cosí la definí Borges una volta) che il racconto cerca di rendere in superficie. Ma al di sotto di questa esperienza è nascosta la visione da incubo che Borges ha della realtà. La Città degli Immortali non è che un'altra versione della villa abbandonata e stregata che si chiama Triste-le-Roy in *La morte e la bussola*, ed è anche la casa di Asterione del racconto omonimo. È, cioè, un labirinto, un posto orrendo. Alla base di questi racconti c'è un incubo ricorrente: la casa che protegge è anche una prigione.

Secoli prima che Borges nascesse un artista italiano fece una serie di incisioni di palazzi da incubo che assomigliano molto alla Città degli Immortali. Chiamandole "carceri," Giambattista Piranesi ne rivelò il significato nascosto. Queste rovine monumentali di palazzi inesistenti, queste orribili strutture di mattoni, pietra e stucco avrebbero potuto essere costruite solo dai sogni e dal terrore dell'uomo. Borges aveva sempre amato molto Piranesi, ed evidentemente modellò la Città degli Immortali sull'esempio delle sue incisioni. Ma l'altro modello, uno (per lui) anche piú antico era quello delle ossessioni subconsce di Georgie.

Sia *La morte e la bussola* che, in modo anche piú rivelatore, *L'immortale*, alludono all'esperienza di sentirsi intrappolato in un labirinto.

In ambo i racconti la ricerca del centro si trasforma nella ricerca della soluzione. In *La morte e la bussola* la risposta, finalmente trovata, è la morte. In *L'immortale* è l'opposto, l'immortalità, ma al prezzo del piú completo oblío, cioè la morte della memoria. La soluzione è piú semplice se si va dal labirinto al mondo "reale," come mostra *La casa di Asterione*: l'unica via di uscita è la morte, ed il fatto che il racconto sia presentato dal punto di vista ingenuo (e perciò comico) del Minotauro, serve solo a mascherare l'orrore. La morte e l'oblio sono le uniche uscite possibili dal labirinto. Perché? Anzieu fa notare nel suo studio psicoanalitico che la casa è il corpo della madre, il grembo in cui il bambino trova la sua prima dimora. In *L'immortale* (ed anche in *Il pozzo e il pendolo* di Poe) alcuni dettagli del viaggio nel labirinto sono alquanto rivelatori. Parlando della vasta camera circolare attraverso cui troverà finalmente la via per entrare nella Città degli Immortali, il narratore fa notare che la camera ha "nove porte" che si aprono su nove labirinti di cui uno solo, "il nono," non riconduce alla stessa camera. La scelta del numero nove e l'enfasi data al nono indicano l'importanza di questo numero, che corrisponde ai nove mesi della gestazione, la vita all'interno di quel labirinto che è il grembo materno, da cui il bambino deve emergere al nono mese. Le altre caratteristiche della camera segreta sono anch'esse indicative. È silenziosa tranne che per il suono del vento e dell'acqua; l'uscita, quando finalmente ci si arriva, è una remota apertura nel soffitto attraverso cui si vede un cielo blu, quasi porpora.

Persino il senso di ribrezzo che la Città degli Immortali provoca nel narratore corrisponde al rifiuto della brutalità e della violenza del mondo esterno cosí comune in molti bambini. La perdita della memoria che avviene dopo l'esperienza della scoperta della Città degli Immortali (cioè l'entrata nel mondo) è ugualmente caratteristica del trauma del parto. Persino nella versione sinistramente comica dello stesso mito in *La casa di Asterione*, Borges non poté fare a meno di includere un'allusione ai nove mesi della gestazione. L'identificazione subconscia dello spazio di questi racconti, quello degli incubi di Georgie e di Borges, con il grembo della madre, emerge chiaramente.

X

La biblioteca infinita

"Sono sempre stato piú un lettore che uno scrittore" disse una volta Borges a Richard Burgin. Borges non si è mai stancato di ricordare quanto fosse avventurosa per lui la lettura: i libri rappresentavano per lui una fonte inesauribile di piacere e di orrore (Burgin, 1969, p. 4). Tutto ebbe inizio a casa. Il padre era un avido lettore ed anche un aspirante scrittore, ed aveva raccolto un'intera biblioteca di libri inglesi che all'immaginazione di Georgie sarebbe apparsa sconfinata come l'universo. Il mondo delle favole e dei romanzi era a disposizione di Georgie senza che egli dovesse spingersi fuori di casa: la maggior parte dell'infanzia la trascorse in quella biblioteca che, con il passare degli anni, venne ad assumere dimensioni sempre piú memorabili ed epiche. Borges ricorda di aver trascorso piú ore leggendo i libri del padre che giocando con la sorella in giardino o esplorando il vicinato. La biblioteca divenne il suo ambiente naturale.

Una delle prime occasioni in cui Borges parla pubblicamente di questa biblioteca è il prologo alla seconda edizione di *Evaristo Carriego*, dove contrappone il mondo dei libri al mondo reale, cosí difficile da conquistare:

> Ho creduto, per anni, di essere cresciuto in un suburbio di Buenos Aires, suburbio di strade avventurose e di tramonti visibili. A dire il vero sono cresciuto in un giardino dietro le lance di un'inferriata, e in una biblioteca d'innumerevoli volumi inglesi. La Palermo di coltelli e chitarre era presente agli angoli delle strade, ma chi popolava i miei mattini e dava piacevole orrore alle mie notti erano il bucaniere cieco di Stevenson, agonizzante sotto gli zoccoli dei cavalli, e il traditore che abbandonò l'amico sulla luna, e il viandante del tempo che riportò dal futuro un fiore appassito, e il genio per secoli prigioniero nell'anfora salomonica, e il profeta velato del Jorasan, che dietro le gemme e le sete occultava la lebbra. (*Carriego*, p. 7)

Questa lista di letture non vuole essere completa. Borges allude qui non agli argomenti centrali dei libri, ma agli episodi che colpirono la sua immaginazione infantile. *L'isola del tesoro* di Stevenson viene quindi identificata non riferendosi al protagonista, Jim Hawkins, o al suo anche piú famoso antagonista, Lon John Silver, ma al cieco, sinistro Peew, un personaggio minore, la cui morte brutale deve aver

riempito di incubi il sonno di Georgie. Del capolavoro di fantascienza di Wells, *I primi uomini sulla luna*, la memoria di Borges sceglie di ricordare il tradimento e il crudele destino dell'uomo abbandonato piuttosto che il successo della spedizione spaziale. E *La macchina del tempo* di Wells viene ricordata non per l'idea del volo attraverso il tempo, ma per l'inesplicabile fiore del futuro che il viaggiatore del tempo riporta indietro. In un articolo pubblicato nel 1945 e poi raccolto in *Altre inquisizioni* (1952), Borges elabora l'idea ossessiva di un fiore fatto di tempo. L'articolo si intitola *Il fiore di Coleridge*, e collega l'invenzione di Wells a *The Sense of the Past* di James e alla nota di Coleridge sullo stesso argomento. L'immagine era penetrata profondamente nella mente di Georgie.

Gli altri due libri sono piú antichi e rappresentano un tipo diverso di letteratura. La storia del genio imprigionato nella bottiglia viene da *Le mille e una notte*, e la storia del profeta velato di Khorassan è contenuta in *Lalla Rookh, an Eastern Romance* di Thomas Moore. Georgie deve aver letto la prima nella copia del padre dell'edizione integrale tradotta da Richard Burton. Molti anni piú tardi Borges scrisse un articolo, *I traduttori delle Mille e una notte*, raccolto nella *Storia dell'eternità* (1936), che discute i meriti delle diverse traduzioni di quel libro. Lo sciocco romanzo di Moore divenne una delle fonti di *Hakin di Merv, il tintore mascherato*, un racconto scritto da Borges nel 1933 e poi raccolto nella *Storia universale dell'infamia*. Piú che le fonti stesse è interessante vedere quello che la memoria di Borges (e di Georgie) ha scelto di ricordare. Del vasto, estesissimo e a volte osceno materiale delle *Mille e una notte* Borges sceglie di ricordare lo spirito prigioniero; da *Lalla Rookh* (un libro pieno di lezioso sentimentalismo e tiepido erotismo), emerge il viso orribile del lebbroso dietro alla maschera di seta ingioiellata. Queste erano le immagini di Georgie, quelle che lo perseguitavano da bambino apparendogli piú reali della casa, del giardino e del quartiere un po' malandato di Buenos Aires in cui abitava.

Ricordando quegli anni per il suo *Abbozzo di autobiografia*, Borges sottolinea l'importanza di quel primo contatto con i libri inglesi:

> Se mi si chiedesse di parlare della cosa piú importante della mia vita io parlerei della biblioteca di mio padre. Infatti a volte ho l'impressione di non essermi mai allontanato da quella biblioteca. La ricordo ancora con estrema chiarezza. Era fatta di scaffali protetti dal vetro e conteneva diverse migliaia di volumi. Essendo cosí miope ho dimenticato quasi tutte le facce di quel tempo (forse anche quando penso a mio nonno Acevedo penso alla sua fotografia), eppure rivedo chiaramente molte delle stampe dell'Enciclopedia Chambers e della Britannica. (*Abbozzo*, pp. 140-141)

Una biblioteca privata di parecchie migliaia di volumi non era una cosa rara allora nei paesi del Rio della Plata. Le biblioteche pubbliche

di solito erano poco fornite e antiquate, ed avevano pochi libri in lingue che non fossero lo spagnolo o il francese. L'inglese era allora una lingua esotica, letta solo da un numero ristretto di persone, di solito ricche. Quelli che volevano leggere in lingua inglese dovevano perciò collezionare libri per conto proprio, servendosi delle poche librerie esistenti. La piú famosa di queste librerie era Mitchell's, al centro. Il padre aveva quindi un'ottima scusa per diventare un collezionista di libri. Il fatto che avesse acquistato la traduzione delle *Mille e una notte* di Burton (un'edizione molto costosa limitata agli abbonati) induce a ritenere che per lui i libri non andassero solamente letti. Il titolo di questa famosa traduzione, pubblicata in diciassette volumi a Londra verso il 1885, era *The Book of the Thousand Nights and a Night*. Conteneva molte illustrazioni suggestive e lunghe ed esplicite note sugli usi e costumi sessuali del mondo arabo, fatto che spiega perché la vendita fosse limitata ad abbonati ricchi. La pornografia (perlomeno secondo la definizione di Mrs. Grundy) veniva tollerata nell'Inghilterra vittoriana solo se costava molto.

Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges ricorda: "Burton, pieno di quelle che allora erano considerate oscenità, mi era proibito, e dovetti leggerlo in un nascondiglio sul tetto. Ma a quel tempo ero cosí rapito dal fatto magico che non mi accorsi nemmeno delle parti scabrose, poiché leggevo i racconti senza curarmi degli altri contenuti" (*ibid.*, p. 141).

La memoria selettiva di Borges evita ogni accenno alle illustrazioni che sottolineavano il significato erotico del libro. Queste illustrazioni, di stile piuttosto timido e accademico, verrebbero considerate molto moderate oggi; tuttavia erano là, ad aprire una nuova e sconcertante prospettiva agli occhi del bambino. Borges non menziona neppure le note molto esplicite di Burton, che non si stancava mai di discutere alcune delle perversioni sessuali piú in voga nel Medio Oriente. La signora Burton, come si sa, non trovò la cosa di suo gusto, ed anche il padre la pensava cosí, visto che proibí a Georgie il libro. Ciò non impedí al bambino di trovare l'ora ed il luogo per godersi i magici racconti erotici in privato.

Nell'*Abbozzo di autobiografia* non si fa parola di *Lalla Rookh*, che ha un ruolo cosí importante nel secondo prologo di *Evaristo Carriego* e viene menzionato da Borges in una nota alla *Storia universale dell'infamia*. Parlando delle fonti di *Hakim di Merv, il tintore mascherato*, Borges dice: "La fama occidentale del Profeta si deve a un garrulo poema di Moore, gonfio di nostalgie e di sospiri da cospiratore irlandese" (*Storia universale dell'infamia*, pp. 66-67).

La storia del profeta velato è solo una delle quattro storie raccontate da Moore in *Lalla Rookh*; invece di incentrare la narrazione sul poeta, Moore preferisce il punto di vista di una delle sue prigioniere, Zelica, che andò incontro ad un destino peggiore della morte per mano del profeta. Quaranta versi sono dedicati alla seduzione della

povera Zelica da parte del sadico demonio. Dopo una breve introduzione in cui sottolinea i vincoli che li legano ed irride il loro matrimonio:

> Sí, mia fedele sposa, lascia che altri cerchino nelle alcove
> Il luogo per unirsi in matrimonio — l'ossario fu il nostro dove!

Prima di condurla nell'harem, si scopre il viso:

> Ed ora tu vedi della mia anima l'angelico colore
> Giunta è l'ora in cui bisogna questi tratti rivelare
> Questa fronte di luce — o rara luce celestiale!
> Destinata i tuoi gusti con gioia a compiacere
> Questi occhi incantatori, davanti alla cui forza velata
> Tremare vedesti la figura dell'Immortale inginocchiata —
> Fossero fulmini del cielo — gli arriderebbe la fortuna!
> Ma girati e guarda — e meraviglia come potrai provare
> Che io debba odiare, e vendetta per colpa cercare
> Di quella mano, la cui rabbia o la cui felicità
> la terra mi fecero girare, una tal mostruosità;
> e di quella razza che, per quanto piú abietta
> di scimmie sanguinose, è per me di dei fatta!
> Ecco, dimmi tu se l'infermo, dannar potendo
> potrebbe avermi reso un essere piú orrendo! —
> Il velo alzò — la Fanciulla girandosi lentamente
> su di lui gli occhi posò — gridò — e svenì immediatamente!
> (Moore, 1929, pp. 359-360)

L'immagine del profeta lebbroso rimase nell'immaginazione di Georgie cosí a lungo che divenne la fonte di un racconto scritto venticinque anni piú tardi; ma invece di elaborare il destino sadomasochistico del profeta secondo lo schema romantico di Moore, Borges sviluppa il problema quasi metafisico dell'apparenza e della realtà suggerito dall'immagine della maschera d'oro che copre il viso del lebbroso. Di nuovo ciò che lo attrae è il mostro che sta in agguato, come il Minotauro nel labirinto. Nel racconto di Borges *Hakim di Merv, il tintore mascherato*, vi sono solo pochi accenni agli eccessi carnali del profeta. Di uno abbiamo già parlato: la sua idea cioè che gli specchi e la paternità siano abominevoli. L'altro è ugualmente laconico ma piú ironico: "Delegava le fatiche del governo a sei o sette adepti. Era un devoto della meditazione e della pace: un harem di 114 donne cieche cercava di placare i bisogni del suo corpo divino" (*Storia universale dell'infamia*, p. 70).

Un altro libro può aver contribuito all'orrore di Georgie per le maschere e gli specchi. Parlando con Jean de Milleret, Borges ricorda:

> C'era anche un altro libro che mi faceva paura, soprattutto per le illustrazioni. Credo che si intitolasse *Il visconte di Bragellone*, in cui si parla della Maschera di Ferro. C'era una illustrazione che rappresentava un nobiluomo con

la Maschera di Ferro che passeggiava molto triste su una terrazza sul mare, mi pare; e tutto ciò mi impauriva. Quell'immagine venne a confondersi con una poesia di Moore sul profeta velato di Khorassan, che era un lebbroso. Quelle due immagini — l'idea del profeta persiano con il velo e l'idea della Maschera di Ferro — si fondevano riempiendomi di terrore. (De Milleret, 1967, pp. 24-25)

Anche se questa è l'unica occasione in cui Borges accenna alla lettura dell'affollato romanzo di Alexandre Dumas, è strano che abbia scelto proprio quest'episodio. *Le vicomte de Bragelonne* è il terzo ed ultimo volume della saga dei Moschettieri. È un romanzo ad episodi, pieno di avvenimenti. Uno degli episodi concerne la Maschera di Ferro, un famoso prigioniero politico dell'epoca di Louis XIV, condannato a portare la maschera per non essere riconosciuto. Per ragioni sue, del tutto antistoriche, Dumas ne fece il fratello gemello del re. Ma Borges, piuttosto che il racconto, ricorda la vivida immagine della Maschera di Ferro nella sua solitudine, un'immagine che può essere messa in relazione con il dipinto del Minotauro di Watts che diede origine a *La casa di Asterione*. Un profeta persiano mascherato, la Maschera di Ferro, il Minotauro: gli eroi di Georgie hanno due caratteristiche in comune — la mostruosità e la solitudine.

Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges elenca le letture fatte da ragazzo: "Il primo romanzo che lessi dalla prima all'ultima pagina fu *Huckleberry Finn*. Dopo vennero *Vita dura* e *Flush Days in California*. Lessi anche dei libri del capitano Marryat, *I primi uomini nella luna* di Wells, Poe, le opere di Longfellow in un volume, *L'isola del tesoro*, Dickens, il *Don Chisciotte*, *Gli anni di scuola di Tom Browne*, le fiabe di Grimm, Lewis Carroll, *Le avventure di Mr. Verdant Green* (un libro ora dimenticato), *Le Mille e una notte* del Burton" (*Abbozzo*, p. 141). Questo elenco stupisce non solo perché vi compaiono dei libri che non apparivano in elenchi precedenti, ma anche perché vi mancano dei libri. Nel prologo a *Evaristo Carriego* sono nominati solo cinque libri, tutti inglesi, anche se uno (il Burton) era solo una traduzione. Sedici anni dopo, nell'elenco delle letture dell'infanzia mancano due dei libri elencati nel 1955: *La macchina del tempo* di Wells e *Lalla Rookh* di Moore. Queste omissioni lasciano perplessi, ma non meno strana risulta l'inclusione di un libro come *The Adventures of Mr. Verdant Green, an Oxford Freshman* di Edward Bradley, pubblicato negli anni 1853-57. Questa è l'unica occasione in cui, nella vasta opera borgesiana, compare il titolo di questo ormai oscuro romanzo. Gli altri titoli sono piú usuali: le favole di Grimm e le opere di Captain Marryat erano letture abituali per i bambini di quell'epoca, come anche i romanzi di Dickens, *Tom Brown's School Days*, i libri di Alice di Lewis Carroll e, già citati precedentemente, *La macchina del tempo* di Wells e *L'isola del tesoro* di Stevenson.

L'elemento nuovo nell'elenco del 1970 è dato dalla posizione occupata dagli scrittori nordamericani. In una intervista con Rita Guibert,

Borges sottolinea l'importanza delle sue letture nordamericane: "Fin dai giorni in cui leggevo Mark Twain, Bret Harte, Hawthorne, Jack London e Edgar Allan Poe ho amato molto gli Stati Uniti, e li amo ancora" (Guibert, 1973, p. 49).

In ambo gli elenchi Mark Twain appare per primo. In un'intervista precedente con Ronald Christ, Borges aveva detto:

> Guardi, parlando con un americano c'è un libro che non posso fare a meno di menzionare — non è una sorpresa, si tratta di *Huckleberry Finn*. Tom Sawyer non lo posso soffrire. Secondo me Tom Sawyer rovina gli ultimi capitoli di *Huckleberry Finn*. Tutti quegli stupidi scherzi. Sono tutti insensati, ma forse Mark Twain pensava di dover far ridere anche quando non gli andava veramente, e ha voluto farceli entrare per forza. Secondo George Moore per gli inglesi "uno scherzo stupido è meglio che nessuno scherzo." Io credo che Mark Twain fosse veramente un grande scrittore, anche se credo che non se ne rendesse conto. Ma forse per scrivere un libro veramente grande *bisogna* non rendersene molto conto. (Christ, 1967, p. 132)

Nello stesso anno, in un manuale scritto con l'aiuto di Esther Zemborain de Torres, Borges dedicò alcune righe a *Huckleberry Finn*: "Da questo libro, in cui abbondano ammirabili evocazioni di mattine e sere e delle squallide rive del fiume, sono sorti col tempo due altri libri con lo stesso schema — *Kim* (1901) di Kipling e *Don Segundo Sombra* (1926) di Ricardo Güiraldes" (*Introducción a la literatura norteamericana*, 1967, p. 28).

È evidente che Georgie trovava *Huckleberry Finn* molto di suo gusto. Le sue esperienze sulle due rive del Rio della Plata, le pigre estati trascorse a Paso Molino o a Fray Bentos sulle rive del fiume Uruguay, devono avergli dato modo di sentirsi particolarmente vicino all'atmosfera del romanzo. Anche i commenti di Borges contro Tom Sawyer, e il rifiuto dei deboli tentativi fatti da Twain per tirare le fila del romanzo verso la fine, indicano chiaramente che ciò che Borges amava erano il libero fluire della narrazione, e l'atmosfera di sognante pastoralismo.

Tra gli altri autori nordamericani, Borges fa il nome di Bret Harte, che lo interessava particolarmente. Scrisse infatti la prefazione all'edizione spagnola dei racconti di Harte sulla California, difendendolo dall'accusa mossagli da De Voto di essere un "ciarlatano letterario." Secondo Borges il critico voleva demolire Harte solo per poter esaltare Mark Twain. Al termine della prefazione, Borges pone in rilievo una qualità che Harte aveva in comune con Chesterton e Stevenson: "l'invenzione (e l'audace tratteggio) di immagini memorabili. Forse la piú strana è una che ho letto quando avevo dodici anni e che certamente ricorderò per sempre: la carta bianca e nera inchiodata fermamente con una lama al tronco di un albero monumentale, sopra il corpo di John Oakhurst, giocatore d'azzardo" (*Prologos*, 1975, p. 83).

Ma una delle prove decisive di quanto Harte e Mark Twain avessero colpito la fantasia di Georgie si trova in uno dei racconti della

Storia universale dell'infamia, *Lo spaventoso redentore Lazarus Morell*. Anche se era probabilmente piú avanti negli anni quando lesse i due libri citati come fonti alla fine del libro — *Life on the Mississippi* di Mark Twain e *Mark Twain's America* di Bernard De Voto — l'atmosfera melodrammatica, quasi gotica, e le immagini terse, epigrammatiche del racconto di Borges derivano dalla lettura di Twain e di Harte fatta da Georgie. Gli altri due autori nordamericani citati — Hawthorne e Jack London — lasciarono tracce diverse. Su Hawthorne Borges scrisse uno dei suoi saggi piú complessi, pubblicato in *Altre inquisizioni*; su Jack London scrisse solamente una pagina nella sua *Introducción a la literatura norteamericana*, piena di dati biografici e contenente un elenco di opere molto personale:

> Morí a quaranta anni, dopo aver scritto circa cinquanta libri. Di questi menzioneremo *The People of the Abyss*, per scrivere il quale esplorò personalmente i quartieri poveri di Londra; *The Sea Wolf*, in cui il personaggio principale è un capitano di mare che predica e pratica la violenza; e *Before Adam*, un romanzo su un tema preistorico, in cui il narratore rivive in sogni frammentari i difficili giorni di una sua precedente incarnazione. Jack London scrisse anche dei racconti d'avventure ammirevoli, ed alcuni racconti fantastici, tra i quali *Le morti concentriche di Jack London*, che narra della rivalità e del duello finale fra due uomini invisibili. Ha uno stile realista, ma la realtà che egli esalta e ricrea è una realtà personale. La vitalità che permeava la sua vita si trova anche nelle sue opere, che continueranno ad attrarre i lettori piú giovani. (*Introducción*, 1967, p. 29)

Le preferenze di Borges non coincidono probabilmente con quelle di Georgie, a cui forse piacevano di piú *White Fang* e *The Call of the Wild*. Nella sua riconsiderazione delle opere di London, Borges gli dedica metà dello spazio dedicato a Mark Twain, ma il doppio di quello dedicato a Bret Harte.

Il fatto che nell'elenco dell'*Abbozzo di autobiografia* compaiano le poesie di Longfellow è probabilmente dovuto piú all'amore del padre per il poeta che ai gusti personali di Georgie. A Longfellow, nella *Introducción*, viene dedicata solo mezza pagina. Una frase riassume ciò che ne pensava Borges: "Molte delle composizioni contenute nel suo libro *Voices of the Night* (1839) gli valsero l'affetto e l'ammirazione dei suoi contemporanei: sopravvivono ancora nelle antologie. Rilette oggi, ci danno tutte l'impressione che manchi loro qualcosa" (*ibid.*, p. 23).

Il posto d'onore dato da Borges agli scrittori nordamericani nell'*Abbozzo di autobiografia* è forse in parte dovuto al fatto che il pezzo fu scritto per l'edizione nordamericana dell'*Aleph* (1970). In un'intervista con Ronald Christ, Borges mostra esplicitamente di tenere sempre in mente la provenienza della persona con cui sta parlando. Ciononostante, è ovvio che per Borges gli scrittori inglesi e quelli nordamericani non erano sostanzialmente diversi: essi condividevano il linguaggio che per il bambino era divenuto il *codice* di lettura, la

chiave per l'universo del desiderio e dell'immaginazione. Con la fantasia egli poteva facilmente andare dal bucaniere cieco di Stevenson ai personaggi da incubo di Poe, dalle pazzesche avventure di Huckleberry Finn alle piú gotiche avventure di Oliver Twist. Miti ed incubi, sogni e romanzi, tutto gli arrivava nella lingua che era del padre e della nonna e che sarebbe stata sua per sempre nella sua vita di lettore.

L'unico libro dell'elenco del 1970 che non appartiene al mondo anglosassone (in cui si possono far rientrare anche le favole di Grimm) è *Don Chisciotte*, ma anch'esso arrivò per la prima volta sotto gli occhi di Georgie in una versione inglese. Pare che nella biblioteca paterna mancasse il testo spagnolo:

> Tutti questi libri li lessi in inglese. Quando piú tardi lessi il *Don Chisciotte* in originale mi fece l'effetto di una brutta traduzione. Ricordo ancora quei volumi rossi con le lettere dorate dell'edizione Garnier. A un certo punto la biblioteca di mio padre andò perduta e leggere il *Don Chisciotte* in un'altra edizione mi dava l'impressione che non fosse il vero *Don Chisciotte*. Piú tardi un amico mi procurò l'edizione Garnier con le stesse illustrazioni, le stesse note, perfino gli stessi errori di stampa. Per me tutte queste cose fanno parte del libro; ed è quel libro che io considero il vero *Don Chisciotte*. (*Abbozzo*, p. 141)

Sarebbe troppo facile giudicare queste affermazioni come paradossali. Esse esprimono in realtà una delle chiavi fondamentali della poetica di Borges: la lettura (non la scrittura) crea l'opera. Questo concetto viene elaborato in un famoso racconto del 1939, *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, raccolto poi in *Finzioni* (1944). Immaginando uno scrittore francese che cerca di riscrivere letteralmente e per intero il capolavoro di Cervantes, Borges non solo ironizza sulla nozione di originalità, ma mostra anche che scrivere vuol dire ri-scrivere (cioè scrivere ancora una volta ciò che è già stato scritto) e che in un certo senso riscrivere vuol dire leggere. Ma per il bambino *Don Chisciotte* era una fonte di avventure e di sogni. Uno dei suoi primi tentativi come scrittore anticipò l'impresa di Menard. Racconta infatti nell'*Abbozzo di autobiografia*: "Il mio primo racconto fu una cosa piuttosto insensata alla maniera di Cervantes, un romanzo vecchio stile intitolato *La visera fatal* (L'elmo fatale) (*Abbozzo*, p. 143). Molti anni dopo, quando viveva in Spagna, Borges riprese in mano il *Don Chisciotte* e lo rilesse nella versione originale. Il libro divenne poi una delle influenze cruciali per l'elaborazione del suo concetto di narrativa.

Quante di queste letture avvennero sotto la guida del padre, o furono fatte con la sua approvazione? Alcuni libri erano evidentemente proibiti, ma sembra ragionevole credere che la maggior parte di essi fossero suggeriti dal padre e che alcuni libri fossero comprati apposta per lui. L'esempio paterno indusse Borges a leggere. Jean-Paul Sartre descrive in *Les Mots* (la sua parziale autobiografia) come si diventa scrittori per imitazione. È anche piú vero che si diventa lettori per la stessa ragione: Georgie aveva in casa un esempio formidabile. Per

divenire un lettore come Borges, però, era necessario qualcosa di piú dell'impulso all'imitazione: Georgie divenne una specie di drogato. Leggere lo appassionava talmente che la madre scoprí presto che per punirlo quando non si comportava bene doveva solo portargli via i libri. La lettura era per lui quello che Valery Larbaud definí una volta "*ce vice impuni*" (questo vizio impunito). Ma la madre, che queste cose le sapeva d'istinto, usava i libri come gli altri genitori usavano i dolci.

L'addizione era resa anche piú pericolosa dal fatto che il bambino non vedeva bene. Aveva ereditato la cecità dei Borges di sei generazioni, e sarebbe infine diventato completamente cieco. Cominciando le sue esplorazioni fantastiche della biblioteca di infiniti libri inglesi vedeva il padre che lentamente diventava cieco. La lettura (il vizio impunito) porta con sé una punizione. Leggere vuol dire fara a gara con la cecità, cioè con il tempo. Con l'indebolimento dei suoi occhi Georgie poteva misurare il tempo.

XI

Il figlio

Quando aveva sei anni, Georgie disse al padre che voleva diventare uno scrittore. Questa affermazione — riferita dalla madre (De Milleret, 1967, p. 24) — rivela esattamente il momento in cui il bambino scoprí la sua vocazione. Non fu un fatto sorprendente, visto che Georgie era cresciuto in una biblioteca e aveva trascorso la maggior parte della sua infanzia leggendo. Borges raccontò piú tardi a De Milleret che quando leggeva da bambino "tendevo a identificarmi con l'autore, o con uno dei suoi personaggi; per esempio, quando avevo undici anni ero Lesage o Cervantes" (*ibid.*, p. 21). Questo precoce senso di identificazione non solo con i personaggi (che è piuttosto comune), ma anche con l'autore, rivela la sua vocazione ed anticipa quelle drammatizzazioni poetiche in cui Borges prende le vesti di Milton o di Averroè, di Shakespeare o di Spinoza. L'aneddoto è quindi significativo, anche se tende a semplificare un processo che fu, in un certo senso, anche piú drammatico.

Tutti i bambini imitano la persona che adorano. La persona che Georgie adorava era il padre, ed il padre era un letterato, ed un aspirante poeta. Il padre la letteratura l'aveva nel sangue. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges ricorda:

> La famiglia di mio padre aveva una tradizione letteraria. Il suo prozio Juan Crisostomo Lafinur fu uno dei primi poeti argentini, e nel 1820 scrisse un'ode sulla morte del suo amico, il generale Manuel Belgrano. Uno dei cugini di mio padre, Alvaro Melián Lafinur, che avevo conosciuto da sempre, era uno dei migliori poeti minori e piú tardi entrò nell'Accademia argentina di lettere. Il nonno materno di mio padre, Edward Young Haslam, fu l'editore di uno dei primi giornali inglesi in Argentina, il "Southern Cross", ed era laureato in lettere o in filosofia all'università di Heidelberg. Haslam non aveva potuto permettersi Oxford o Cambridge, cosí studiò e si laureò in Germania, dove seguí l'intero corso in latino. Morí a Paraná. (*Abbozzo*, p. 142)

Anche il padre provò a scrivere in molti generi letterari. Secondo Borges, pubblicò alcuni "bei sonetti" alla maniera del poeta argentino Enrique Banchs, che era un post-simbolista e, quando era a Majorca nel 1921, pubblicò un romanzo storico, *El caudillo*. Ma la maggior parte dei suoi sforzi letterari rimase nel cassetto e fu poi distrutta

dallo stesso autore: comprendeva una raccolta di saggi, un libro di racconti orientali (alla maniera delle *Mille e una notte*, secondo Borges), ed un dramma *Hacia la nada* (Verso il nulla) su un padre deluso dal figlio (*ibid.*, p. 143).

Il padre non si considerò mai uno scrittore professionista. Per trovare il tempo per scrivere dovette darsi molto da fare. Era praticamente orfano: il padre, il Colonnello Borges, era morto in guerra l'anno della sua nascita; la madre, Fanny Haslam, rimase sola con due bambini piccoli in un paese ancora dilaniato dalla guerra civile. Divenuto adolescente, il padre dovette scegliere una professione piú redditizia di quella dello scrittore. Studiò legge ed iniziò poi ad esercitare l'avvocatura. Insegnò inoltre psicologia ed inglese nella facoltà d'inglese di una scuola di lingue moderne, ma non abbandonò mai le sue ambizioni letterarie.

Aveva anche un altro grave problema: apparteneva alla quinta generazione di Borges che soffrivano di gravi disturbi agli occhi. Nell'*Abbozzo di autobiografia* il figlio osserva che "Nella mia famiglia la cecità è ereditaria; una descrizione dell'operazione agli occhi subita dal mio bisnonno, Edward Young Haslam, apparve sulle pagine del giornale medico inglese 'Lancet'" (*Abbozzo*, p. 181). Anche la nonna Haslam divenne completamente cieca prima di morire; il padre era già quasi cieco prima dei quarant'anni. Quando compí quaranta anni dovette andare in pensione, e nonostante le molte operazioni subite, rimase completamente cieco per il resto della sua vita. Scriveva quando poteva nel tempo libero, e dopo essere divenuto cieco cominciò a dettare. Borges spiega cosí la relazione fra le ambizioni letterarie del padre ed il proprio desiderio di scrivere: "Fin da quando ero bambino, da quando cioè lui divenne cieco, era stato tacitamente stabilito che avrei fatto mio quel destino letterario che le circostanze avevano negato a mio padre. Ci si aspettava che io diventassi uno scrittore, e simili cose non dette sono ben piú importanti di quelle di cui si parla soltanto" (*ibid.*, p. 142).

Questa versione contraddice in un certo senso quella data dalla madre a Jean de Milleret, non solo perché è poco drammatica (il bambino che a sei anni annuncia al padre che vuole diventare uno scrittore), ma anche perché il fulcro risulta spostato. Nell'*Abbozzo di autobiografia* quello che conta non è la decisione di Georgie, ma quella del padre. La posizione dei personaggi è radicalmente cambiata: il padre occupa il centro del palcoscenico, e Georgie gli fa da eco. È una situazione drammatica diversa: invece di Sigfrido che va ad uccidere il drago abbiamo Amleto, gravato dal compito di dover realizzare il destino di un altro uomo.

Quale delle due versioni si avvicina maggiormente alla realtà? È difficile scoprirlo. Forse un giorno, quando aveva sei anni, Georgie annunciò solennemente al padre: "Voglio diventare uno scrittore." Questa affermazione (trasformata in "aneddoto" dalle reminescenze materne) non esclude l'altra versione: che la frase fosse cioè la sem-

plice espressione di ciò che per il padre era sempre stato sottinteso. L'enfasi è sul dovere: il destino come un qualcosa che si riceve in eredità. Accettando il destino dello scrittore come un lascito paterno, Georgie riconosce di essere figlio di suo padre. Vedremo poi in che modo curioso e persino paradossale egli portasse a compimento la sua missione.

È difficile dire se il padre fosse *veramente* uno scrittore o solo un uomo che voleva scrivere. Può darsi che usasse le circostanze in cui si trovò a vivere per giustificare la sua mancanza di autentiche ambizioni letterarie; o che fosse il tipo di persona che ha attitudine per un certo tipo di attività artistica ma a cui mancano il talento e la volontà per realizzare qualcosa di valido. Nelle sue reminescenze la madre dice apertamente che "era un uomo molto intelligente, intelligente come Georgie, ma gli mancava il genio del figlio" (De Milleret, 1967, p. 67).

In modo piú indiretto anche Borges giunge alla stessa conclusione negativa sull'opera del padre. Le sue conversazioni con Richard Burgin si aprono su questo argomento:

BURGIN: C'è stata mai un'epoca in cui non ha amato la letteratura?

BORGES: No, io ho sempre saputo, ho sempre pensato di essere uno scrittore, anche prima di scrivere un libro. Persino prima di aver scritto anche solo una pagina sapevo che lo sarei stato. Non credo di essere un grande scrittore, ma sapevo che il mio destino era un destino letterario, no? Non ho mai pensato di fare un'altra cosa.

BURGIN: Non ha mai pensato di intraprendere una carriera? Voglio dire, suo padre era avvocato.

BORGES: Sí, ma dopo tutto, aveva provato ad essere un uomo di lettere e non c'era riuscito. Scrisse dei sonetti molto belli. Ma pensava che dovessi essere io a realizzare il suo destino, no? (Burgin, 1969, p. 1)

Anche se Borges cerca di ammorbidire il suo giudizio severo (il padre era un fallito come scrittore) ricordando i "bei" sonetti da lui scritti, non c'è dubbio che su questo fosse d'accordo con la madre. Il suo destino letterario fu certamente influenzato da quel fallimento: doveva in qualche modo realizzare il progetto paterno, doveva vendicarlo. Fu quello il suo compito fondamentale nella vita.

È difficile giudicare gli scritti del padre. Con l'eccezione del romanzo *(El caudillo)* — i suoi scritti sono introvabili o sono stati distrutti. Il romanzo fu scritto verso il 1919, quando la famiglia abitava a Majorca, dove fu pubblicato a spese dell'autore. Borges ricorda che "Ne fece pubblicare cinquecento copie e le portò a Buenos Aires, dove le distribuí agli amici" (*Abbozzo*, p. 150).

Oggi il romanzo è una rarità bibliografica, anche piú difficile da reperire di alcuni dei primi libri di Borges. Il padre deve aver avuto quarantasei anni quando lo scrisse, ma è chiaro che era stato progettato molto tempo prima: ha tutti i difetti dell'opera prima, scritta

probabilmente molto in fretta. Nonostante il suo dilettantismo, però, il romanzo non è privo di interesse. Si basa su un episodio immaginario durante la guerra civile degli anni Sessanta a Entre Ríos, la regione natale del padre. Il protagonista è Carlos Du Bois, figlio di un proprietario terriero francese emigrato in Argentina dopo la rivoluzione francese del 1848. Carlos, a causa dell'infermità del padre che deve rimanere a Buenos Aires, torna al ranch, dopo essersi laureato in legge. Ha in progetto di aprire una fabbrica di carne in scatola. Il suo vicino piú importante è Andres Tavares, il caudillo locale, uomo violento e dispotico che, nella incipiente guerra civile, si sarebbe schierato dalla parte del capobanda della regione, López Jordán. Tavares ha una figlia, María Isabel, anch'essa con una volontà di ferro e decisa a sedurre Carlos nonostante la promessa di fedeltà fatta dal giovane alla fidanzata rimasta a Buenos Aires. La promessa di Carlo viene rotta infine quando un'inondazione obbliga Marisabel (cosí la chiamano in famiglia) a trascorrere la notte nel suo ranch. Il caudillo crede che Carlos abbia rapito sua figlia e manda dei sicari ad ucciderlo adducendo come pretesto il fatto che Carlos non voleva unirsi alle forze di López Jordán. Il finale è veramente tragico. Dopo la morte di Carlos, il caudillo entra nel ranch e passa davanti alla figlia facendo finta di non conoscerla. Per quanto lo riguarda, anche lei è morta.

Il romanzo è forse migliore di quanto non suggerisca questo riassunto. Comincia con una leggenda indiana in cui un giovane guerriero va a caccia di un grande coccodrillo che rappresenta il dio della tribú, per entrare nelle grazie della sua fidanzata. Riesce ad ucciderlo, ma l'ira del dio è terribile: un'inondazione distrugge l'intera tribú. La leggenda fa da introduzione al romanzo ed ha anche una funzione simbolica: la coppia indiana sfida e viola i principi religiosi della tribú, ed i protagonisti del romanzo fanno lo stesso con i principi della loro comunità. Il terribile rettile equivale al caudillo. In ambo i racconti l'inondazione è il simbolo dell'ira divina, ed è la donna che, come seduttrice, porta la dannazione.

Il romanzo è pieno di episodi narrati goffamente, la cronologia è inconsistente e la coppia romantica è estremamente convenzionale. L'unico personaggio convincente è il caudillo. Da un punto di vista puramente letterario il romanzo è un anacronismo: scritto alla fine del primo decennio del Novecento, appartiene a un genere letterario ottocentesco. È una combinazione malriuscita del genere fantastico e di quello realistico. Il conflitto tra Carlos e Marisabel è trito; piú interessante risulta l'antagonismo tra Carlos e il caudillo, ed ancora piú affascinante quello (rivelato solo alla fine) tra Marisabel e il padre. Ma l'autore non esplora questi conflitti in profondità, e risultano poco convincenti.

Il romanzo del padre preannuncia o anticipa in qualche modo alcuni dei racconti di Borges? L'argomento centrale di *El caudillo* (un capobanda che distrugge un rivale piú giovane) riappare in uno dei migliori racconti sui gauchos scritti da Borges, *Il morto*, pubblicato

nel 1946 e ripubblicato poi in *L'Aleph*. Il caudillo Otalora è una versione piú sinistra di Tavares, con in piú degli elementi sado-masochistici. Fa finta di venire sopraffatto dal giovane, e persino di venire umiliato perché fin dall'inizio aveva preparato una vendetta mortale. Come Tavares, non sa che cosa sia la compassione. Un altro tema anticipato dal padre che diventa ricorrente nella narrativa di Borges è quello dell'uomo cresciuto in città che deve tornare ad abitare in un ambiente rurale. In *Il Sud* (pubblicato per la prima volta nel 1953) il protagonista — impiegato in una biblioteca pubblica — finisce col battersi in un duello al coltello nella pampa, un destino preannunciato dallo scontro finale fra Carlos e il sicario del caudillo. Carlos non accetta la sfida e preferisce lasciarsi uccidere, mentre il Juan Dahlmann di Borges accetta docilmente il proprio destino. Questa differenza, però, non altera la somiglianza strutturale dei due episodi.

La coincidenza non si limita solo al tema: in ambo gli scrittori emerge un interesse, quasi un'ossessione per un certo tipo di scontro, quello cioè tra uomini primitivi e potenti e uomini "civilizzati" e deboli. Il padre era (come il figlio) un intellettuale che aveva imparato a mantenersi esercitando l'avvocatura ed insegnando psicologia. Ma suo padre era stato un colonnello, un uomo d'azione. Nella condizione del padre compare già il conflitto tra armi e lettere che Georgie avrebbe vissuto in seguito. È facile riconoscere nel protagonista di *El caudillo*, nel mezzo europeo Carlos, l'alter ego dell'autore. Hanno molte cose in comune. Ma quello che colpisce è che descrivendo la propria situazione, il padre cercava di comprendere la psicologia del caudillo. Ponendo a confronto Carlos e il caudillo, il padre esplorava le proprie ossessioni, il suo sentirsi inadeguato rispetto a suo padre. Una delle opere che aveva progettato e forse anche scritto, secondo Borges, era un dramma intitolato *Verso il nulla*, "la storia di un uomo che veniva deluso dal figlio" (*Abbozzo*, p. 142). Nella trama di questo dramma si può rinvenire la realizzazione della sua inadeguatezza come uomo rispetto all'eroico modello paterno, quello del Colonnello Borges. Questo sentimento fu ereditato da Georgie.

Nonostante la sua goffaggine letteraria, *El caudillo* merita una lettura seria. Borges pensa addirittura che dovrebbe essere ripubblicato, naturalmente in una nuova versione. Dice nell'*Abbozzo di autobiografia* che aveva in mente di revisionare "e forse anche di riscrivere il romanzo di mio padre *El caudillo*, come lui mi aveva chiesto. Eravamo arrivati perfino a discutere molti dei problemi da affrontare; mi piace pensare che un lavoro del genere sarebbe come un continuo dialogo e una stretta collaborazione con lui" (*ibid.*, p. 190). Fino ad ora non pare che ci abbia provato.

L'opera poetica piú ambiziosa prodotta dal padre fu una versione spagnola della traduzione inglese di Edward FitzGerald del *Rubaiyat* di Omar Khayyam. Fu scritta rispettando lo schema metrico dell'originale e uscí su una piccola rivista, "Proa" (Prua), pubblicata da Borges e da alcuni amici negli anni Venti. In una nota introduttiva

Georgie non solo loda l'autore della traduzione, ma trova anche parole di lode per *El caudillo*. (La nota fu poi ripubblicata in *Inquisiciones*, 1925, pp. 127-130). Nonostante la esplicita introduzione, la traduzione fu in seguito attribuita a Borges da un'erudita bibliografia pubblicata a Buenos Aires (Lucio e Revello, 1961, p. 75). I bibliografi, si sa, non leggono le cose che elencano.

Molti anni dopo Borges scrisse un saggio sulla traduzione inglese di Omar Khayyam; si intitola *L'enigma di Edward FitzGerald* e si trova in *Altre inquisizioni*. Inizia con le brevi biografie parallele del poeta persiano e del suo traduttore vittoriano, e finisce col concludere che, poiché Omar Khayyam credeva nella dottrina della trasmigrazione delle anime, la sua anima doveva essere emigrata in quella di FitzGerald. Ma immediatamente Borges suggerisce che lo stesso effetto potrebbe essere stato causato da "un benefico caso":

> Le nubi configurano, a volte, forme di montagne o di leoni; analogamente la tristezza di Edward FitzGerald e un manoscritto dalla carta gialla e dalle lettere purpuree, dimenticato in uno scaffale della Bodleiana di Oxford, configurano, per il nostro bene, il poema.
>
> Ogni collaborazione è misteriosa. Questa dell'inglese e del persiano lo fu piú di ogni altra, perché i due erano molto diversi e forse in vita non avrebbero stretto amicizia e la morte e le vicissitudini e il tempo servirono perché uno sapesse dell'altro e fossero un solo poeta. (*Altre inquisizioni*, p. 84)

Nell'articolo non si fa menzione del fatto che il padre aveva tradotto la versione di FitzGerald in spagnolo, ma è ovvio che la teoria del critico potrebbe essere estesa anche a lui, come terza reincarnazione del poeta persiano: una reincarnazione piú vicina al prototipo vittoriano che al remoto originale. Un brano dell'articolo potrebbe essere un ritratto nascosto del padre. Secondo Borges FitzGerald è:

> [...] meno intellettuale di Omar, ma forse piú di lui sensibile e melanconico. FitzGerald sa che il suo destino è la letteratura e la tenta con indolenza e tenacia. Legge e rilegge il *Chisciotte*, che quasi gli pare il migliore di tutti i libri (ma non vuol essere ingiusto con Shakespeare e col *dear old Virgil*), e il suo amore si estende al dizionario nel quale cerca le parole. Crede che ogni uomo nel cui animo alberga qualche musica possa versificare dieci o dodici volte nel corso naturale della sua vita, se gli sono propizi gli astri, ma non si propone di abusare di questo modico privilegio. È amico di persone illustri (Tennyson, Carlyle, Dickens, Thackeray), dalle quali non si sente inferiore, nonostante la sua modestia e la sua cortesia. (*Altre inquisizioni*, p. 82)

Con pochi cambiamenti di nomi e di date, queste parole potrebbero riferirsi al padre. Borges ci ha detto quanto egli amasse la poesia, e se si mettessero Swinburne, Shelley o Keats al posto di Shakespeare, Cervantes o Virgilio, si otterrebbe l'elenco dei poeti paterni. Se si cambiassero i nomi degli amici di FitzGerald con quelli di Macedonio Fernández, Marcelo del Mazo, Evaristo Carriego ed Enrique Larreta, si otterrebbe lo stesso risultato. Il padre non si era mai sen-

tito inferiore ai suoi amici piú famosi. Vi sono degli altri particolari della vita di FitzGerald che possono essere letti come dei riferimenti al padre. Nonostante avesse una casa, una moglie e dei figli, il padre era essenzialmente un uomo solitario, sensibile e triste. Era dopotutto un gentiluomo vittoriano, con della musica nell'anima: un uomo destinato alla letteratura, ma indolente anche nella sua lucidità. Come FitzGerald, approfittò di certe congiunzioni astrologiche particolarmente propizie per comporre dei versi, dieci o dodici volte nel corso della sua vita.

L'articolo ci offre anche una specie di prototipo dell'uomo di lettere. Molte osservazioni possono valere per lo stesso Borges. Non è un caso che Borges citi l'idea di FitzGerald sulla poesia come attività occasionale per ogni uomo che abbia della musica nell'anima nell'epigrafe al suo *Quaderno di San Martín* (*Poemas*, 1943, p. 119). Per quanto avesse dei tratti in comune con FitzGerald, Borges non era però un gentiluomo vittoriano: la letteratura l'aveva sempre presa molto sul serio, ed in questo suo professionalismo assomigliava di piú a Samuel Johnson che a FitzGerald.

Vale la pena di sottolineare un altro aspetto dell'articolo di Borges. Parlando delle metamorfosi delle poesie di Omar Khayyam in quelle di FitzGerald, egli suggerisce un'idea della letteratura come palinsesto: per lui un testo letterario è sempre basato su un altro testo, che a sua volta si basa su un altro testo e cosí via. Ma Borges va anche oltre: i poeti stessi sono dei palinsesti. Il poeta che fu Omar Khayyam può esere visto attraverso la maschera del poeta che fu Edward FitzGerald nello stesso modo in cui FitzGerald può essere visto attraverso la maschera che fu del padre. Quando Georgie all'età di sei anni andò a dire al padre che voleva diventare uno scrittore, fu quella la prima volta in cui egli indossò consciamente la maschera che gli era stata lasciata in eredità o tramandata?

XII

L'atto dello scrivere

Georgie ereditò la vocazione letteraria del padre, ed anche le sue "abitudini" letterarie. Il padre amava leggere la poesia inglese ad alta voce, e Georgie continuò a fare lo stesso, imitandolo perfettamente. Nel suo *Abbozzo di autobiografia*, Borges osserva: "Quando adesso recito delle poesie in inglese mia madre mi dice che lo faccio con la sua stessa voce" (*Abbozzo*, p. 138). Ho avuto spesso occasione di sentire Borges recitare delle poesie inglesi. La sua voce diviene piú profonda, piú calda, assume quasi un tono appassionato. L'accento è diverso, sembra piú antico di quello che ha normalmente quando parla in inglese. Una specie di aspra intonazione nordica si sovrappone alla precisione incisiva dell'inglese oxfordiano imparato da Borges quando era bambino. Piú di una volta ho pensato: "Sembra un gentiluomo inglese dell'Ottocento." Solo dopo aver letto quel brano dell'autobiografia ho scoperto il perché: la voce che cita continuamente le piú belle pagine della poesia inglese è la voce del padre. In quella voce ci sono forse anche echi della nonna, che era nata nello Staffordshire, da un ceppo dell'antica Northumbria.

Un'altra abitudine letteraria che Georgie ereditò dal padre fu l'utile consultazione di dizionari ed enciclopedie. Non è un'abitudine argentina né ispanica. Come disse una volta un illustre filologo spagnolo: "Gli spagnoli consultano il dizionario solo per vedere se è corretto." Ma Georgie imparò presto a credere nel dizionario e a servirsene costantemente. Nell'intervista su "L'Herne", la madre pone in rilievo l'importanza dell'esempio paterno per Georgie: "come suo padre, tutte le volte che trova una parola o un tema che lo interessa [...] va a vedere che cosa ne dice il dizionario" (Madre, 1964, p. 9). Quando ricorda le sue prime letture, Borges non dimentica mai di menzionare le due opere di consultazione che usava di piú: la *Encyclopaedia Britannica* e la *Chambers' Encyclopaedia*. Quei libri non solo contengono la chiave del sapere; sono anche la via per cui si accede ad altri libri. Sono in realtà un'intera biblioteca condensata in pochi volumi.

Quel seme (come il seme della lettura) fu piantato da Fanny Haslam. La nonna aveva l'abitudine di farsi sedere Georgie sulle ginocchia e di leggergli dal volume in cui erano rilegati i numeri di una rivista inglese per bambini. Alicia Jurado accenna al fatto che

Georgie chiamava quel volume il "leccionario" — una parola "portmanteau" che riunisce l'idea di "diccionario" (dizionario) e "lección" (lezione) (Jurado, 1964, p. 26). Dal "leccionario" inglese che gli leggeva la nonna Haslam, Georgie passò al "diccionario". Cosí imparò il significato delle parole, le loro origini, la loro affascinante e curiosa esistenza; e cosí imparò anche a decifrare il mondo degli oggetti a cui le parole si riferiscono.

Ben presto le enciclopedie divennero la principale fonte di informazioni per Georgie, ed anche un modello di stile. La consultazione di enciclopedie divenne un'abitudine letteraria di Georgie: alcuni aneddoti tramandati in famiglia e raccontati poi dai biografi mostrano quanto fosse radicata questa abitudine. Per il suo diciannovesimo compleanno, Georgie chiese che gli regalassero un'enciclopedia tedesca. La famiglia abitava allora a Lugano, in Svizzera, e Georgie aveva appena terminato il liceo a Ginevra. L'enciclopedia tedesca divenne il terzo importante strumento per la ricerca del sapere. Alcuni anni dopo, quando i Borges tornarono in Argentina e vi si stabilirono, Georgie cominciò a recarsi regolarmente alla Biblioteca Nazionale per consultare la *Encyclopaedia Britannica* (la biblioteca del padre era già stata smantellata). Molti anni dopo, quando Borges era direttore della Biblioteca Nazionale, Ronald Christ gli chiese di parlare della sua predilezione per le enciclopedie, e Borges rispose:

BORGES: Ah sí, le amo molto. Mi ricordo che c'era un periodo in cui venivo sempre qui a leggere. Ero molto giovane, e troppo timido per chiedere un libro. Inoltre ero non proprio povero, ma certo non ricco a quell'epoca — perciò venivo qui ogni sera, e sceglievo un volume dell'*Encyclopedia Britannica*, nella vecchia edizione.

CHRIST: L'undicesima?

BORGES: L'undicesima o la dodicesima, perché quelle edizioni erano molto migliori di quelle nuove. Erano fatte per essere lette. Adesso sono solo opere di consultazione. Nell'undicesima o la dodicesima edizione dell'*Encyclopedia Britannica* c'erano articoli di Macaulay, di Coleridge; no, non di Coleridge, di [...]

CHRIST: Di De Quincey?

BORGES: Sí, De Quincey ed altri. Perciò avevo l'abitudine di prendere un qualsiasi volume dagli scaffali — non c'era bisogno di chiedere, erano opere di consultazione — e cercavo un articolo che mi interessasse, per esempio sui Mormoni, o su qualche scrittore. Mi sedevo e mi mettevo a leggerlo, perché quegli articoli erano in realtà delle monografie, quasi dei libri o libretti. E le enciclopedie tedesche, Brockhaus o Meyers, erano fatte allo stesso modo. (Christ, 1967, p. 154)

Col tempo, Georgie sarebbe divenuto proprietario di una copia dell'*Encyclopaedia Britannica*: quando gli fu conferito il secondo premio nel 1929 per il Concorso letterario municipale usò infatti il denaro per comprarsene una copia di seconda mano (naturalmente nell'undicesima edizione). A causa della sua predilezione per le enciclopedie Borges è stato accusato di non essere uno studioso serio. Nella

sua conversazione con Jean de Milleret riconosce apertamente il suo debito verso la *Britannica*, e rimpiange solo di non averne potuto leggere di piú:

> Se l'avessi letta tutta, credo che saprei veramente molto. Davvero non credo che nessuno al mondo abbia una conoscenza pari a quella di un'eciclopedia. La maggior parte dei contributori non sanno quello che hanno scritto gli altri, perciò, nel complesso, le enciclopedie sono piú sapienti degli individui. E sono certo del loro valore perché, per cominciare a studiare qualsiasi argomento, bisogna andare a leggere la voce corrispondente in una buona enciclopedia. Ciò pone in grado di formulare un'idea, di preparare un piano di lavoro, insomma, di mettere in ordine la questione. (De Milleret, 1967, pp. 197-98)

Borges è il contrario dello studioso, un uomo cioè il cui panorama intellettuale è limitato a un campo specifico, volutamente limitato. Borges è un generalista: un uomo che si avvicina ai libri e alla cultura con un immenso appetito ma senza alcuna illusione di poterli possedere. Proprio perché sa i suoi limiti, Borges riesce a muoversi liberamente nel mondo della cultura. E poiché non ha pretese di specializzazione, può (con molta umiltà) iniziare le sue ricerche consultando un'enciclopedia. Naturalmente si rende conto che la visione totale offerta da questo strumento è in realtà incompleta, e che essa non è altro che una convenzione, un trucco scolastico. In due dei suoi racconti piú famosi emerge un'immagine allucinante delle enciclopedie e delle biblioteche. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, scritto nel 1940 e pubblicato nel 1944 in *Finzioni*, narra dei tentativi di ritrovamento di una voce enciclopedica perduta, appartenente a una enciclopedia pirata o perlomeno molto dubbia; in *La biblioteca di Babele* (nella stessa raccolta), Borges discute ironicamente l'idea di una biblioteca universale. Piú recentemente, in *Il libro di sabbia*, compare un libro di infinite pagine che contiene ogni altro libro: la biblioteca centrale concentrata in un singolo, mostruoso volume.

Anche piú interessante dell'uso che Borges fa delle enciclopedie come argomento letterario o come motivo centrale è il fatto che le enciclopedie, come strutture letterarie e come prototipi di un certo stile, servono come modello non solo per i saggi di Borges ma anche per molti dei suoi racconti piú famosi. I suoi articoli e racconti iniziano infatti quasi sempre con un sommario dell'argomento; c'è poi l'analisi del tema principale, ed infine delle conclusioni che di solito contraddicono (totalmente o in parte) le premesse. La tecnica è una specie di riduzione, magistrale per il suo artistico minimalismo, del formato delle voci enciclopediche della *Britannica*. Persino l'abitudine di aggiungere alla fine una nota con la bibliografia essenziale corrisponde perfettamente al modello. La sola differenza (*la* differenza) è che i testi di Borges non sono solo una riduzione del modello, ma anche una parodia. Nello sfoggiare la sua erudizione Borges si autocritica inserendo non solo delle piste false, ma anche fonti false, libri apocrifi, testi citati erroneamente. Molto prima che l'idea di "*misrea-*

ding" (lettura erronea) divenisse un utile e anche troppo usato strumento per l'analisi letteraria, Borges ne aveva esplorato già tutti gli aspetti e le possibilità parodiche.

Un'altra abitudine del padre che Borges ereditò fu la ormai dimenticata arte della conversazione. Il padre non era un gran parlatore o un conversatore inveterato. Aveva però alcuni amici per cui valeva la pena di rompere il codice del silenzio. Uno dei piú intimi era il cugino Alvaro Melían Lafinur. Nato nel 1889, aveva quasi quindici anni meno del padre. Aveva ambizioni letterarie, ma la maggior parte della vita la passò insegnando e facendo il giornalista. Ciononostante divenne membro dell'Accademia Argentina delle Lettere nel 1936. Aveva l'abitudine di andare a trovare i Borges la sera: secondo uno dei biografi di Borges portava sempre con sé una chitarra e faceva piangere Georgie cantandogli *La canzone del pirata* (Jurado, 1964, p. 31).

Alvaro ebbe un ruolo importante nell'educazione di Georgie. Essendo un giovane cugino del padre ed avendo solo dieci anni piú di Georgie, era un fratello maggiore piuttosto che uno zio e rappresentava un tipo di vita diverso da quella a cui il bambino era abituato in casa. Pare che Alvaro sapesse qualcosa della vita dei bordelli, delle donne facili e del tango. Una volta Borges raccontò ad un intervistatore di aver saputo da lui quanto si facevano pagare le prostitute a quei tempi. In un'intervista con Rita Guilbert allude ad Alvaro nel corso di una discussione sull'origine del tango. Nacque nei bordelli verso il 1880 secondo "quanto mi fu detto da un mio zio un po' scavezzacollo. Credo che la prova sia il fatto che se il tango fosse stato popolare, lo strumento base sarebbe stato la chitarra, come nel caso della malonga. Invece il tango fu sempre suonato con il piano, il flauto e il violino, tutti strumenti che appartengono ad un livello economico piú alto" (Guilbert, 1968, p. 53). Per Georgie Alvaro, con la sua chitarra e le sue arie da donnaiolo, deve essere stato una figura affascinante. Per il bambino che viveva in una casa con giardino da cui il male era escluso, le visite di Alvaro portavano un po' dei suoni e delle forme del peccaminoso mondo esterno.

Un altro visitatore era destinato a lasciare un segno piú profondo sull'immaginazione di Georgie. Evaristo Carriego, un poeta famoso amico del padre e proveniente dalla regione paterna di Entre Ríos, era venuto ad abitare da qualche tempo nello stesso quartiere di Palermo. Nato nel 1883, Carriego era di nove anni piú giovane del padre, ma aveva avuto delle esperienze politiche simili. Le loro famiglie avevano combattuto contro il Caudillo locale, Urquiza, ed erano poi emigrate a Buenos Aires. Avevano in comune anche l'amore per la poesia, anche se il primo scriveva solo ogni tanto, preferendo leggere e rileggere i suoi autori preferiti, mentre l'altro era un poeta di professione e di grande successo. Scriveva sulle vite e sui sentimenti dei poveri: le loro gioie e le loro frustrazioni, le loro miserie e le

loro feste. Aveva una musa umile e semplice: molte delle sue poesie furono facilmente trasformate in liriche da tango.

C'era anche un'altra differenza: Carriego viveva nella Palermo dei poveri, il padre viveva nella sola casa a due piani del circondario. Lui era semplicemente Carriego, il padre era il dott. Borges. Ma erano amici, e Carriego aveva l'abitudine di andarlo a trovare ogni domenica di ritorno dalle corse dei cavalli. Nella biografia letteraria di Carriego pubblicata nel 1930, Borges rievoca alcune di quelle visite. Per lui l'immagine del poeta è inseparabile da quella di Palermo: il poeta ed il quartiere sono una cosa sola. Parlando di una delle poesie di Carriego, *I cani del quartiere*, Borges interpone i propri ricordi di quei cani randagi a cui veramente appartenevano le strade di Palermo, e che erano continuamente rinchiusi dalla polizia in un aggeggio chiamato "*la perrera*" (acchiappacani). Per Borges, era un simbolo di forze malefiche. Citando dei versi di Carriego, scrive:

> Voglio riportare questo verso
> quando bevono acqua di luna nelle pozzanghere
> e quell'altro
> ululando esorcismi contro l'accalappiacani,
> che risveglia uno dei miei ricordi piú vivi: l'assurdo
> spettacolo di quella sorta d'inferno, preannunciato da
> latrati strazianti, e preceduto — d'appresso — da una masnada
> di ragazzini poveri, che spaventavano a grida e a sassate
> un'altra masnada di cani, per difenderli dal laccio.
> (*Carriego*, p. 56)

In questo libro Borges parla poco dei contatti di Carriego con la sua famiglia, ma nell'*Abbozzo di autobiografia*, scritto circa quaranta anni piú tardi, Borges ci dice che la carriera di Carriego

> ebbe la stessa evoluzione del tango: dapprima allegro, audace, coraggioso, poi troppo sentimentale. Morí di tubercolosi nel 1921 all'età di ventinove anni, lasciando un unico volume delle sue opere. Ricordo che, insieme a diversi altri libri argentini, portammo con noi a Ginevra una copia del volume dedicato a mio padre, e che là lo lessi e rilessi piú volte. Verso il 1909 Carriego aveva dedicato una poesia a mia madre; gliel'aveva scritta nel suo album, e parlava di me: "E possa suo figlio [...] guidato dall'ala possente dell'ispirazione far vendemmia di una nuova annunciazione, e che da nobili vigne sprema il vino della Poesia." (*Abbozzo*, p. 165)

Questi versi non sono particolarmente memorabili tranne che per una cosa: essi testimoniano che già dal 1909, quando Georgie aveva dieci anni, era chiaro in casa che egli sarebbe stato un poeta, cosí chiaro che il piú popolare dei poeti argentini di quell'epoca era pronto ad assumere un tono profetico per celebrare i suoi futuri versi.

Georgie ascoltava le conversazioni del padre con Carriego? Nella sua biografia Borges accenna a molte occasioni in cui Carriego parlava

dei libri che gli piacevano, dei poeti che ammirava o odiava, della gente che disprezzava (emigrati italiani e spagnoli, soprattutto i primi). Ma è difficile dire se queste osservazioni si basano su ricordi veri o su delle reminiscenze posteriori del padre, visto che probabilmente le visite di Carriego erano un argomento di conversazione abituale in casa Borges. Nei ricordi della madre si trova la prima reazione di Georgie a Carriego. Parlando con un intervistatore francese raccontò una volta: "Da principio a Georgie non piacevano le visite degli amici di mio marito; poi però ci fece l'abitudine. Poi, quando per esempio Carriego veniva a trovarci, gli piaceva rimanere giú con gli adulti ad ascoltare il poeta che leggeva le sue poesie o 'Il missionario' di Almafuerte; allora restava lí, ad occhi spalancati" (Madre, 1964, p. 10).

Queste due immagini contrastanti di Georgie meritano un'attenzione particolare. Proust aveva già descritto minuziosamente le sottili torture dell'infanzia, quando al bambino si ordina di andare di sopra a dormire mentre un brillante visitatore intrattiene gli adulti. Osbert Sitwell ha dedicato un intero volume della sua autobiografia in cinque parti al sentimento di esclusione dalla vita reale provato quando la sera sentiva le risate provenire dalla stanza accanto. Ma venne il momento in cui a Georgie fu permesso di rimanere di sotto e di ascoltare Carriego che leggeva le sue poesie o quelle dei poeti che ammirava: allora Georgie non solo condivise l'entusiasmo di quelle serate, ma probabilmente ne godette anche piú degli adulti. Ad occhi spalancati, aveva l'opportunità di vedere e sentire un prodigio: un uomo che non scriveva solo poesie occasionali (come il padre), ma che aveva dedicato la sua esistenza allo scrivere. Carriego era destinato a divenire il primo modello letterario di Georgie: il libro di poesie dedicato al padre sarebbe stato la lettura preferita di Georgie durante il lungo esilio a Ginevra.

Il padre conosceva anche un altro scrittore argentino. Nonostante sia ormai fuori moda, all'inizio del secolo era il piú famoso dei romanzieri latinoamericani. Nato nel 1873, un anno prima del padre, Enrique Rodríguez Larreta studiò legge a Buenos Aires con il padre e con Macedonio Fernández. Si laurearono tutti e tre nel 1898 e probabilmente parteciparono agli stessi banchetti per festeggiare i diplomi nuovi di zecca. Ma dopo di allora non risulta che rimanessero amici. Dieci anni dopo, dopo aver smesso di usare il nome Rodríguez perché troppo comune (è come Smith in inglese), Enrique Larreta pubblicò il suo romanzo piú famoso, *La gloria di Don Ramiro*, un romanzo storico sull'epoca di Filippo II, quando il sole non tramontava mai sull'impero spagnolo. Era una ricostruzione fredda, minuziosa e decorativa, scritta in uno stile tipo prosa dell'Età dell'Oro spagnola, ed ebbe un successo immenso — come oggi *Cento anni di solitudine*. Oggi non lo legge quasi nessuno. Il suo stile da pasticceria non è piú accettabile. Il padre non aveva, pare, una grande opinione del dr. Larreta. Borges ricorda una conversazione con il padre in cui si fece il nome del dr. Larreta. Stavano discutendo una delle frasi piú

famose del Generale San Martín, l'eroe nazionale argentino: "Sarai quello che devi essere, o non sarai nulla." Secondo il padre voleva dire: "sarai un gentiluomo, cattolico, argentino, membro del Jockey Club, ammiratore di Uriburu [il generale che nel 1930 depose il presidente Irigoyen], ammiratore dei grandi personaggi rustici di Quirós — *o non sarai nulla* — sarai un ebreo, un anarchico, uno straccione, un impiegatuccio; la Commissione Nazionale della Cultura ignorerà i tuoi libri e il dr. Rodríguez Larreta non ti manderà copia dei suoi, abbelliti dal suo autografo" ("Latitud", febbraio 1945, p. 4).

Chiamare il famoso Larreta usando il cognome completo ed aggiungendoci "dr." è uno dei piú vecchi trucchi dell'arte dell'insulto, su cui Borges scrisse un articolo pungente e comico nel 1932. Ma il testo appena citato non è solo insultante: tutto un modo di pensare dell'Argentina di quell'epoca vi è concentrato. Per il padre, la società argentina si basava sul privilegio, l'ineguaglianza sociale, il razzismo e lo snobismo. Per diventare qualcuno bisognava assumere il ruolo del gentiluomo cattolico, approvare l'intervento armato negli affari di stato, ed ammirare i quadri di argomento indigeno-nazionale. Essere qualcuno voleva dire ottenere premi nei concorsi letterari ufficiali e ricevere in dono copie autografe dei libri di Larreta. Insomma, per essere qualcuno bisognava appartenere all'establishment. E il padre era deciso a tutti i costi a non appartenervi, nonostante provenisse da una vecchia famiglia, fosse un avvocato, ed avesse sposato una donna che apparteneva a una vecchia famiglia cattolica.

A confronto di Macedonio Fernández e di Evaristo Carriego, il padre faceva parte dell'establishment. Ma a confronto di Rodríguez Larreta no. C'era in lui troppo dell'anarchico, del libero pensatore, del forestiero. Il fatto che avesse scelto di abitare a Palermo, un quartiere povero, che non frequentasse il Jockey Club (tranne per le riunioni annuali della classe 1898) e che non fosse un ammiratore di Uriburu né di Quirós contribuí a renderlo estraneo all'establishment. Per di piú (ed è questa la cosa piú importante), non ebbe mai il privilegio di ricevere in dono una copia autografa di un romanzo di Larreta.

Discutendo con Georgie la frase di *San Martín*, spiegandogliene il significato e il codice di appartenenza, il padre procedeva ad indottrinare il figlio. Voleva che Georgie divenisse un poeta realizzando cosí le sue ambizioni frustrate, ma voleva che lo facesse in modo diverso dagli altri, che fosse filosoficamente un anarchico, non uno scrittore ammaestrato, ma veramente indipendente. Il padre insegnò al figlio a infischiarsene dei premi e a disprezzare gli onori. Con il suo esempio e il suo mordace senso dell'umorismo, gli offrí il miglior esempio di un uomo che aveva scelto di rimanere ai margini di una società in cui ogni poeta faceva di tutto per spingersi al centro del ring.

Georgie imparò cosí bene quella lezione di marginalità che finí col trasformare le proprie attività periferiche nel punto centrale di un altro establishment puramente letterario. Molti anni dopo, rispondendo

a una domanda di un intervistatore, Borges raccontò un aneddoto della sua infanzia. Una volta aveva detto al padre che voleva essere un "*raté*", cioè un fallito (Arias, 1971, pp. 2-3). Questa espressione francese era piuttosto comune in Argentina a quei tempi; c'era persino una famosa commedia di Henri Lenormand (*Les ratés*) in proposito. Georgie aveva probabilmente sentito quel modo di dire e, non sapendo bene il francese, aveva creduto che volesse dire qualcosa di desiderabile. Ma se si sbagliava sul significato letterale della parola, ne aveva tuttavia colto il significato simbolico. Per l'establishment argentino di quell'epoca, ciò che il padre e Georgie volevano essere era proprio quello: *ratés*, e non il successo che il dr. Rodriguez Larreta incarnava con tanta ponderosità.

In molte occasioni Borges ha rievocato i suoi inizi letterari sotto la guida invisibile ma ferma del padre. Le versioni differiscono solo nei dettagli. Ecco quello che dice nell'*Abbozzo di autobiografia*:

> Cominciai a scrivere quando avevo sei o sette anni. Cercavo di imitare gli scrittori classici spagnoli — Miguel de Cervantes, per esempio. Avevo anche compilato in pessimo inglese una specie di manuale di mitologia greca, copiato senza dubbio da Lemprière. Quello può essere considerato il mio primo tentativo letterario. Il mio primo racconto fu una cosa piuttosto insensata alla maniera di Cervantes, un romanzo vecchio stile intitolato *La visera fatal* [L'elmo fatale]. Scrivevo tutto molto ordinatamente su dei quaderni. Mio padre non si intromise mai. Voleva che facessi tutti i miei errori da solo, e una volta disse: — Sono i bambini che educano i loro genitori, non viceversa —. Quando avevo circa nove anni tradussi *Il principe felice* di Oscar Wilde in spagnolo, e venne pubblicato su uno dei quotidiani di Buenos Aires, "El País". Poiché era firmato soltanto Jorge Borges la gente naturalmente credette che la traduzione fosse di mio padre. (*Abbozzo*, p. 143)

Parlando con Richard Burgin sottolinea degli altri particolari:

> BORGES: Cominciai a scrivere quando ero bambino. Scrissi un manuale di mitologia greca di dieci pagine, in un inglese molto sgraziato. Quella fu la prima cosa che scrissi.
>
> BURGIN: Era una "mitologia originale" o una traduzione?
>
> BORGES: No, no, no, no. Era solo per dire, per esempio "Ercole compí dodici fatiche" oppure "Ercole uccise il leone nemeiano."
>
> BURGIN: Allora lei leggeva quei libri quando era bambino.
>
> BORGES: Sí certo, mi piace molto la mitologia. Ma era una cosa da poco, saranno state una quindicina di pagine [...] con la storia del vello d'oro, del labirinto e di Ercole, che era il mio preferito, e poi qualcosa sugli amori degli dei, ed il racconto della guerra di Troia. Quella fu la prima cosa che scrissi. Mi ricordo che era scritto con una calligrafia molto piccola e poco leggibile perché ero molto miope. È tutto quello che le posso dire. Credo che mia madre ne abbia tenuta una copia per un po' di tempo, ma viaggiando per il mondo andò perduta, che non è un gran male naturalmente, visto che ce n'importava ben poco, tranne per il fatto che era stata scritta da un ragazzino. (Burgin, 1969, pp. 2-3)

La scelta di un manuale di mitologia come opera prima può sembrare strana per un bambino di sei anni, ma non per Georgie. Georgie preannunciava cosí alcune delle opere piú famose di Borges (per esempio *Manuale di zoologia fantastica*), e si creava già un suo spazio letterario, lo spazio del mito. Ma non tutti i miti greci sarebbero sopravvissuti. Ercole per esempio non ricomparve. O forse solo delle versioni degradate di Ercole tornarono, versioni in cui l'eroe è fatalmente imperfetto e debole. Il labirinto invece divenne uno dei simboli piú personali di Borges, l'immagine stessa dell'assurdità dell'esistenza e del misterioso destino dell'uomo. Molti anni dopo, rievocando nel *Manuale di zoologia fantastica* la figura del mostro che siede al centro del labirinto Borges scrive: "Probabilmente la favola greca del minotauro è una tarda e sbiadita versione di miti antichissimi; è l'ombra di altri sogni ancora piú orribili" (*Manuale*, p. 106). È chiaro che per Borges (e forse anche per Georgie) quello che era interessante nei miti greci in generale e nel mito del Minotauro in particolare erano le radici che essi avevano nell'inconscio, da cui nascono gli incubi.

Nella sua conversazione con Burgin, Borges torna a parlare del suo primo tentativo narrativo, l'antiquato romanzo fantastico intitolato *La visera fatal*. Ricorda che dopo aver letto uno o due capitoli del *Don Chisciotte*, cercò di scrivere in spagnolo arcaico "e questo tentativo mi trattenne dal cercare di fare lo stesso quindici anni dopo, no? Ci avevo già provato e non c'ero riuscito" (Burgin, 1969, p. 3). Secondo la madre, il primo tentativo letterario fu un racconto breve "in spagnolo antico" di "quattro o cinque pagine" (Madre, 1964, p. 10). Citando come fonte la madre, Victoria Ocampo dice che era un racconto scritto "in uno stile simile a quello di *La gloria di Don Ramiro*" ed aggiunge: "In quel racconto la gente non moriva: se ne andava" (Ocampo, 1964, p. 21).

Se i ricordi di Victoria Ocampo sono esatti, il racconto deve essere stato scritto quando Georgie era piú grande, perché *La gloria di Don Ramiro* uscí nel 1908, quando il bambino aveva nove anni. È un particolare insignificante, che assume però un aspetto ironico se si pensa che Larreta sarebbe divenuto per Borges l'epitome dell'artificiosità letteraria. Ancor piú significativo è il fatto che iniziando la sua carriera letteraria Georgie scegliesse come modello proprio il libro che uno dei personaggi avrebbe tentato zelantemente di riscrivere nel racconto del 1939 intitolato *Pierre Menard, autore del Chisciotte*.

C'è un piccolo aneddoto che riguarda i primi passi letterari di Georgie. Quando la sua traduzione del *principe felice* di Wilde fu pubblicata, un amico del padre, Ricardo Blemey Lafont, che insegnava all'Istituto di lingue vive dove il padre insegnava psicologia, non solo congratulò il padre per la traduzione, ma l'adottò anche come libro di testo in uno dei suoi corsi (Jurado, 1964, p. 31). L'errore è significativo: la prima opera pubblicata da Georgie viene attribuita al padre. Molti anni dopo, in una delle prime bibliografie

complete della sua opera, la versione paterna di Omar Khayyam sarebbe stata inclusa fra le traduzioni di Borges (Lucio e Revello, 1961, p. 75). Il cerchio delle false attribuzioni divenne perciò completo: Georgie, che era stato l'immagine speculare del padre, aveva finalmente raggiunto un punto della sua carriera in cui il padre sarebbe diventato la *sua* immagine speculare.

Un altro dei suoi scritti infantili di cui si sa molto poco è un poema gauchesco menzionato nell'*Abbozzo di autobiografia*: "Mi pare che cominciai a scrivere una poesia sui gauchos, probabilmente sotto l'influenza del poeta Ascasubi, prima di andare a Ginevra. Ricordo che cercavo di metterci tutte le parole gaucho che conoscevo, ma le difficoltà tecniche furono troppe per me. Non andai oltre le prime strofe" (*Abbozzo*, p. 145). Borges non riprovò mai a fare una cosa del genere. Era già inevitabilmente anacronistica a quell'epoca. Ascasubi, uno dei piú prolifici poeti gaucheschi, era morto nel 1875, esattamente un anno dopo la nascita del padre. La tradizione della poesia gauchesca era praticamente morta in Argentina, e solo pochi poeti di quel genere erano rimasti in Uruguay (Elías Regules, "El Viejo Pancho", Fernan Silva Valdés) a scrivere un tipo di poesia che era stato una volta il piú popolare nella zona del Rio della Plata. Discutendo le ragioni per cui l'Uruguay mantenne la tradizione gauchesca piú a lungo dell'Argentina, Borges ha fatto notare che l'Uruguay era un paese piú primitivo, un paese in cui i gauchos partecipavano ancora attivamente alla vita nazionale. In Argentina la rapida industrializzazione che ebbe luogo nella seconda metà dell'Ottocento rese i gauchos, e la poesia gauchesca, del tutto antiquati.

Non si sa molto delle prime opere di Georgie, ma in esse si può rinvenire la chiave dei suoi interessi ed anche delle sue ossessioni. Il fatto che ci dobbiamo basare solo su dei titoli o delle brevi descrizioni non ci deve preoccupare. Borges ci ha già ampiamente dimostrato come si fa a comprendere degli scrittori (Pierre Menard, Herbert Quain, Jaromir Hládik, Ts'ui Pên, Nils Runenberg, Carlos Argentino Daneri, Joseph Cartaphilus, Julio Platero Haedo, Suárez Miranda, Gasper Camerarius) delle cui opere rimane solo un titolo, una citazione incompleta, il riassunto di una trama. Tanto ci resta delle opere di Georgie Borges. Forse in un futuro non remoto qualche studioso particolarmente devoto scoprirà i quaderni "perduti" e li pubblicherà con tutto l'apparato critico che quelle briciole indubbiamente meriteranno. Allora diverrà impossibile continuare ad arzigogolarsi sulle opere perdute di Georgie.

XIII

Il ragazzo di Eton

Prima dei nove anni Georgie fu educato in casa dalla nonna inglese o da una governante inglese, Miss Tink, che si occupava di lui e della sorella Norah. Il padre c'era sempre, ma le sue lezioni erano di tipo diverso.

Nel 1908, quando Georgie aveva quasi nove anni, fu presa un'importante decisione: quella di mandarlo a una scuola statale. Poiché aveva imparato già molte cose, compreso l'inglese, fu messo direttamente in quarta.

La scuola era una scuola diurna per ragazzi. Georgie era abituato a studiare nella tranquillità della sua casa, con l'aiuto di persone che gli volevano bene e che condividevano il suo codice culturale, cioè l'inglese. Alla scuola statale l'inglese non solo non serviva a niente: era considerato addirittura una lingua esotica e, come Georgie presto capí, persino pericolosa. Per la prima volta in vita sua si trovò in un ambiente che gli era del tutto ostile. Solo dopo il 1937, quando cominciò a lavorare in una biblioteca municipale, avrebbe provato un terrore ed un senso di alienazione simili. Nel descrivere i primi giorni di scuola nell'*Abbozzo di autobiografia*, il tono usualmente ironico di Borges diventa quasi sinistro: "Non ricordo affatto con piacere i miei primi anni di scuola [...] Io ero occhialuto e portavo colletto e cravatta, ero quindi schiaffeggiato e tiranneggiato dalla maggior parte dei miei compagni che erano dei teppisti dilettanti. Non ricordo piú come si chiamasse quella scuola, ma so che era in via Thames" (*Abbozzo*, p. 142).

La decisione di mandare Georgie a una scuola statale, travestito da ragazzo di Eton, prova quanto i Borges fossero estranei al mondo che li circondava. L'abbigliamento di Georgie, la sua miopia, il suo balbettare, lo rendevano il bersaglio preferito dei prepotenti. Il fatto che in una scuola inglese sarebbe probabilmente stato trattato anche peggio non è una gran consolazione. Un altro accenno ai suoi primi giorni di scuola si trova nelle sue conversazioni con Burgin; ad una domanda sui combattimenti fra ragazzi Borges risponde:

> Beh, ci vedevo poco, e di solito venivo sconfitto. Ma bisognava farlo. Perché c'erano delle regole, anzi, quando ero ragazzo c'era addirittura un rito per i

duelli. A me pare che i duelli siano un costume molto stupido, no? Dopo tutto c'entra ben poco. Se tu litighi con me ed io litigo con te, che cosa c'entra la mia o la tua abilità come spadaccino o tiratore? Niente, a meno che uno non abbia l'idea mistica che Dio punirà quello che ha torto. Ma nessuno ci crede davvero a queste cose, no? Beh, perché non parliamo di qualche altra cosa [...] perché mi sembra, non so, di star divagando. (Burgin, 1969, p. 29)

Quello che colpisce in questa testimonianza è il tono concitato della voce di Borges. Persino nella trascrizione si può cogliere il disgusto che questo "codice d'onore" gli provoca ancora: non dimenticò mai la violenza e il terrore di quelle prime lotte.

Non c'è nessuna ironia in tutto ciò. Lo stesso Georgie che veniva umiliato e vittimizzato sarebbe divenuto (anni dopo, quando sarebbe diventato uno scrittore) un assertore del valore del coraggio fisico, dell'antica virtú della destrezza nel maneggio della pistola e del coltello, e del mito della violenza. Il conflitto fra la tradizione militaristica e la vocazione letteraria, tra la spada ed il libro, assume cosí una certa dimensione di squallore. Non sorprende che Borges dica che i suoi compagni di scuola erano dei mezzi teppisti, ma il codice d'onore era radicato cosí profondamente nei Borges da obbligare Georgie a dominare il proprio disgusto e a far fronte ai teppisti, partecipando a dei combattimenti che sapeva di non poter vincere.

C'è un interessante vuoto nei ricordi scolastici di Borges: egli non ricorda infatti il nome della scuola, anche se ricorda che si trovava, stranamente, a via Thames. La madre si ricorda di piú di queste cose: in una conversazione che ebbi con lei nel 1971 fece il nome di uno dei compagni di Georgie, Roberto Godel, che era di origine francese e si incontrava con Georgie dopo la scuola. Secondo lei rimasero amici anche dopo. Probabilmente andarono insieme al Liceo nazionale. Il suo è l'unico nome che sopravvive.

Discutendo con Burgin le ragioni per cui ci si dimentica le cose, Borges osserva che dimenticare è "la miglior forma di vendetta" ed aggiunge: "Se venissi insultato da un estraneo per strada, non credo che la cosa mi preoccuperebbe. Farei semplicemente finta di non averlo sentito e continuerei per la mia strada perché, in fondo, io non esisto per lui, dunque perché lui dovrebbe esistere per me?" (Burgin, 1969, p. 28). Anni dopo, in uno dei suoi racconti piú famosi, *Il Sud*, Borges mette in scena questa stessa osservazione. Quando il protagonista, Juan Dahlmann (di origine scandinava e argentina) viene sfidato da degli ubriachi in una taverna in un posto sperduto, decide di non farci attenzione finché viene riconosciuto dal proprietario e chiamato per nome. Allora deve battersi. C'è qui l'eco dell'antico codice cavalleresco che obbliga ad accettare la sfida di un altro cavaliere ma non quella di un furfante. Allo stesso modo, Georgie a scuola accettava le sfide dei compagni e si batteva in lotte ineguali. Sessanta anni piú tardi, parlando di quell'epoca con Jean Burgin, la sua voce piena di ansia sembra indicare che l'incubo di quei duelli continua ancora.

Le cicatrici che quei giorni di scuola lasciarono sono ancora visibili negli scritti di Borges. Una di queste cicatrici fu lasciata dalla volgare descrizione dei misteri del sesso fatta da uno dei compagni. In alcuni dei racconti poi scritti da Borges — soprattutto *La setta della Fenice* ed *Emma Zunz* — si può ancora vedere che shock fu quello per Georgie.

Non si sa che cosa Georgie imparasse a scuola. Secondo la madre era un bravo studente ma aveva delle difficoltà in matematica. Preferiva la storia e ("naturalmente") la letteratura, ed anche la grammatica e la filosofia (Madre, 1964, p. 11). Borges ricorda che suo padre

> diceva sempre che la storia dell'Argentina aveva sostituito il catechismo e che ci si aspettava che venerassimo tutto ciò che era argentino. Ci insegnarono la storia argentina, per esempio, prima di parlarci di tutti i paesi e di tutti i secoli che erano stati necessari al suo sviluppo. Quanto ai temi di spagnolo, mi fu insegnato a scrivere ampollosamente: "Aquellos que lucharon por una patria libre, indipendiente, gloriosa [...]" Piú tardi, a Ginevra, mi dissero che scrivere in quel modo era privo di senso e che dovevo cominciare a pensare con la mia testa. (*Abbozzo*, p. 143)

Quest'esperienza di Georgie contribuí a confermare tutto quello che il padre aveva sempre detto sul basso livello delle scuole statali. Era una prova ulteriore (forse innecessaria) del fatto che la cultura argentina era addietrata e provinciale. La spaccatura già creata in casa dal bilinguismo di Georgie, a scuola cominciò ad ingrandirsi. Nulla di quello che imparò a scuola avrebbe potuto alleviare il pregiudizio contro tutte le cose ispaniche che aveva ereditato dal padre. Solo una lunga residenza in Spagna, che comportò la scoperta dello spagnolo come lingua di grandi possibilità poetiche, e poi anche la riscoperta della città natale, Buenos Aires, avrebbe cambiato questo atteggiamento di Georgie.

Anche se il livello di insegnamento e di studio nella scuola statale era piuttosto scadente, Georgie continuò ad avere degli ottimi mentori a casa. Il padre cominciò a fargli vedere come poteva inoltrarsi nei labirinti della filosofia. Secondo la madre "leggeva molto e discuteva con il padre [...] cominciarono a parlare di filosofia quando Georgie aveva dieci anni" (Madre, 1964, p. 11). Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges racconta che il padre gli insegnò i paradossi di Zenone con l'aiuto di una scacchiera; e nel romanzo del padre, *El Caudillo*, il protagonista, Carlos Du Bois, usa un metodo simile per insegnare ad uno dei figli del fattore i rudimenti dell'alfabeto. Parlando con Burgin, Borges indica l'importanza di quell'addestramento filosofico:

> BURGIN: Certo la maggior parte della gente vive e muore senza mai, sembra, pensare ai problemi del tempo, dello spazio o dell'infinito.
>
> BORGES: Beh, perché danno l'universo per scontato. Danno tutto per scontato, anche se stessi. Questo è vero. Non questionano niente, vero? Non gli

sembra strano di vivere. Ricordo la prima volta che pensai a queste cose, quando mio padre mi disse "Che cosa strana" diceva "che io sia un essere vivente, per cosí dire, dietro ai miei occhi, dentro alla mia testa. Mi chiedo se tutto ciò ha un senso?" Allora, era la prima volta che me ne rendevo conto, e allora mi ci buttai immediatamente perché capivo che cosa voleva dire. Ma per molti ciò è del tutto incomprensibile. E dicono "beh," ma dove si può vivere altrimenti? (Burgin, 1969, p. 6)

Dopo alcune pagine, dopo una digressione sulle donne, Borges ritorna sull'argomento:

BURGIN: E cosí pensa che quell'osservazione di suo padre segnò la sua iniziazione alla metafisica?

BORGES: Sí, è cosí.

BURGIN: Quanti anni aveva?

BORGES: Non so, devo essere stato molto giovane, perché mi ricordo che mi disse: "Guarda, ecco qualcosa che forse ti divertirà" e allora, lui amava molto gli scacchi e giocava molto bene, e allora mi fece vedere la scacchiera e mi spiegò i paradossi di Zenone, di Achille e la tartaruga, si ricorda, le frecce, il fatto che il moto è impossibile perché c'è sempre un punto di mezzo, e cosí via. E mi ricordo che quando mi diceva queste cose io ero molto perplesso, e lui me le spiegava con l'aiuto della scacchiera (*ibid.*, p. 9).

Molti anni dopo Borges avrebbe trasformato il gioco che il padre faceva con Georgie in un gioco letterario tutto suo, un gioco giocato ripetutamente in poesie, racconti e saggi. Parlando con Herbert Simon, Borges aggiunge alcuni particolari su questo tirocinio:

BORGES: Ho eredito da mio padre il gusto per questo tipo di riflessione. Aveva l'abitudine di prendermi in disparte per parlare o per farmi delle domande. Una volta prese un'arancia e mi chiese "Secondo te, il sapore è nell'arancia?" Gli dissi di sí. Allora mi chiese: "Quindi pensi che l'arancia sente continuamente il proprio sapore?"

SIMON: C'è da pensare che la soluzione a questo tipo di problemi incoraggi il solipsismo.

BORGES: Per dir la verità, mio padre non mi portava i testi filosofici. Mi sottoponeva solo dei problemi concreti. Solo dopo un bel po' mi mostrò un libro di storia della filosofia in cui trovai l'origine di tutti questi problemi. Mi insegnò a giocare a scacchi nella stessa maniera, anche se non ho imparato mai a giocare bene, mentre lui era bravissimo. (Simon, 1971, p. 43)

Dopo aver discusso alcuni concetti fondamentali relativi ai limiti e agli integrali, all'infinito e ai labirinti, Borges conclude prevedibilmente: "Molte delle mie idee le ho prese da libri di logica e di matematica che ho letto ma che in realtà non ho compreso perfettamente; non sono mai stato in grado di capire completamente questi libri. Infatti la maggior parte di queste idee derivano da osservazioni di mio padre" (*ibid.*, p. 45).

Essendo un insegnante di psicologia e un discepolo di William James, il padre usava anche le proprie esperienze didattiche per in-

trodurre Georgie gradualmente alle complessità del pensiero filosofico. In una conversazione con Burgin, Borges ricorda una lezione:

BORGES: Ricordo che mio padre mi disse una cosa sulla memoria, una cosa molto triste. Disse: "Pensavo di poter ricordare la mia infanzia quando siamo venuti a Buenos Aires, ma ora so che non posso." Io dissi "perché?" e lui: "perché *penso* quei ricordi" — Non so se questa fosse una sua teoria; mi colpí talmente che non gli chiesi se l'avesse trovata da qualche parte o se l'avesse elaborata lui — ma lui mi disse: "penso che se ricordo qualcosa, per esempio se oggi mi ricordo di questa mattina, ottengo un'immagine di questa mattina. Ma se questa sera cerco di ricordarmi di questa mattina, non mi ricordo davvero di questa mattina. Tutte le volte che ricordo qualcosa non ricordo veramente questo qualcosa, ma piuttosto ricordo l'ultima volta che l'ho ricordato. Perciò in realtà 'disse' non ho nessun ricordo, nessuna immagine della mia infanzia o della mia giovinezza." E poi spiegò la sua teoria usando delle monete. Mise una moneta sopra l'altra e disse: "questa prima moneta, quella di sotto, è la prima immagine, per esempio, della casa della mia infanzia. La seconda è il ricordo che avevo della stessa casa quando ero a Buenos Aires. La terza è un altro ricordo della stessa casa e cosí via. E siccome in ogni ricordo c'è un elemento di distorsione, non credo che il mio ricordo di oggi abbia molto a che vedere con la prima immagine. 'Perciò' continuò mio padre 'cerco di non pensare alle cose passate perché se lo faccio mi verranno in mente quei ricordi e non le immagini vere.'" Questo discorso mi sembrò molto triste. Pensare che forse non abbiamo dei veri ricordi della nostra giovinezza.

BURGIN: Che il passato è fittizio, inventato.

BORGES: Che può essere distorto dalle ripetizioni successive. In ogni ripetizione c'è un elemento di distorsione, e alla fine uno si allontana molto dall'origine. È un'idea che rattrista. Chissà se è vero. Mi chiedo che cosa ne direbbero degli altri psicologi. (Burgin, 1969, pp. 10-11)

La cosa piú strana in questo aneddoto non è quello che il padre dice della memoria, ma il fatto che Borges non si rende conto di trovarsi di fronte a un'altra versione del secondo paradosso di Zenone su Achille e la tartaruga. Dividendo lo spazio infinitesimalmente, Zenone dimostra che il velocissimo guerriero greco non può vincere la gara. Nella teoria del padre, lo spazio della memoria è anch'esso diviso in un numero infinito di segmenti, e la memoria (cioè il ricordo vero e nuovo di qualcosa che ci è accaduto) diventa quindi impossibile. Dopo questo esercizio il padre e Georgie si sentono invadere dalla tristezza. Anche la memoria entra cosí a far parte del mondo immaginario che la filosofia idealista del padre aveva creato affinché Georgie imparasse a viverci. Il mentore ha raggiunto il suo scopo: d'ora in poi l'allievo non crederà piú alla distinzione fra realtà e finzione.

Parte seconda

I

Prigioniero in Svizzera

Improvvisamente nell'estate del 1914 il padre prese la decisione che fu forse la piú importante della sua vita, quella cioè di andare in Europa. Stava diventando completamente cieco, e sentiva di non poter piú continuare a fare l'avvocato. Aveva quasi quarant'anni, e decise di andare in pensione. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges descrive la situazione cosí:

> Nel 1914 ci trasferimmo in Europa. Mio padre cominciava a perdere la vista e ricordo che diceva: — Come posso firmare dei documenti se non riesco a leggerli? — Obbligato a ritirarsi troppo presto dalla professione, decise di andare in Europa e organizzò il nostro viaggio esattamente in dieci giorni. Allora il mondo non era cosí sospettoso: non esistevano passaporti o altre burocrazie. Lo scopo del viaggio era di far studiare mia sorella e me a Ginevra; saremmo stati con la nonna materna, che viaggiava con noi e che poi morí in quella città, mentre i miei genitori avrebbero visitato il continente. Inoltre, mio padre doveva essere curato da un famoso oculista ginevrino. (*Abbozzo*, p. 145)

Dal resoconto di Borges si deduce che il viaggio doveva essere piuttosto lungo, per permettere ai figli di andare a scuola a Ginevra mentre i genitori facevano un po' i turisti. A quell'epoca, ed ancora oggi, un viaggio in Europa era considerato parte integrante dell'educazione di un gentiluomo argentino. Era l'equivalente del grand-tour che i gentiluomini inglesi del Settecento facevano dopo essersi laureati a Cambridge o a Oxford: era un'occasione per prendere visione direttamente della cultura occidentale. Il padre aveva rinviato questo viaggio invece di farlo immediatamente dopo la laurea solo per ragioni economiche. Ma questa volta non esitò. In dieci giorni fece sí che tutti fossero pronti e partí alla volta del Vecchio Mondo. Il momento sembrava buono. La Pax Vittoriana, prolungata dall'Entente Cordiale tra l'Inghilterra e la Francia, sembrava dovesse durare in eterno. In Europa non c'era stato nessun conflitto grave dall'epoca della guerra franco-prussiana del 1870. Sembrava che le guerre (civili o internazionali) scoppiassero convenientemente solo in zone marginali come l'Asia, l'Africa e l'America Latina. I Borges salparono senza sapere che andavano incontro a quella che, prima di divenire la Prima Guerra Mondiale, fu *la* Guerra Mondiale. Borges sottolinea l'ironia di

quella situazione in un'intervista del 1967 con Cesar Fernández Moreno: "Quando mio padre dovette andare in pensione a causa della sua cecità, la famiglia decise di andare in Europa. Sapevamo talmente poco della storia universale, e soprattutto dell'immediato futuro, che ci mettemmo in viaggio nel 1914 e ci trovammo poi nell'impossibilità di lasciare la Svizzera" (Fernández Moreno, 1967, pp. 8-9).

La decisione di andare a vivere in Europa con la nonna materna Leonor Suárez Acevedo per alcuni mesi probabilmente non piacque molto a Georgie e a Norah. Per comprendere quanto si sentissero abbandonati bisogna ricordare che fino ad allora la famiglia era stata molto unita, che i loro affetti erano diretti quasi esclusivamente ai consanguinei, e che non sapevano quasi nulla del mondo esterno. Erano tristissimi all'idea di partire.

Dal punto di vista del padre, si trattava di un piano semplice e facilmente attuabile. La sua pensione non era molto, ma a quell'epoca il peso argentino era forte. Erano quelli gli anni in cui i proprietari terrieri argentini, arricchiti dalla carne e dai latticini prodotti nei loro ranch, spendevano la maggior parte dei loro guadagni in Europa. L'eleganza europea era meticolosamente studiata ed imitata sulle due rive del Rio della Plata, ed i ricchi portavano con sé in Europa i loro domestici e a volte anche le loro mucche preferite. Pare che i latticini europei non fossero di loro gusto. Vicente Blasco Ibañez ha descritto questo tipo di gente nel suo best-seller *I quattro cavalieri dell'apocalisse*, poi portato sullo schermo e reso immortale nel 1920 dal regista Fred Niblo. Nel film Rodolfo Valentino incarnava il prototipo dell'uomo argentino di quell'epoca: un elegante latin lover, bellissimo e impomatato, che insegnava alle signore francesi come piroettare dentro e fuori dalle camere da letto a passi di tango.

I Borges avevano poco a che vedere con questa gente. La pensione del padre era modesta e non era un latin lover, anche se gli piacevano le ragazze facili. (Borges mi disse una volta che il padre era un po' scavezzacollo in queste cose.) Ma anche se il padre non quadrava con il prototipo del ballerino, faceva parte di un'altra classe tipicamente argentina, anche se meno reclamizzata: quella dei gentiluomini per cui l'Europa è una raccolta di città-museo. L'itinerario prescelto conferma quest'impressione. Senza andare ancora in Spagna, si recarono direttamente in Inghilterra, dove Georgie poté vedere il "labirinto rosso" di Londra e Cambridge; poi attraversarono la Manica e andarono a Parigi. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges non è molto generoso con la grande città: "Passammo prima qualche settimana a Parigi, una città che né allora né poi mi ha particolarmente affascinato, come invece accade a ogni altro buon argentino. Forse, senza saperlo, sono sempre stato un po' inglese; infatti penso sempre a Waterloo come a una vittoria" (*Abbozzo*, p. 145). Da Parigi i Borges andarono a Ginevra. Con i bambini al sicuro a scuola, il padre e la madre continuarono a viaggiare da soli. Quando scoppiò la guerra si trovavano in Germania ed ebbero qualche difficoltà a rientrare in

Svizzera. Essendo però latinoamericani furono piú fortunati di molti altri turisti che si trovarono isolati: riuscirono a tornare a Ginevra, dove rimasero fino alla fine della guerra.

In Svizzera i Borges ricostituirono la cellula familiare che avevano formato vivendo a Palermo. La famiglia si rifugiò dunque nella bella e malinconica città vicino al lago: là Georgie si ricreò uno spazio sacro ed appartato in cui continuare a leggere, fantasticare con Norah e conversare con il padre.

Il padre e la madre erano ancora giovani e molto belli; i figli avevano visi sensitivi, ombrosi. In due fotoritratti fatti a Ginevra nel 1914 e nel 1915 hanno un ottimo aspetto, anche se i loro visi sono malinconici.

Georgie non fu felice in Svizzera. In un breve brano autobiografico che scrisse per un'antologia argentina pubblicata nel 1927, Borges riassume quell'esperienza: "Trascorsi gli anni della guerra a Ginevra; fu un periodo soffocante, chiuso, fatto di pioggerellina: lo ricordo sempre con un certo odio" (Vignale, 1927, p. 93). Per un ragazzo abituato al sole e alle calde estati di Buenos Aires, l'aria fredda, umida e nebbiosa di Ginevra dev'essere stata veramente opprimente. L'odio era dovuto probabilmente all'impressione di essere prigioniero. Ma questo atteggiamento cambiò con il tempo. In un'intervista del 1967 con Fernández Moreno, Borges ricorda solo i giorni piú belli:

BORGES: Imparai a conoscere la Svizzera molto bene, e ad amarla molto.

FERNÁNDEZ MORENO: Ma una volta nel 1927 lei ha parlato di quei giorni come grigi e piovigginosi.

BORGES: Sí, allora, ma non oggi. Tornando in Svizzera dopo quaranta anni mi sentii molto commosso ed ebbi anche l'impressione di star tornando a casa. Le esperienze dell'adolescenza, tutto ebbe luogo là [...] Ginevra è una città che conosco meglio di Buenos Aires. E poi, Ginevra si può conoscere perché è una città di una misura normale, mentre invece Buenos Aires è cosí incredibile che nessuno può dire di conoscerla. (Fernández Moreno, 1967, p. 9)

Tornando su questo argomento nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges descrive la sua vita di tutti i giorni a Ginevra: "Abitavamo in un alloggio nella città vecchia. Posso dire di conoscere Ginevra molto meglio di Buenos Aires, e questo si spiega col fatto che a Ginevra non ci sono due angoli uguali e uno impara presto a riconoscere le strade. Camminavo tutti i giorni lungo quel fiume verde e gelido, il Rodano, che attraversa il cuore della città, con i suoi sette ponti tutti diversi l'uno dall'altro" (*Abbozzo*, p. 146).

L'edificio in cui vivevano i Borges è ancora là, nel quartiere vecchio, non molto distante dal Collège Calvin, dove Georgie studiò per quattro anni. Fa parte di tutto un isolato di case ottocentesche nello stile che le riforme del Barone Haussmann avevano reso cosí alla moda a Parigi: solide, dignitose, un po' noiose. L'unico cambiamento sopravvenuto con il nuovo secolo fu quello del nome della strada, che allora si chiamava Rue Malagnou ed ora si chiama Rue Ferdinand

Hodler in onore di un pittore svizzero contemporaneo. L'intero quartiere, costruito su una collina, ha ancora le stradine tortuose ed alcuni monumenti medievali. In un racconto del 1975 intitolato *L'altro*, c'è una fugace rievocazione di quelle fredde giornate sul fiume in un incontro immaginario fra due Borges (quello del 1914 e quello del 1969) su una panchina sulle rive del fiume Charles a Cambridge nel Massachusetts, che è anche una panchina sulle rive del Rodano a Ginevra.

Anche se il progetto del grand-tour era naufragato a causa della guerra, i Borges volevano vedere l'Europa lo stesso. Da Ginevra, sembrava che il viaggio estivo piú sicuro sarebbe stato verso sud, al di là delle montagne, cioè nell'Italia del nord. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges scrive: "Ho un vivido ricordo di Verona e di Venezia. Nel grande e vuoto anfiteatro di Verona, recitai, a voce alta e chiara, alcuni versi *gaucho* di Ascasubi" (*ibid.*, p. 145). La scelta di Ascasubi può sembrare piú un atto di sfida verso il Vecchio Mondo che un omaggio ad uno dei maestri della poesia gauchesca argentina. Per Georgie citare Shakespeare sarebbe stato troppo banale: Ascasubi aveva il vantaggio di essere poco "sofisticato," incontaminato, e di offrire a Georgie l'opportunità di esprimere la sua nostalgia per la sua patria e la sua lingua. Borges non dice nulla sui suoi "vividi" ricordi di Venezia.

L'altro avvenimento importante di quel periodo svizzero fu l'arrivo di Fanny Haslam, la nonna inglese che forse si sentiva sola a Buenos Aires, visto che l'assenza dei Borges si prolungava. L'*Abbozzo di autobiografia* accenna brevemente alla sua visita: "A causa della guerra, a parte quello in Italia e alcuni viaggetti entro i confini della Svizzera, non facemmo altri viaggi. Piú tardi, sfidando i sottomarini tedeschi e in compagnia soltanto di altri quattro o cinque passeggeri, la nonna inglese ci raggiunse" (*ibid.*, p. 147).

Il coraggio di Fanny Haslam è un argomento che Borges predilige. Lei ne aveva dato prova durante i primi anni in cui aveva vissuto la vita della frontiera insieme al marito, il Colonnello Borges. Ora, affrontando i sottomarini tedeschi, la nonna mostrava veramente il suo spirito britannico. Con il suo arrivo a Ginevra, il clan dei Borges tornò ad essere quello di prima. La vita a Ginevra cominciò ad assomigliare alla vita a Palermo.

Prima dell'arrivo della nonna, Borges le aveva mandato delle cartoline che testimoniano la sua nostalgia:

> DE MILLERET: È vero, alcune delle cartoline indirizzate alla nonna rivelano dei rimpianti che non sono diretti specificamente a lei.
>
> BORGES: Che mancanza di tatto da parte mia vero? Ma quando si hanno dodici o tredici anni non è facile essere un uomo di mondo. (De Milleret, 1967, p. 20)

Borges fa dell'ironia per nascondere i suoi sentimenti. Aveva riversato sulla città di Buenos Aires tutto l'affetto che sentiva per il piccolo mondo di Palermo: troppo orgoglioso per dire alla nonna

quanto sentiva la sua mancanza, le parlava invece della sua città. C'è un altro elemento rivelatore in queste reminiscenze: affermando di essere piú giovane di quanto fosse in realtà (aveva quasi quindici anni quando andò in Europa), Borges cerca di rendere piú accettabile il fatto di essere ancora cosí attaccato alle gonne della nonna.

La nonna non fu la sola parente ad andare a trovare i Borges in Svizzera. Verso il 1916 dei cugini uruguayani della madre arrivarono in Europa. Facevano parte del ramo Haedo della famiglia. Per celebrare l'avvenimento, il padre fece delle fotografie in cui si vedono perlomeno tre generazioni di donne Haedo intorno a Dona Leonor, la nonna materna. Tra tutte queste donne (otto), la figura di Georgie spicca in modo singolare. Persino con i parenti piú stretti ha sempre l'aria di essere l'intruso, lo straniero: l'espressione del viso, la tristezza dello sguardo dietro alle lenti spesse, la bocca terribilmente malinconica lo fanno apparire diverso dagli altri. Il suo modo di sedersi o di stare in piedi ha sempre qualcosa di goffo, come se il suo corpo, cresciuto troppo in fretta e quasi per conto proprio, gli desse un gran fastidio.

In quei giorni era difficile per lui dimenticare che aveva un corpo. In alcuni racconti e poesie ci sono rare ma rivelatrici allusioni che mostrano come per Georgie non fosse facile superare i turbamenti sessuali dell'adolescenza. Nel racconto intitolato *L'altro*, in cui descrive un incontro tra se stesso da vecchio e se stesso da giovane a Ginevra, per convincere Georgie di essere veramente quello che lui poi sarebbe divenuto, Borges mostra di sapere delle cose che non potevano essere note ad altri:

> — Posso dimostrarti che non mento. Ti dirò cose che un estraneo non può sapere. In casa c'è un *maté* d'argento con un supporto di serpenti, che il nostro bisnonno portò dal Perú. C'è anche un catino d'argento, che pendeva dal suo arcione. Nell'armadio della tua stanza ci sono due file di libri. I tre volumi delle *Mille e una notte* di Lane, con incisioni in acciaio e note in corpo minore tra capitolo e capitolo, il dizionario latino di Quicherat, la *Germania* di Tacito in latino e nella versione di Gordon, un *Don Chisciotte* della casa Garnier, le *Tavole di sangue* di Rivera Indarte, con la dedica dell'autore, il *Sartor Resartus* di Carlyle, una biografia di Amiel e, nascosto dietro agli altri, un libro in brossura sulle abitudini sessuali delle popolazioni balcaniche. Neppure ho dimenticato un tramonto in un primo piano di piazza Dubourg.
>
> — Dufour — corresse.
>
> — Va bene, Dufour. Non ti basta tutto questo? (*Il libro di sabbia*, p. 9)

Il contesto in cui si allude alla misteriosa sera al secondo piano di piazza Dufour può sembrare esclusivamente letterario, ma in realtà alcuni dei libri menzionati — la traduzione di Lane, la biografia di Amiel ed il libro nascosto sull'erotismo nei Balcani — sono associati direttamente con l'argomento proibito: il sesso. La traduzione delle *Mille e una notte* di Lane (pubblicata nel 1839) era una versione espurgata del famoso originale. In un articolo sulle diverse traduzioni

europee dell'opera Borges discute a lungo i pregi e le omissioni di quella versione. Lane aveva vissuto al Cairo per cinque anni e conosceva bene la lingua e i costumi ma non aveva mai rinunciato (secondo Borges) "al suo pudore britannico." Invece di usare l'elegante reticenza di Antoine Galland, il traduttore francese che tagliò tutti i riferimenti piú controversi, Lane non "si trincera nel silenzio." Non tradusse i brani piú pornografici ma segnalò chiaramente ciascun taglio. Nel suo articolo Borges cita spiegazioni come "Tralascio un episodio sommamente biasimevole" oppure "sopprimo una spiegazione ripugnante," "Qui una riga è troppo grossolana per la traduzione," "Qui la storia dello schiavo Bujat, completamente impossibile da tradurre." Borges critica la tendenza evasiva di Lane rispetto alla specificità dell'originale. Per esempio: "Nella notte 217, si parla di un re con due mogli, il quale giaceva una notte con la prima e la notte dopo con la seconda, e cosí furono felici. Lane spiega la beatitudine di quel monarca, dicendo che trattava le sue mogli con imparzialità [...]." Borges conclude che "Una delle ragioni è che la sua opera era destinata al tavolino del salotto, centro della lettura senza allarmi e della pudica conversazione" (*Storia dell'eternità*, p. 101).

Chiamando la versione delle *Mille e una notte* una "mera enciclopedia di evasività" (*ibid.*, p. 76), Borges ci offre una chiave della sua reticenza personale. Come Lane, anche lui evita in genere di dire le cose in modo diretto, ma allo stesso tempo lascia deliberatamente degli indizi misteriosi qua e là, ed allude indirettamente, con molta discrezione, ai luoghi in cui qualcosa è stato represso. Nel brano *L'altro* citato precedentemente, i segni sono chiari. Sia la versione di Lane che la breve allusione alla biografia di Amiel diventano dei sintomi che si riferiscono a qualcosa che è assente dal testo. Amiel, un famoso saggista svizzero autore di un *Diario* molto conosciuto, ebbe una vita sessuale difficile. Borges non dice quale biografia di Amiel fosse in suo possesso, e cosí facendo solletica di nuovo l'immaginazione del lettore. Ma è logico pensare che questa biografia non mancasse di parlare dei problemi sessuali di Amiel. Meno reticente è l'allusione a un libro sugli usi sessuali dei Balcani: il fatto che il libro fosse nascosto è significativo. Forse era uno di quei libri che, secondo il famoso detto di Rousseau, si leggono con una mano sola. Se Georgie l'avesse usato per questo scopo avrebbe fatto una cosa normale per un adolescente. Ma anche ora, nello scrivere un racconto che rievoca quell'io piú giovane, non riesce ad abbandonare la sua reticenza. C'è poi la curiosa allusione a piazza Dufour.

Ci sono solo dei pettegolezzi che possono aiutare a chiarire questa allusione, ma sono dei pettegolezzi cosí persistenti che ormai hanno acquisito una certa fondatezza. Secondo le confidenze fatte a parecchi amici, una volta il padre lo portò a trovare una di quelle compiacenti ragazze ginevrine la cui clientela era fatta di stranieri, uomini soli e giovani angosciati. Fece il suo dovere cosí in fretta che la forza dell'orgasmo lo stremò. La "piccola morte," come dicono i francesi, per

lui assomigliò troppo alla morte vera. Da allora Georgie ebbe timore del sesso. C'è un altro aspetto della questione che implica forse un significato piú complesso. Venendo iniziato al sesso per intercessione del padre, Georgie può aver pensato che la ragazza avesse svolto lo stesso servizio per il padre, e l'idea di condividere la stessa donna può aver sollevato in lui una resistenza dovuta a dei tabú profondamente radicati.

Non si saprà mai che cosa accadde a piazza Dufour, e se quello fu veramente il luogo: quello che si sa è che a Borges gliene importava abbastanza da indurlo a raccontare confidenzialmente l'episodio a diversi amici e a includere una curiosa allusione ad esso in uno dei suoi racconti.

Nella conversazione con Fernández Moreno già citata Borges dice di essersi sentito molto commosso tornando in Svizzera dopo quarant'anni: aveva anche "l'impressione di star tornando a casa. Le esperienze dell'adolescenza, tutto ciò, ebbe luogo là." Di nuovo c'è una certa reticenza, ma se si collega questa affermazione con l'allusione contenuta nel racconto, il quadro è completo. A Ginevra l'adolescenza venne a Georgie.

II

La biblioteca circolante francese

Per essere ammesso al collegio Calvin, Georgie dovette prima imparare il francese. Cominciò prendendo delle lezioni private, poi frequentò per qualche tempo un'accademia. Finalmente passò l'esame, anche se il francese lo sapeva ancora cosí cosí. Era il terzo codice linguistico di cui doveva impadronirsi, ma avendo ormai quindici anni il processo fu meno traumatico di quando, da bambino, dovette imparare lo spagnolo e l'inglese quasi contemporaneamente. Il fatto che il francese gli fosse completamente sconosciuto anche se a quell'epoca la maggior parte degli argentini di una certa cultura sapeva un po' di francese, dimostra quanto fosse inusuale l'istruzione che aveva ricevuto. Ma pur con molte difficoltà, Georgie si mise a studiare il francese seriamente, al contrario della maggior parte dei suoi connazionali, che di solito non si impegnano affatto.

A differenza di Georgie, Norah imparò la nuova lingua molto velocemente. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges nota che Norah "imparò cosí bene il francese che sognava perfino in quella lingua. Ricordo che un giorno mia madre, tornando a casa, trovò Norah che, nascosta dietro una tenda, gridava impaurita: '*Une mouche, une mouche!*' Aveva evidentemente adottato l'opinione francese che le mosche fossero pericolose. 'Esci di lí,' le disse mia madre senza molto patriottismo. 'Sei nata e vissuta in mezzo alle mosche!'" (*Abbozzo*, p. 147).

Borges ricorda anche una delle difficoltà che ebbe ad adattarsi al Collège Calvin: "Quel primo autunno — era il 1914 — andai al collège di Ginevra, fondato da Calvino. Nella mia classe eravamo in circa quaranta; una buona metà erano stranieri. La materia principale era il latino, e presto scopersi che uno poteva trascurare un poco tutte le altre materie se era forte in latino" (*ibid.*, p. 146).

Il latino divenne il suo quarto codice. Non sarebbe mai stata una delle sue lingue fondamentali (piú tardi, a Majorca, ne avrebbe approfondito la conoscenza) ma gli diede quel senso della struttura sintattica e dell'etimologia che sarebbe emerso in seguito nello stile di Borges. Insieme al francese, il latino contribuí a cancellare la vaghezza retorica dello spagnolo e la sciattezza dell'inglese ottocentesco: insieme queste due lingue aiutarono Georgie a conquistare un senso

di disciplina linguistica che sarebbe diventato una caratteristica fondamentale del grande stile narrativo di Borges.

Nonostante studiasse molto, Georgie trovava difficile mantenersi al passo. Oltre a studiare il francese come lingua, doveva anche studiare tutte le altre materie — "algebra, chimica, fisica, mineralogia, botanica, zoologia" (*ibid.*, p. 146) — in francese. Alla fine dell'anno fu promosso in tutte le materie tranne che in francese. I suoi compagni erano cosí consapevoli dei suoi sforzi che decisero di intercedere per lui:

> Senza dirmi nulla, i miei compagni mandarono al preside une petizione firmata da tutti. Gli facevano osservare che avevo dovuto studiare tutte le diverse materie in francese, una lingua che dovevo contemporaneamente imparare. Chiedevano al preside di volerne tener conto, e lui molto gentilmente lo fece. In principio non capivo nemmeno quando un insegnante mi chiamava perché pronunciava il mio nome alla maniera francese, in una sola sillaba, mentre noi lo pronunciamo con due sillabe, con una "g" gutturale. Cosí, ogni volta che dovevo rispondere, il mio compagno mi dava una gomitata (*ibid.*, p. 146).

Georgie deve essere stato felice del calore e della simpatia dei compagni, specie in contrasto con la sua esperienza scolastica a Buenos Aires. A Ginevra le sue peculiarità, ed anche la sua nazionalità, non erano strane: molti altri studenti erano stranieri, e la "diversità" era la regola piuttosto che l'eccezione. Ben presto Georgie trovò tra i compagni due dei suoi migliori amici, ambedue di due anni piú giovani. "I miei due amici erano di origine ebreo-polacca: Simon Jichlinski e Maurice Abramowicz. Uno divenne avvocato e l'altro medico. Gli insegnai a giocare a *Truco*, ed impararono cosí bene e cosí in fretta che alla fine della prima partita mi lasciarono senza un centesimo" (*Abbozzo*, 1970, p. 215).

Nel 1975 ho avuto occasione di recarmi a Ginevra e ho conosciuto il Dr. Jichlinski e Maître Abramowicz. Vivono tutte e due piuttosto bene. Il Dr. Jichlinski aveva visto Borges di nuovo verso la metà degli anni Sessanta, e aveva avuto l'occasione di rinfrescare la sua memoria. Mi disse che Borges aveva esagerato la facilità con cui impararono a giocare a *Truco*, e che credeva che il resoconto di Borges fosse dovuto alla sua tendenza a mettersi sempre in situazioni ironiche. Il Dr. Jichlinski si ricordava di lunghe discussioni letterarie fatte camminando per le strade del quartiere vecchio, bevute serali, e incontri senza fine per discutere tutto e nulla.

Il Dr. Jichlinski aveva in comune con Georgie la vita di tutti i giorni, mentre Maître Abramowicz condivideva di piú la sua vita letteraria. Di professione avvocato, ma per vocazione scrittore e poeta, sembrava che si ricordasse perfettamente di Georgie, che aveva conosciuto nella biblioteca pubblica di Ginevra. Mi lesse alcune delle lettere di Georgie dalla Spagna scritte nei tardi anni Dieci e nei primi anni Venti, controllando date, nomi e numeri.

Borges fa spesso il nome di Maître Abramowicz, uno dei pochi

amici di tutta la sua vita, e ha menzionato spesso alcuni degli scrittori che Abramowicz gli insegnò ad amare. Nelle sue conversazioni con Jean de Milleret Borges riconosce il suo debito verso Abramowicz:

> Sí, fu lui che mi iniziò alla lettura di Rimbaud. Mi ricordo che una sera sul Rodano lui continuava a ripetere:
>
> *J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles*
> *Dont les ciels délirants sont ouverts au voyageur:*
> *— Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,*
> *Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?*
> *J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,*
> *Baisers montant aux yeaux des mers avec lenteurs,*
> *La circulation des sèves inouïes,*
> *Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!*
> *Mais, vrai, j'ai trop pleuré! les Aubes sont navrantes,*
> *Toute lune est atroce et tout soleil amer.*
> (De Milleret, 1967, p. 25)

Citando *Le bateau ivre* di Rimbaud (strofe 10, 20, 23), Borges fa alcuni errori che De Milleret corregge in una nota. Sono errori poco importanti se si ricorda che Borges citava nel 1966 dei versi imparati circa cinquanta anni prima. Ma ciò che conta veramente è che li imparò dalla voce di Abramowicz invece che da un libro.

In una composizione fantastico-teologica intitolata *Tre versioni di Giuda*, *Finzioni*), Borges fa omaggio indirettamente a questa amicizia. In una nota cita un commento sfavorevole su Nils Runeberg, il protagonista del racconto, ed attribuisce il commento proprio a Maurice Abramowicz. È improbabile che Abramowicz abbia mai discusso le opere immaginarie di Nils Runeberg, ma a Borges piace mettere i nomi dei suoi amici nei suoi racconti: è una forma di omaggio privato, e causa la perplessità del pubblico. Lo fece con Bioy Casares ed altri amici letterati in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, e mise Patricio Gannon e me in *L'altra morte* (*L'Aleph*). Facendo discutere le eresie di Runeberg a Maurice Abramowicz Borges scherza con i suoi amici.

Una delle prime cose che Georgie fece appena si fu stabilito a Ginevra fu di iscriversi a una biblioteca circolante francese: trovò cosí una chiave per imparare a conoscere una letteratura di cui sapeva poco. Ben presto la letteratura francese divenne per lui la seconda in importanza. I critici si sono lasciati convincere dallo stesso Borges e sottovalutano l'importanza della letteratura francese nella formazione del suo stile, ma in realtà, nonostante la sua preferenza per l'inglese e la letteratura inglese e il suo rifiuto di ammetterlo pubblicamente, Borges fu influenzato dal concetto di discorso logico e dal sottile modo di ragionare dei saggisti francesi. Imparò anche molto dai poeti e dai narratori francesi.

Conversando con Jean de Milleret, Borges ricorda i nomi di alcuni scrittori francesi letti mentre era a Ginevra. È un elenco disor-

dinato che mette insieme il capolavoro comico di Daudet *Tartarin de Tarascon* con i romanzi piuttosto sconvenienti sull'alta società di Gyp. Per giustificare l'accenno a Gyp (che era considerato molto reazionario e antisemita), Borges fa notare in un'altra intervista che anche Nietzsche ammirava Gyp ("L'Herne", 1964, p. 373). Ma la reazione di Georgie a Gyp fu tutt'altro che letteraria. Leggendo il brano di *La donna appassionata* in cui la baronessa si suicida perché il suo amante l'ha abbandonata, Georgie pianse. Per giustificare la sua reazione giovanile Borges commenta ironicamente: "Da ragazzi si è sempre un po' snob, e Gyp (la Contessa de Martel) metteva in scena tutto un mondo di baroni, marchesi, duchi, eh!" (De Milleret, 1967, p. 26).

Oltre a scoprire Gyp e Daudet, Georgie lesse anche Zola accuratamente (tutto il ciclo Rougon-Macquart), molti libri di Maupassant, e *Les misérables* di Victor Hugo. Rievocando con De Milleret quelle prime letture Borges commenta: "Circa dieci anni fa ho provato a rileggere *L'assommoir*: non ci sono riuscito. Ho anche provato a rileggere *Les misérables* senza successo. La poesia di Hugo posso sempre leggerla, ma il romanzo è cosí enfatico [...]" (*ibid.*, p. 26). C'è un filo invisibile che lega tutti i libri citati da Borges: fanno parte tutti piú o meno del tipo di narrativa realista e naturalista caratteristica del secondo Ottocento. Questo stile ebbe un'influenza enorme in Europa e negli Stati Uniti, ma soprattutto in America Latina. Ancora oggi (dopo la rivoluzione borgesiana della narrativa) esistono romanzieri e critici che cantano le lodi di questa scuola ormai dimenticata o cercano di farla riemergere sotto un'etichetta piú di moda. Il fatto che Borges, a cui si deve il discredito di tale scuola presso gli scrittori piú giovani, avesse letto da giovane i classici francesi del naturalismo e del realismo non viene menzionato quasi mai dai critici. Ma furono proprio queste letture che permisero a Georgie di venire a conoscenza delle strutture convenzionali della narrativa (continuità narrativa, descrizione dei personaggi, ambiente) in modi che si sarebbero rivelati utili per il futuro autore di *Finzioni*.

Un altro elemento importante inerente alla lettura degli scrittori realisti e naturalisti va ricercato nel modo in cui essi trattano i rapporti fra i sessi. Zola, Maupassant e persino Gyp dispiegavano un candore (o brutalità) nuovo nella letteratura dell'Ottocento. Nel caso di Zola, le cui idee socialiste erano ben note, quest'attenzione per un argomento che i romantici trattavano solo dal punto di vista del sentimento, era rafforzata da un'acuta percezione dei conflitti di classe e da un crescente interesse per l'imminente lotta fra i lavoratori e la borghesia. Il padre era stato (ed era ancora) filosoficamente un anarchico, e ciò contribuí a far sí che Georgie accettasse il modo in cui Zola descriveva le forze socio-politiche nei suoi romanzi: nel 1917 Georgie avrebbe provato uno spontaneo entusiasmo per la rivoluzione russa.

Uno scrittore che lesse allora, e che continuò a leggere per tutta la vita, fu Flaubert. Negli anni della maturità Borges gli dedicò due

saggi (ambedue pubblicati per la prima volta nel 1954): il primo per discutere e difendere *Bouvard et Pécuchet*, il secondo per discutere l'assunzione da parte di Flaubert di un'identità poetica, una maschera letteraria che prese il posto della personalità del poeta, finendo per assorbirla. È ovvio che Georgie non avrebbe potuto leggere Flaubert in questo modo: probabilmente non fece altro che scorrere *Madame Bovary* e i famosi *Tre racconti*. (Gertrude Stein aveva già pubblicato il suo rifacimento di uno dei racconti in *Three Lives*, del 1909). La sua idea di un Flaubert precursore di Valéry, o forse di Pierre Menard, si maturò piú tardi.

A Ginevra Georgie lesse anche un altro autore allora conosciutissimo ma oggi dimenticato: Henri Barbusse. Durante la guerra Barbusse divenne uno dei piú influenti scrittori francesi. Il suo romanzo *Le feu* (1916) descriveva gli orrori della guerra nelle trincee, la carneficina agghiacciante causata dallo stallo sul fronte fra la Germania e le Forze Alleate. Piú tardi Erich Maria Remarque scrisse *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929), un romanzo che divenne anche piú famoso. Secondo un articolo di Borges del 1937, il romanzo di Barbusse era migliore. Ma il romanzo di Barbusse preferito da Borges è un altro, *L'enfer* (1908), in cui un uomo che vive in un albergo spia i vicini attraverso il buco della serratura. Borges dice questo del romanzo:

> Nelle pagine ineguali di *L'enfer*, Barbusse cerca di scrivere un classico, un'opera senza tempo. Vuole fissare le attività essenziali dell'uomo, liberate dai colori variegati dello spazio e del tempo. Voleva rivelare il libro totale che sta dietro a tutti i libri. Né la trama — i dialoghi in prosa poetica ed i salaci o letali episodi che un buco nel muro offre al narratore — né lo stile, derivato piú o meno da Hugo, permisero una valida realizzazione di questo concetto platonico, che è comunque del tutto inaccessibile. Non ho avuto occasione di rileggere il libro dopo il 1919, ma ricordo ancora la profonda passione di quella prosa, ed anche la rappresentazione piú o meno efficace dell'essenziale solitudine dell'uomo. ("El Hogar", 19 marzo 1937, p. 28)

Sottolineando la centralità del tema della solitudine umana (o alienazione, come si sarebbe detto in seguito) nel romanzo, Borges ne rintraccia l'argomento fondamentale, un argomento di rilievo in tutta la narrativa francese del Novecento, come per esempio *Voyage au bout de la nuit* di Céline (1932), *La nausée* di Sartre (1938), *L'étranger* di Camus (1942) e *Le voyeur* di Alain Robbe-Grillet (1950). Nonostante siano opere molto diverse stilisticamente, questi romanzi testimoniano tutti, per mezzo dei loro protagonisti, la prevalente solitudine dell'esistenza: i protagonisti stessi sono i testimoni disperati delle vite di altri uomini. Il protagonista di Barbusse è un voyeur, cioè un vero figlio del secolo.

La lettura di *L'enfer* deve aver profondamente influenzato la visione del mondo adulto di Georgie. Oltre al libro sulla vita sessuale nei Balcani, *L'enfer* fu probabilmente il primo libro letto da Georgie

in cui si parlava esplicitamente di sesso. Aveva già letto le traduzioni delle *Mille e una notte*; le ovvie omissioni di Lane e le dettagliate note di Burton sui costumi e le perversioni sessuali del mondo islamico l'avevano probabilmente incuriosito. Ma i racconti arabi, per quanto espliciti e persino scurrili, non erano certo eccitanti. Zola e Maupassant trattavano gli argomenti sessuali con una maggior complessità e suggestività, ma ambo gli scrittori dovevano conformarsi ad un criterio di decenza del tutto assente dal classico orientale. In *L'enfer* Georgie trovò qualcosa di diverso: la vivida descrizione di un rapporto sessuale visto dal punto di vista passivo (o forse anche attivo) del voyeur: il sesso è una cosa che succede mentre si guarda che cosa sta succedendo ad altri. Il voyeur è come un lettore di romanzi: partecipa a un'esperienza altrui con l'immaginazione piuttosto che con i sensi.

Un altro famoso libro francese che Georgie lesse fu *Jean Christophe* di Romain Rolland: un romanzo in dieci volumi sulla vita e gli amori di un compositore tedesco. Rolland era un musicologo che nel 1903 aveva pubblicato una famosa biografia di Beethoven. Il lungo romanzo fu in un certo senso il risultato del suo interesse per Beethoven e per il fascino della vita artistica. Come Barbusse, Rolland era famoso anche per le sue idee socialiste. Pacifista convinto, preferí andare in esilio in Svizzera piuttosto di lasciarsi coinvolgere dall'isterismo nazionalista della guerra. Georgie deve aver letto *Jean Christophe* verso il 1917. In un breve saggio su Rolland scritto venti anni dopo, fa notare che il protagonista è "una fusione di Rolland e Beethoven," e che anche piú ammirevole del romanzo stesso fu il successo che ottenne: "Ricordo che verso il 1917 la gente diceva ancora che 'Jean Christophe' era la parola d'ordine della nuova generazione" (El Hogar, 25 luglio 1937, p. 30). Le parole di Borges sono venate d'ironia. Nello stesso articolo, riferendosi al numero e alla qualità dei seguaci di Rolland, aggiunge: "La fama di Rolland sembra molto radicata. In Argentina lo ammirano gli ammiratori di Joaquin V. González, nei Caraibi quelli di Martí, negli Stati Uniti quelli di Hendrik Willem van Loon. Nel mondo di lingua francese non mancherà mai di suscitare l'entusiasmo dei belgi e degli svizzeri. Le sue virtú, comunque, sono piú morali che letterarie, piú 'panumanistiche' (per usare una parola che lo renderebbe felice) che sintattiche" (*ibid.*, p. 30).

Schernendo gli ammiratori di Rolland, Borges schernisce anche Georgie. L'ironia con cui descrive il tipo di ammiratori che Rolland ha (lettori di best-sellers come quelli di van Loon e di poeti sentimentali come González e Martí) o i luoghi in cui viene celebrato (provinciali rispetto a Parigi), o anche la ragione della sua fama (il suo "panumanismo") dimostra chiaramente l'amarezza con cui Borges ha rinnegato ciò che probabilmente aveva amato. D'altro canto le sue osservazioni ci danno un'idea di quello che nel 1937 Borges pensava della Svizzera del 1917: era un paese in cui Rolland aveva dei seguaci.

Ma in quei giorni Georgie probabilmente leggeva *Jean Christophe* appassionatamente: deve averne discusso con Maurice Abramowicz e Simon Jichlinski, scoprendovi la parola d'ordine della sua generazione. Descrivendo il fascino del libro, Borges usa tre aggettivi: "intimo, silenzioso, sincero." Mentre continuava ancora la guerra e la gente non aveva tempo per riflettere sui propri sentimenti, il "panumanesimo" di Rolland deve essere parso molto edificante a tutte quelle anime di provinciali. La rivoluzione russa del 1917 e la pace di Wilson del 1918 dapprima rinfocolarono ed in seguito dissiparono completamente il fascino di quel "panumanesimo."

Rimbaud non era l'unico poeta francese amato da Georgie. Conversando con Jean de Milleret, Borges ne elenca degli altri: "Era specialmente Rimbaud che amavo recitare, ed un poeta ormai dimenticato, Ephraim Michael. Li leggevo tutti in un libro con la copertina gialla pubblicato dal 'Mercure de France,' un'antologia di poesia francese moderna in cui c'erano Stuart Merrill, naturalmente Mallarmé, Rimbaud, Verlaine e parecchi altri poeti minori del movimento simbolista. Leggevo e rileggevo quel libro [...] molte poesie le sapevo a memoria" (De Milleret, 1967, pp. 20-21).

Negli scritti di Borges non c'è quasi traccia di quelle letture adolescenziali, tranne per alcune allusioni qua e là. In un breve pezzo scritto nel 1937 per recensire due nuovi libri su Rimbaud (uno di un critico cattolico, l'altro di due marxisti), non solo loda molto Rimbaud, ma difende anche la letteratura francese contro l'accusa secondo cui invece di produrre dei geni essa riesce solo ad "organizzare e rifinire importazioni straniere"; Borges cita anche un lungo brano della *Stagione all'inferno* di Rimbaud. La citazione è parziale ed alcune parole non sono nell'ordine giusto, ma questo prova solo che Borges citava a memoria.

Un poeta a cui Borges si dimentica di alludere parlando con De Milleret è Baudelaire, anche se era naturalmente nell'antologia del "Mercure de France"; Borges lo nomina nell'intervista con Murat, in cui ammette che "ci fu un'epoca in cui sapevo *Les fleurs du mal* a memoria. Ma ora mi sento lontano da Baudelaire. Credo che se dovessi fare il nome di un poeta francese, sarebbe quello di Verlaine" (Murat, 1964, p. 383).

Questa resistenza a Baudelaire emerge piuttosto chiaramente in un altro pezzo scritto nel 1937. Raccontando un aneddoto sul poeta indiano Rabindranath Tagore (che era stato recentemente a Buenos Aires), Borges fa allusione anche a Baudelaire:

> Tre anni or sono ho avuto l'onore un po' terrificante di parlare con il venerato e mellifluo Rabindranath Tagore. Parlammo della poesia di Baudelaire e qualcuno recitò *La mort des amants*, quel sonetto cosí ingombro di letti, divani, fiori, caminetti, scaffali, specchi e angeli. Tagore ascoltò attentamente e alla fine disse: "Non mi piace questo vostro poeta di mobili!" Ero molto d'accordo con lui. Ora, rileggendo le sue opere, sospetto che non fosse motivato da un certo senso d'orrore

per il bric-à-brac romantico, ma piuttosto dalla sua inguaribile predilezione per il vago. ("El Hogar", 11 giugno 1937, p. 30)

Ancora una volta la memoria tradisce Borges. Nel sonetto di Baudelaire non ci sono veri caminetti e specchi. I fuochi e gli specchi sono metafore dei cuori degli amanti, che bruciano dell'ardore riflesso delle loro anime:

> *Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,*
> *Qui réflechiront leurs doubles lumières*
> *Dans nos deux esprits, ces miroirs gemeaux* [...]
> (Baudelaire, 1951, p. 193)

Ma il bello è che ricordando come Tagore reagí alla poesia di Baudelaire Borges riesce a ironizzare su tutti e due i poeti simultaneamente.

Dai ricordi di Borges sui poeti francesi letti da Georgie manca una descrizione piú dettagliata delle sue impressioni di Mallarmé. Negli anni a venire Borges avrebbe citato Mallarmé occasionalmente e sempre in un contesto importante. La sua figura letteraria (quella del poeta dedito totalmente allo scrivere e per cui il mondo ha senso solo in un libro) ebbe un ruolo importante nella formazione del concetto di letteratura e di mente letteraria di Borges. Tracce di Mallarmé sono presenti nella creazione di Pierre Menard. Parlando di Rémy de Gourmont, un altro importante simbolista francese letto a Ginevra, Borges non ha la riluttanza dimostrata invece verso Mallarmé. Ammette apertamente di aver letto "molto Rémy de Gourmont a quell'epoca" (De Milleret, 1967, p. 382). De Gourmont (morto nel 1915) era un critico serio ed uno dei fondatori, nel 1889, del "Mercure de France", la rivista che aveva pubblicato l'antologia simbolista imparata a memoria da Georgie. A quell'epoca De Gourmont era molto letto: citato con rispetto da T. S. Eliot, aveva un pubblico entusiasta tra i poeti latinoamericani di fine secolo, ed in un certo senso svolgeva il ruolo che sarebbe stato quello di Jean Paulhan nel periodo fra le due guerre mondiali.

De Gourmont era anche un romanziere con propensioni raffinate e leggermente perverse, ed aveva scritto un famoso trattato sull'erotismo, *La physique de l'amour* (1903), nello spirito dei materialisti greci Epicuro e Democrito e del loro famoso discepolo, Lucrezio. Non sappiamo quante di queste opere avesse letto Georgie, ma c'è un aspetto di De Gourmont che egli conosceva probabilmente molto bene: il suo entusiasmo per le discussioni filosofiche, ed il tipo di critica enciclopedica che riusciva ad integrare teorie contrapposte o a trovare le parole adatte per liberarsene. Uno dei suoi critici fece notare una volta che De Gourmont "è sempre pronto a sciogliere ciò che ha appena intrecciato; egli proclama che la morte di una certa verità è un gran bene per gli uomini perché era diventata solo un luogo comune [...] stanca, datata e fastidiosa" (Clouard, 1947, p. 392).

Era probabilmente questo aspetto coltivato a paradossale di De Gourmont ad attrarre maggiormente Georgie. Nei suoi saggi (raccolti con i titoli di *Promenades littéraires* e *Promenades philosophiques*) Georgie può aver trovato il modello per un certo modo di scrivere che egli avrebbe poi elaborato e perfezionato. Vi sono altri e piú ovvi legami tra De Gourmont ed il futuro scrittore. De Gourmont aveva tradotto in francese *La gloria de Don Ramiro* di Enrique Larreta, un libro che Georgie conosceva fin dall'infanzia. In un saggio raccolto nella quarta serie delle sue *Passeggiate letterarie* (1912), De Gourmont spiega il suo metodo: "Ho tradotto il suo libro il piú letteralmente possibile pur restando fedele all'eleganza che la nostra lingua richiede; si può star certi che non v'è nulla della ridondanza spagnola. È uno spirito chiaro e logico" (De Gourmont, 1912, p. 121). Georgie trovò probabilmente molto divertente questo pregiudizio francese di De Gourmont nei confronti dello spagnolo, ed il padre probabilmente ne rise insieme a lui.

C'è un altro articolo della stessa serie che Georgie può aver letto. È dedicato a "Louis Ménard, un pagano mistico." Ménard era un inventore (aveva scoperto il collodio, cosí utile nella fotografia), un pittore della scuola di Barbizon, ed un poeta. Le sue opere piú valide erano parodie. Da giovane aveva tentato di riscrivere alcuni drammi perduti dai tragici greci, ed aveva persino tentato di scrivere una versione del perduto *Prometeo liberato* di Eschilo che, per la comodità dei suoi lettori, scrisse in francese, anche se avrebbe preferito (secondo De Gourmont) scriverlo nel greco di Eschilo (*ibid.*, p. 163). La sua seconda parodia importante si intitolava *Il diavolo al caffè*, che egli attribuí a Diderot e riuscí quasi a contrabbandare in una collezione delle opere di Diderot in corso di pubblicazione (sfortunatamente Anatole France fece in tempo a scoprire il tiro). Secondo De Gourmont, a Ménard piaceva fare una specie di lettura anacronistica dei classici: "Quando leggeva Omero pensava a Shakespeare, metteva Elena sotto gli occhi distratti di Amleto, ed immaginava Desdemona lamentosa ai piedi di Achille" (*ibid.*, p. 163).

Le abitudini letterarie di Louis Ménard (il rifacimento di opere perse o mai scritte, la lettura anacronistica della letteratura) anticipano quelle del suo omonimo Pierre Menard (senza accento sulla *e*), lo strano poeta francese post-simbolista inventato da Borges nel 1939 per farsi beffe delle convenzioni della critica letteraria.

La nostra interpretazione dell'articolo di De Gourmont su Louis Ménard e condizionata dalla lettura del racconto di Borges che abbiamo fatto in precedenza? È questo un esempio di quell'influenza anacronistica di cui Borges parla in *Kafka e i suoi precursori*, in cui la lettura dei contemporanei cambia la lettura dei classici? È difficile dirlo. Georgie probabilmente lesse l'articolo di De Gourmont su Ménard, e da qualche parte nella sua vasta memoria ne rimase una traccia. Venti anni dopo sarebbe nato il suo Menard, che avrebbe fatto di un divertente saggio su un bizzarro letterato uno dei capolavori

del genere comico di questo secolo. Il Ménard di De Gourmont fu probabilmente il piccolo seme che, con l'aiuto di molti altri scrittori (Mallarmé, Valéry, Unamuno, forse Larreta, e naturalmente Carlyle e De Quincey) sarebbe finalmente divenuto il Menard di Borges.

Un addendum su Louis Ménard. Nell'articolo di De Gourmont, parlando dell'invenzione del collodio, l'autore dice che un inventore americano che aveva "riscoperto" il collodio prese la precauzione di farsi dare un brevetto internazionale a nome suo, che era (per confondere di piú le cose) Maynard: un nome che in francese si pronuncia in modo molto simile a Ménard. Tutta questa storia è nel complesso anche troppo borgesiana.

Borges negli anni a venire cercò di dimenticare il suo debito con la cultura francese, ma in quel periodo in cui la sua mente e la sua memoria erano impressionabili, Georgie aveva trascorso buona parte di cinque anni a leggere Zola e Maupassant, Barbusse e Romain Rolland, Hugo e Rimbaud, Verlaine e Rémy de Gourmont. A Ginevra imparò a capire e ad amare una cultura che lasciò una traccia, indelebile come una filigrana, sulla sua scrittura.

III

Gli ambasciatori

La scoperta ginevrina della letteratura francese non rovinò l'appetito di Georgie per la letteratura inglese. Al contrario, egli fu in grado di continuare a leggerla grazie ad un editore inglese che aveva ristampato alcuni dei migliori autori inglesi e americani in edizioni tascabili e poco costose. Tutti i libri pubblicati da Bernard Tauchnitz a Leipzig avevano sulla copertina questa frase: "*Not to be introduced into the British empire*" (Non importabile nell'Impero inglese). Essi perciò non violavano i diritti d'autore inglesi o americani ed erano destinati a circolare tra gli studiosi di letteratura anglo-americana o i turisti di lingua inglese bloccati nel continente. Venivano venduti anche nelle colonie e, naturalmente, in Sud America. Già da Buenos Aires probabilmente, Georgie conosceva queste edizioni, con le copertine semplici e i caratteri di stampa piccoli e nitidi.

Tre degli autori che scoprí mentre era a Ginevra esercitarono su di lui un'influenza duratura: Thomas de Quincey, Thomas Carlyle, e Gilbert Keith Chesterton. Dei tre, De Quincey è oggi il piú letto: sia Carlyle che Chesterton sono ormai fuori moda, anche se i racconti gialli di Padre Brown scritti da Chesterton sono ancora in voga.

Borges ha indicato De Quincey come la figura piú importante. Scrivendo su *Biatanathos*, il lungo ed oscuro testo di John Donne sul suicidio, dice che il suo debito verso De Quincey "è cosí grande che specificarne una parte sembra ripudiare o tacere le altre" (*Altre Inquisizioni*, p. 95). Eppure sarebbe inutile cercare tra i saggi di Borges un saggio dedicato esplicitamente a De Quincey. Questa omissione (voluta naturalmente) rende la documentazione delle sue letture piú difficile. Fortunatamente alcuni dettagli sono specificati in un'intervista del 1962 con James E. Irby:

> Lessi De Quincey quando avevo sedici anni; da allora l'ho letto e riletto innumerevoli volte. È uno scrittore molto suggestivo, con una curiosità ed un'erudizione quasi inesauribili. Come esploratore della vita dei sogni è unico nella letteratura. Il suo stile è eccellente, tranne quando cerca di fare l'umorista. Mi ricordo di un lungo saggio [...] che è uno dei migliori, *The Last Days of Immanuel Kant*, la descrizione di come un'intelligenza poderosa si spegne: una cosa intensa, molto triste. (Irby, 1962, p. 10)

Quando Borges dice che lo stile di De Quincey è eccellente (con l'eccezione dei tentativi comici, che sono un fallimento), sottolinea un elemento che separa lo stile del modello dal suo: mentre Borges è breve e perciso, De Quincey (nella miglior tradizione della prosa romantica) è pieno di digressioni, prolisso, molto sentimentale. Nella vasta raccolta dei *Writings* di De Quincey (Borges cita in genere l'edizione David Masson del 1897), Georgie scoprí un modello linguistico. Attraverso un processo che può essere paragonato alla miniaturizzazione dei circuiti elettronici, Borges imparò a concentrare nei suoi scritti brevi e frammentari la sostanza degli estesissimi articoli di De Quincey. Le digressioni del modello vengono concentrate in una semplice parentesi, la tensione di uno dei paragrafi sentimentali di De Quincey si riduce ad un aggettivo insospettato, le note serpentine dell'originale, che si snodano pagina dopo pagina, sono sostituite da laconiche note alla fine o da precisi, laconici prologhi. Dove De Quincey espande, Borges contrae; dove De Quincey libera il corso delle passioni, Borges diventa reticente o polemico; dove De Quincey pondera, Borges è dolorosamente lucido. Ma nonostante tutte le differenze tra i loro testi, il risultato è simile.

L'erudizione piuttosto caotica di De Quincey (che era dopo tutto un giornalista) è ugualmente caotica in Borges, nonostante il modo piú professionale di usare le citazioni del primo. La passione scorre in profondità sotto i testi di Borges mentre nei testi di De Quincey emerge nella superficie sentimentale. Anche se le digressioni di Borges sono sapientemente nascoste con il metodo di composizione francese imparato cosí bene a Ginevra, esse non sono meno capricciose di quelle del modello. Se si legge De Quincey dopo aver letto Borges (il tipo di operazione all'indietro suggerita da *Pierre Menard*), è impossibile non riconoscere la parentela.

Altre forme di parentela sono forse piú evidenti. Sia De Quincey che Borges hanno una memoria molto capace, e la rara capacità di percepire relazioni analogiche. Nelle sue *Confessions of an English Opium Eater*, De Quincey si vanta di queste due qualità: "Avendo il vantaggio di una memoria prodigiosa, ed il vantaggio molto piú grande di un istinto logico per percepire in un attimo le segrete analogie o i paralleli che collegavano cose in apparenza remote, godevo di questi due peculiari doni per la conversazione" (De Quincey, 1897, p. 332). Queste parole avrebbro potuto essere di Borges.

Un'altra caratteristica che li unisce è l'insonnia. Per lunghi anni Borges ne soffrí al punto che cercò di esprimere in *Funes, o della memoria* ciò che chiamò la "atroce lucidità." De Quincey, d'altro lato, attribuiva la sua insonnia al desiderio dell'oppio.

Hanno in comune anche l'interesse per certi argomenti: strane eresie, società segrete, problemi filosofici o religiosi (il suicidio è uno dei piú notevoli), strane teorie linguistiche, assassinii e morti violente. Ma fu la figura letteraria di De Quincey ad influenzare maggiormente Borges. In lui Georgie rinvení il prototipo dell'uomo di lettere,

non sotto i sembianti del famoso e piuttosto terrificante Dr. Johnson, ma quelli strani, un po' marginali ma intensamente attraenti di De Quincey. Georgie deve essere stato molto colpito da uno scrittore che dallo studio etimologico di una parola poteva passare rapidamente a un problema filosofico o anche ad una coerente visione del mondo. Le conversazioni con il padre e la lettura di William Spencer e William James avevano preparato Georgie alla mente dinamica e penetrante di De Quincey, uno dei cui meriti sarebbe stato quello di facilitare l'accesso di Georgie alla filosofia tedesca. Da questo punto di vista il suo scritto su *The Last Days of Immanuel Kant* esercitò un'influenza duratura su di lui.

In quell'articolo Georgie scoprí probabilmente un altro importante aspetto del metodo di De Quincey. Parlando degli ultimi giorni di Kant, lo scrittore inglese crea un unico testo combinando le narrazioni scritte da diversi testimoni (Wasianski, Jachman, Rink e Boroarski tra gli altri); ma invece di indicare la fonte in ciascun caso, preferí, per amore dell'unità, presentare questo collage di testi come un'unica narrazione attribuita a Wasianski. Borges seguí il metodo di De Quincey nel comporre le biografie di uomini infami per la *Storia universale dell'infamia*. Anche qui l'unità del testo maschera il raffinato collage delle fonti, che sono indicate in parte in una nota al termine della sezione bibliografica del libro.

Un altro aspetto di De Quincey che Borges sottolinea parlando con Irby è la sua abilità di "esploratore della vita dei sogni." Oltre alle due versioni di *Confessions of an English Opium Eater* (1821, 1856) e ai *Suspiria de Profundis* (1845) nei quali De Quincey elabora le sue allucinazioni ed esplora i sogni dati dall'oppio, vi sono altri scritti meno noti — come la descrizione di un'incisione di Piranesi che egli non vide mai e che (sostenne) gli era stata descritta da Coleridge — in cui De Quincey rivela una qualità visionaria che deve aver colpito Georgie profondamente. In tutti questi saggi le visioni sono presentate non come opposte alla realtà, ma come facenti parte di essa: le allucinazioni non sono finzioni ma una dimensione naturale del reale. In molte occasioni De Quincey giunge quasi a una dimensione surreale. Uno dei suoi brani piú famosi è la descrizione della sua vita a Londra quando, da adolescente, si trovò totalmente perso in quel "labirinto rosso." Là incontrò una prostituta quindicenne che divenne sua amica e rimase costantemente con lui per parecchi mesi. Nella versione del 1821 delle *Confessioni*, De Quincey riesce a comunicare le esperienze quasi allucinanti dei due adolescenti con uno stile che riesce a mantenere intatto il senso della loro innocenza. Isolato dal resto dei suoi scritti come è generalmente letto ora, questo episodio sembra solo un'anticipazione di ciò che anni dopo sia Dickens che Wilkie Collins avrebbero cercato di rappresentare nei loro melodrammi. Ma se si reinserisce l'episodio nella sequenza autobiografica fornita da altri testi di De Quincey, è facile cogliere il vero significato. Quello che si sa della sua vita (soprattutto grazie ai suoi *Autobiogra-*

phical Sketches) conferma la sua profonda attrazione per le ragazze piú giovani. Il padre di De Quincey era morto quando il figlio aveva solo sette anni, e la madre era stata quasi sempre assente perché si occupava degli affari della famiglia. Era cresciuto in una casa dominata dalla sorella maggiore e da domestiche. Si congratula persino per aver trascorso la maggior parte della sua infanzia sotto "la piú gentile delle sorelle." Nello stesso scritto ricorda tra le esperienze piú traumatiche della sua vita la morte di due sorelle: una morí a tre anni quando lui aveva solo un anno e mezzo, l'altra morí a nove anni quando lui ne aveva sei. Entrando nella camera in cui c'era la veglia il bambino ebbe una visione in cui la morte era contrastata con la bellezza della giornata estiva.

Quando De Quincey arriva a Londra all'età di sedici anni non ha solo perso la madre ma anche tutta una famiglia di piccole madri: le sorelle. Trovando la prostituta quindicenne ed una ragazza anche piú giovane con cui condividere il suo alloggio vuoto egli riesce in un certo senso a ricostruire, in mezzo alla corruzione di Soho, il paradiso della sua infanzia.

Nell'attaccamento emotivo di De Quincey per le sue sorelle vere o false si può rinvenire lo stesso tipo di affetto che Georgie provava per sua sorella Norah. Come De Quincey, anche lui fu circondato fin da piccolo dalle attenzioni di sua sorella. Era di due anni piú giovane, ma era piú estroversa, e nei giochi infantili faceva sempre la parte della madre che lo proteggeva da orribili nemici invisibili. In Svizzera, lontano dal suo ambiente abituale, Norah deve aver continuato a fargli da Elettra, nel senso usato da De Quincey per descrivere la donna che poi sposò e la figlia che lo curò negli ultimi anni quando era ormai un invalido.

Il parallelo non può venir esteso ulteriormente. Non c'è nulla nella situazione familiare di Borges che eguagli le difficoltà di quella di De Quincey. La madre non era assente. Il padre era piú che mai presente e proiettava sul figlio un'ombra poderosa. Manca anche un altro elemento: le tendenze necrofiliache che la morte delle sorelle suscitarono in De Quincey. Ma nonostante le diversità piú evidenti, a livello di sogno (cioè una finzione in parte vissuta, in parte immaginata), Georgie deve aver trovato negli scritti autobiografici di De Quincey la chiave interpretativa per alcune delle piú oscure esperienze della sua adolescenza.

Il debito di Borges nei confronti di Carlyle è di natura molto diversa. All'epoca in cui Georgie scoprí le sue opere, pensò che Carlyle riassumesse tutta la letteratura. Citiamo da uno dei saggi piú importanti di Borges, *Il fiore di Coleridge*, la conclusione:

> Coloro che copiano minuziosamente uno scrittore, lo fanno impersonalmente, lo fanno perché confondono quello scrittore con la letteratura, lo fanno perché sospettano che allontanarsi da lui anche di poco sia allontanarsi dalla ragione e dall'ortodossia. Per molti anni, credetti che la quasi infinita letteratura stesse in

un uomo. Quell'uomo fu Carlyle, fu Johannes Becher, fu Whitman, fu Rafael Cansinos-Asséns, fu De Quincey. (*Altre Inquisizioni*, p. 19)

Poiché Borges elenca di solito gli scrittori in ordine cronologico (cioè dalle date di nascita), il disordine di questo elenco può voler dire che li sta citando in ordine di lettura. Carlyle perciò viene primo non solo nel testo ma anche nell'esperienza di lettore di Borges: deve essere stato lui ad aprire a Georgie una nuova prospettiva letteraria. L'elenco dimostra anche un'altra cosa importante: Carlyle rappresentò a un certo punto tutta la letteratura, ma venne ben presto sostituito da altri scrittori, forse anche troppo in fretta. Becher, Whitman e Cansinos-Asséns furono tutti scoperti da Borges prima di ventun anni.

L'ascesa di Carlyle e la sua improvvisa esclusione possono essere attribuiti ad una certa resistenza che Borges cominciò a provare in seguito nei confronti delle opinioni espresse normalmente da Carlyle. Al tempo della scoperta delle sue opere Georgie fece poca attenzione all'ideologia di Carlyle, ma cinquanta anni dopo Borges scelse di discutere quasi esclusivamente questo aspetto della sua opera. In un'intervista con Ronald Christ dice piuttosto bruscamente: "Ho per lui una certa antipatia: penso che abbia inventato il Nazismo e cosí via — uno dei padri o antenati di questo tipo di cose" (Christ, 1967, p. 130). Nello stesso anno discusse la politica di Carlyle con De Milleret. Incentrando le sue obiezioni sull'argomento della schiavitú, Borges accusa Carlyle di essere un razzista, e di credere che il destino dei negri fosse quello di essere degli schiavi. Borges espresse su Carlyle opinioni dello stesso tipo anche in altre sue opere.

Nel prologo scritto nel 1956 per la traduzione spagnola di *On Heroes and Hero Worship* di Carlyle, Borges discute le critiche di Herbert Spencer sulla religione di Carlyle e riassume la teoria politica di quest'ultimo in una parola: Nazismo. Gli autori che cita per corroborare le sue opinioni sono Bertrand Russell (*The Ancestry of Fascism*, 1935) e G. K. Chesterton (*The End of the Armistice*, 1940). Usando tutti e due questi autori e citando Carlyle, Borges dimostra il rapporto di quest'ultimo con il totalitarismo.

Questo giudizio politico su Carlyle non era affatto diffuso a Ginevra. È chiaro che si formò piú tardi, nel periodo tra le due guerre mondiali, come mostrano le date dei libri di Russell e di Chesterton. La guerra con la Germania pose i testi autoritari di Carlyle in una prospettiva puramente politica. Ciononostante, Borges è in grado di riconoscere altri aspetti della sua personalità letteraria. Nello stesso prologo, Borges aggiunge:

Tali affermazioni non inficiano la sincerità di Carlyle. Nessuno come lui ha sentito che questo mondo è irreale (irreale come un incubo, ed atroce). Da questa spettralità universale egli salva una cosa sola, il lavoro: non i risultati di esso, chiariamolo, che sono una pura vanità, un'immagine, ma la sua esecuzione. Egli scrive (*Reminescences: James Carlyle*): "Ogni lavoro umano è transitorio, piccolo,

in se stesso disprezzabile; solo il lavoratore, e lo spirito che lo abita, è significativo." (*Prologos*, 1975, pp. 36-37)

Questo era probabilmente il Carlyle che Georgie leggeva cosí avidamente: il Carlyle stoico, imbattibile, leggermente folle, non l'apologista della schiavitú e del totalitarismo. Dal suo libro sugli eroi e dai suoi saggi storici e biografici, Georgie deve aver derivato la tendenza a vedere la vita come un sogno, un incubo, reso reale solo da uno sforzo della volontà. Da questo punto di vista Borges deve aver svolto il ruolo di ambasciatore di scrittori piú complessi: Schopenhauer e Nietzsche, che lesse avidamente mentre era a Ginevra.

Tra le opere di Carlyle c'è una biografia immaginaria che contiene lunghi estratti da un libro apocrifo. *Sartor Resartus* era, all'epoca in cui fu pubblicato in tre volumi (1831), solo una bizzarria, un elaborato scherzo nella stessa vena biografica che Carlyle aveva perseguito con una certa assiduità (la sua vita di Federico il Grande occupa sette volumi delle sue opere complete, il suo Cromwell, tre volumi). Il libro può venir letto come una noiosa parodia della filosofia romantica tedesca, allora molto di moda. Ma *Sartor Resartus* è qualcosa di piú. Facendo finta di riassumere un libro inesistente, Carlyle elabora una formula che Borges avrebbe portato fino alle piú delicate conseguenze: la falsa recensione di un libro immaginario scritto da un autore inesistente. Già nel 1936 Borges inserí in uno dei suoi libri di saggi *Storia dell'eternità*, sotto il titolo generico di *Due note*, la "recensione" di un romanzo giallo intitolato *L'accostamento ad Almotasim*, scritto in teoria da Mir Bahadur Ali. Borges cita persino delle recensioni anteriori del libro, ma l'articolo è uno scherzo: tutto, dal nome dell'autore al titolo del romanzo e le citazioni inglesi nella recensione, fu inventato da Borges. Cinque anni dopo, ripubblicando *L'accostamento ad Almotasim* in un libro di racconti (*Il giardino dei sentieri che si biforcano*), Borges ammise lo scherzo, e lo giustificò anche in un prologo:

> Delirio faticoso e avvilente quello del compilatore di grossi libri, del dispiegatore in cinquecento pagine d'un concetto la cui perfetta esposizione orale capirebbe in pochi minuti. Meglio fingere che questi libri esistano già, e presentarne un riassunto, un commentario. Cosí fecero Carlyle in *Sartor Resartus*, Butler in *The Fair Haven*: opere che hanno il difetto, tuttavia, di essere anch'esse dei libri, non meno tautologici degli altri. (*Finzioni*, p. 5)

Per evitare le tautologie, Borges preferiva scrivere "in libri immaginari, articoli brevi" (*Finzioni*, p. 5). Questi "articoli brevi" *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *Esame dell'opera di Herbert Quain*, e *L'accostamento ad Almotasim*: tutti testi raccolti nel *Giardino*.

La critica di Carlyle del 1941 riflette il punto di vista dello scrittore maturo, ma nel 1916 Georgie deve averla pensata diversamente. Egli era probabilmente affascinato sia dalla mente paradossale di Carlyle che dal suo stile vistoso e addirittura rigonfio. A quell'epoca egli

stava entrando in una fase delle sue letture che lo avrebbe portato alle sue prime pubblicazioni: una serie di poesie scritte in uno stile piuttosto appassionato ed esaltato. Anche in questo, come quando aveva fatto conoscere a Georgie Schopenhauer e Nietzsche, Carlyle fece da ambasciatore.

Il terzo scrittore inglese che Georgie scoprí a Ginevra era uno dei piú fieri oppositori di Carlyle. Nel prologo all'edizione spagnola di *On Heroes*, Borges cita una delle tirate di Chesterton contro Carlyle. Si trova in *The End of the Armistice*, e fu scritta quando Chesterton aveva sessantasei anni: "Un uomo che abbia amato Carlyle da ragazzo, abbia reagito contro di lui da adulto e ri-reagito con un apprezzamento piú equilibrato da piú vecchio finendo, o cosí si spera, per avere di Carlyle una visione piú o meno realistica, può solo essere stupefatto dalla improvvisa ricomparsa di tutto ciò che era odioso, barbaro, stupido e ignorante in Carlyle, senza neanche l'ombra di ciò che c'era di veramente curioso ed ironico in lui" (Chesterton, 1940, p. 66).

Ma non fu questo aspetto polemico di Chesterton che Georgie conobbe a Ginevra: lo conobbe piuttosto come maestro del racconto breve. Borges disse a James E. Irby che Chesterton apparteneva insieme a Stevenson e a Kipling ad una trilogia di scrittori di cui rileggeva i racconti cosí spesso che "Io posso ricrearli quasi interamente a memoria" (Irby, 1962, p. 10). Nel prologo alla sua prima raccolta di racconti, *Storia universale dell'infamia*, Borges riconosce pubblicamente il suo debito verso Chesterton e Stevenson. Due anni prima, in uno dei suoi saggi piú importanti, *Arte narrativa e la magia* (pubblicato in *Discussioni*, 1932), Borges usò alcuni racconti di Chesterton per illustrare alcuni punti della sua teoria. Secondo lui le narrative magiche hanno una struttura strettamente intrecciata:

> Cosí, in una delle fantasmagorie di Chesterton, uno sconosciuto piomba addosso a uno sconosciuto per non essere investito da un camion, e questa violenza necessaria, ma allarmante, prefigura il suo atto finale, di dichiararlo insano di mente affinché non possano giustiziarlo per un delitto. In un'altra, una pericolosa e vasta cospirazione compiuta da un solo uomo (col soccorso di barbe, di maschere da carnevale e di pseudonimi) appare annunciata con tenebrosa esattezza dal distico:
>
> *As all stars shrivel in the single sun,*
> *The words are many, but The Word is one.*
>
> (Come tutte le stelle si contraggono nell'unico sole, le parole sono molte, ma La Parola è una.)
>
> che viene decifrato dopo, mediante una permutazione di maiuscole:
>
> *The words are many, but the word is One.*
>
> (Le parole sono molte, ma la parola è Uno.)
>
> In una terza, la *maquette* iniziale — lo scarno cenno a un indiano che scaglia il coltello a un altro e lo ammazza — è l'esatto rovescio dell'intreccio: un uomo pugnalato dal suo amico con una freccia, in cima a una torre. Coltello volante, freccia che si lascia impugnare. Lunga eco hanno le parole. (*Discussioni*, p. 61)

Borges si ricordò di queste invenzioni di Chesterton quando cominciò a scrivere i suoi racconti. Comportamenti inspiegabili, l'uso di maschere e travestimenti, situazioni emblematiche che preannunciano (all'inverso) la soluzione del mistero: tutti questi trucchi si trovano sia nei suoi racconti che in quelli di Chesterton.

In una nota su uno dei suoi racconti piú famosi, *Il morto*, Borges riconosce l'influenza di Chesterton nella caratterizzazione del protagonista: "Azevado Bandeira, in quel racconto, è un uomo di Rivera o Cerro Largo, due province nel Nord dell'Uruguay, ed è anche un rude dio, un mulatto, una versione piú goffa dell'incomparabile Sunday di Chesterton" (*El Aleph*, 1949, p. 145). Nell'edizione americana del libro questa nota è sostituita da un'altra in cui scompare ogni allusione a *The Man Who Was Thursday* (1908) e vi sono invece dei commenti sulle fonti reali del racconto. Ma all'epoca in cui il racconto fu pubblicato per la prima volta in un libro, Chesterton era in cima ai suoi pensieri: fin dall'inizio Georgie ne aveva subito il fascino. Non solo leggeva e rileggeva i racconti: li conosceva a memoria. E dal deposito di dettagli concreti che trovava nella sua narrativa, Borges avrebbe continuato a prendere parole, frasi e trucchi. A un certo punto delle sue conversazioni con Richard Burgin si legge:

BURGIN: Lei ama la pittura e l'architettura, non è vero? Voglio dire, mi sembra che i suoi racconti siano molto vividi dal punto di vista visivo.

BORGES: Sono davvero visivi, o la visibilità viene da Chesterton? (Burgin, 1969, p. 99)

Il suo debito con Chesterton è anche piú profondo. Sia per il concetto di romanzo poliziesco che per il senso del male, Borges imparò moltissimo da Chesterton. Gli dedicò molti saggi ed un caloroso articolo in occasione della sua morte. Anche se in un'intervista del 1968 con Rita Guibert ha ammesso che molte delle sue sorprese e dei suoi trucchi non hanno retto il passare del tempo, mentre il vecchio rivale di Chesterton, Shaw, ha avuto una vita postuma piú lunga, Borges pensa che sarebbe un peccato se il "sapore" di Chesterton andasse perduto.

IV

Il codice del filosofo

I Borges non solo non furono capaci di prevedere l'imminente scoppio della Prima Guerra Mondiale, ma furono anche poco lungimiranti nel prevederne la fine. Sembrava che la guerra avesse raggiunto una fase di stallo nelle trincee francesi: nessuno aveva la forza necessaria per condurre l'attacco finale e decisivo. Ma due avvenimenti nel 1917 avrebbero dovuto metterli sull'avviso: l'entrata in guerra degli Stati Uniti e la rivoluzione russa furono due avvenimenti portentosi che preannunciarono la fine del conflitto e il tramonto di una certa idea dell'Europa che durava ormai da quattrocento anni. Due paesi marginali stavano prendendo delle decisioni che avrebbero influenzato il destino di tutti gli europei.

I Borges non si rendevano conto di quello che stava succedendo, e quasi tutta l'Europa si trovava nella stessa situazione. Perciò Georgie continuò gli studi e terminò il quarto anno al Collège Calvin, leggendo avidamente tutto quello che era disponibile nella biblioteca circolante francese, nelle comode ristampe di Tauchnitz, o nelle biblioteche di Ginevra. Continuò anche a coltivare l'amicizia di Abramowicz e Jichlinski.

La permanenza a Ginevra cessò bruscamente nel 1918, quando morí la nonna materna. La famiglia decise di lasciare Ginevra e di trasferirsi piú a nord a Lugano sul lago. Si stabilirono all'Hotel du Lac. Georgie trascorse lunghe ore a leggere o a remare sul lago con Norah. Il trasferimento a Lugano lo riavvicinò alla sorella: lontano dai suoi amici e compagni di Ginevra Georgie tornò da lei. Andando in barca recitava per lei le poesie di Baudelaire e dei simbolisti. Verlaine era probabilmente uno dei suoi preferiti, ed anche *Le bateau ivre* di Rimbaud, cosí adatto all'occasione. Sapeva probabilmente a memoria *Invitation au voyage* di Baudelaire, che echeggia il *Cantico dei cantici* per il modo in cui l'uomo si rivolge alla sua amante:

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble

Forse il desiderio del poeta di essere in un paradiso tropicale sembrò a Georgie e a Norah una metafora del loro desiderio di tornare

al paradiso perduto del giardino di Palermo. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges non ricorda affatto quei giorni sul lago con Norah e discute quasi esclusivamente le proprie imprese letterarie e linguistiche:

> Rimanemmo in Svizzera fino al 1919. Dopo tre o quattro anni a Ginevra, passammo un anno a Lugano. Mi ero laureato in lettere, e ormai era inteso che avrei fatto lo scrittore. Avrei voluto far vedere i miei manoscritti a mio padre, ma lui mi disse che non credeva nei consigli e che dovevo trovare la mia strada da solo a forza di riprovare e di sbagliare. Avevo scritto dei sonetti in inglese e in francese. Quelli inglesi erano una brutta imitazione di Wordsworth, quelli francesi, in un loro modo scialbo, imitavano la poesia simbolista. Ricordo ancora un verso dei miei esperimenti in francese: "*Petite boîte noire pour le violon cassé.*" La poesia s'intitolava *Poème pour etre récité avec un accent russe.* Sapevo scrivere un francese da straniero, e mi pareva che un accento russo sarebbe andato meglio di un accento argentino. Nei miei esperimenti in inglese affettavo dei manierismi del secolo XVIII, come "o'er" invece di "over" e, per necessità metriche, "doth sing" invece di "sings". Sapevo, tuttavia, che lo spagnolo sarebbe stato il mio inevitabile destino. (*Abbozzo*, p. 149)

L'anno a Lugano fu difficile. Anche se alla Svizzera erano stati risparmiati gli orrori della guerra, c'era una grande scarsezza di generi alimentari come nel resto dell'Europa. Rievocando quei giorni in un'intervista con Gloria Alcorta, Borges dice: "Non ho mai sofferto la fame tranne che nell'ultimo anno della Prima Guerra Mondiale [...] mi ricordo che allora pensavamo che ci saremmo accontentati di un po' piú di pane, o di un altro granello di riso" (Alcorta, 1964, p. 412). Non lontano da Lugano, a Praga, Kafka soffriva la fame, ed il suo corpo si indeboliva sempre di piú. Nel 1918, però, Georgie non aveva ancora sentito nominare Kafka. Si distraeva della fame leggendo i simbolisti e scrivendo le prime poesie. Presto avrebbe scoperto un altro universo linguistico: il tedesco fu la terza lingua che imparò mentre era in Svizzera. Studiò da solo, con l'aiuto di un dizionario tedesco-inglese. Borges ricorda che fu *Sartor Resartus* di Carlyle che lo spinse a "questa avventura":

> Fui spinto a farlo dalla lettura del *Sartor Resartus* di Carlyle, che mi abbagliò e mi sconcertò allo stesso tempo. L'eroe, Diogenes Teufeldsröckh, è un professore tedesco di idealismo. Nella letteratura io cercavo qualcosa di veramente germanico, simile a Tacito, ma solo piú tardi lo trovai nell'inglese antico e nel norvegese antico. Trovavo la letteratura tedesca romantica e malata. In principio provai a leggere la *Critica della ragion pura* di Kant ma dovetti abbandonare l'impresa, come del resto ha fatto molta altra gente, inclusi i tedeschi. Poi pensai che leggere della poesia mi sarebbe stato piú facile, per via della sua brevità. Cosí presi una copia delle prime poesie di Heine, *Lyrisches Intermezzo*, e un dizionario tedesco-inglese. Poco a poco, grazie al semplice vocabolario di Heine, potei fare a meno del dizionario, e finalmente scopersi la bellezza di quella lingua. (*Abbozzo*, p. 147)

Borges aveva già raccontato in altre due occasioni ai suoi intervistatori come avesse imparato il tedesco. Nel 1967 disse a Ronald Christ che gli ci vollero "due o tre mesi" per riuscire a leggere "abbastanza bene" le poesie di Heine "senza l'aiuto del dizionario" (Christ, 1967, p. 130). A De Milleret disse che è meglio leggere *La critica della ragion pura* in una lingua che non sia il tedesco: "Mauthner dice che in quel libro Kant scrive con una lucidità stupefacente, ma io l'ho trovato piú arido che stupefacente: le frasi sono troppo lunghe" (De Milleret, 1967, p. 27).

Lo spagnolo e l'inglese Georgie li aveva imparati da bambino e il latino e il francese facevano parte del programma al Collège Calvin: il tedesco fu la prima lingua che egli decise di studiare. Ormai, con quattro lingue, Georgie doveva essersi reso conto di essere, come lui stesso dice in un ironico brano autobiografico, "un poliglotta" (Vignale, 1927). Ma le scelte linguistiche di Georgie erano avvedute: sceglieva le lingue che gli permettevano di accedere ai mondi letterari di cui desiderava impossessarsi. Il tedesco per lui era soprattutto la lingua dei filosofi. L'incredibile parodia dell'idealismo tedesco di Carlyle l'aveva incuriosito, ma il fatto che avesse cominciato a leggere la *Critica* di Kant dimostra che faceva veramente sul serio. La sua sconfitta e la scorciatoia rappresentata dalla lettura dell'*Intermezzo lirico* di Heine non mutarono i suoi piani: avrebbe conquistato la lingua leggendo prima i poeti e i romanzieri per poter poi tornare ai filosofi.

Il primo libro in tedesco che riuscí a leggere per intero fu *Il Golem*, dello scrittore viennese Gustav Meyrink. *Il Golem* (1915) si basa grosso modo su una leggenda cabalistica secondo cui un rabbino di Praga creò una creatura di fango e ne fece il suo servo. La leggenda permette a Meyrink di sfogare la sua passione per l'occulto, utilizzando una vaga filosofia indiana della redenzione e persino, come hanno fatto notare i critici, la teosofia di Madame Blavatsky. Solo un paragrafo dell'*Abbozzo di autobiografia* allude a questo libro, che influenzò Borges in modo molto strano: "Riuscii anche a leggere il romanzo di Meyrink, *Der Golem*. (Nel 1969, quando ero in Israele, parlai della leggenda boema del Golem con Gershom Scholem, il piú grande studioso di misticismo ebraico, il cui nome avevo usato due volte come l'unica rima possibile in una mia poesia sul Golem)" (*Abbozzo*, p. 147).

L'allusione non potrebbe essere piú indiretta. Invece di discutere il libro di Meyrink, Borges rievoca una conversazione avuta anni dopo con Gershom Scholem. Persino il libro di Scholem a cui allude — *Tendenze principali del misticismo ebreo* (1941) — dedica solo mezza pagina alla leggenda e non parla affatto del romanzo. Probabilmente Borges aveva letto anche un altro libro di Scholem, *La Cabala e i suoi simboli* (1960), che contiene due pagine su Meyrink nell'ultimo capitolo, *L'idea del Golem*. Se Borges lesse effettivamente quest'ultimo testo, rimase probabilmente sorpreso dal disprezzo con cui Scholem tratta il romanzo.

Borges discute *Il Golem* anche in uno scritto del 1936. Recensendo

Der Engel vom westlichen Fenster di Meyrink dice: "Questo romanzo, piú o meno teosofico — *L'angelo della finestra occidentale* — è meno bello del suo titolo. L'autore, Gustav Meyrink, divenne famoso per aver scritto un romanzo fantastico, *Il Golem*, un libro estremamente visivo che riesce a mettere insieme con grazia la mitologia, l'erotismo, il turismo, il colore locale di Praga, i sogni premonitori, sogni di vite aliene o precedenti, e persino la realtà. Dopo questo libro cosí riuscito ve ne furono altri, ma meno gradevoli" ("El Hogar", 16 ottobre 1936).

Grazie a questo breve giudizio è possibile rendersi conto piú da vicino di che cosa Georgie avesse scoperto in quel divagante e suggestivo romanzo d'atmosfera. È piú che probabile che non fosse solo la leggenda del Golem a suscitare il suo interesse, ma anche il fatto che Meyrink dimostra che la leggenda è un'altra versione del tema del sosia. Nel romanzo il protagonista ed il Golem sono, in un certo senso, sosia l'uno dell'altro. Alla fine, con un improvviso spostamento prospettico, si scopre che il narratore della storia ed il protagonista (che fino a quel punto sembravano coincidere) sono due personaggi distinti. In "trance", il narratore era diventato anche il protagonista.

Venticinque anni dopo Borges scrisse un racconto su un mistico indiano che adora il fuoco e crea un discepolo per diffondere la sua fede. *Le rovine circolari*, pubblicato nella raccolta *Finzioni*, può essere letto come un'anticipazione della poesia sul Golem a cui Borges allude nell'*Abbozzo di autobiografia*. Una prospettiva abissale si apre nel racconto quando il lettore capisce che anche il mistico è la creazione di un altro, il dio Fuoco, mentre nella poesia il rabbino che ha creato il Golem è in realtà la creazione del suo dio. Sia il racconto che la poesia suggeriscono che tutti questi personaggi sono creati dallo scrittore, il vero dio di tutte le sue creature. Questa prospettiva era già implicita nel romanzo di Meyrink.

Borges non discute nell'*Abbozzo di autobiografia* questi aspetti del romanzo di Meyrink, forse perché il romanzo è scritto in uno stile molto altisonante ed è privo di una struttura coerente. Negli anni Trenta Georgie reagí contro questo aspetto della letteratura fantastica e inaugurò un tipo di narrativa breve e concisa, in cui la retorica barocca è strettamente controllata da un'ironia corrosiva. I racconti, raccolti nella *Storia universale dell'infamia*, hanno poco in comune con lo stile di Meyrink, ma fanno parte in molti modi dello stesso mondo di incubi.

Georgie scoprí ben presto altri due scrittori tedeschi. Uno era il romantico Jean Paul Richter. Borges racconta che verso il 1917 cercò di interessarsi a questo scrittore "per amore di Carlyle e di De Quincey [...], ma presto scopersi che mi annoiava. Richter, nonostante i suoi due sostenitori britannici, mi sembrava uno scrittore prolisso e forse troppo freddo" (*Abbozzo*, p. 147). La lettura di Fritz Mauthner ebbe un esito migliore. Borges non ne parla nell'*Abbozzo di autobiografia*, ma ne discute a lungo nell'intervista con Irby:

Era un ebreo di origine ceca, vissuto alla fine del secolo scorso. Pubblicò dei brutti romanzi, ma i suoi scritti filosofici sono eccellenti. È uno scrittore meraviglioso, molto ironico, ed il suo stile ricorda lo stile settecentesco. Credeva che il linguaggio servisse o a nascondere la realtà o per l'espressione estetica. Il suo dizionario filosofico, che fu uno dei suoi libri che consultai sempre con grande piacere, è in realtà una raccolta di saggi su diversi argomenti, come l'anima, il mondo, lo spirito, la coscienza, ecc. Anche la parte storica è buona: Mauthner era uno studioso. Voleva che il suo dizionario fosse letto con scetticismo. Ci sono delle cose molto divertenti: per esempio parla del verbo tedesco *stehen* (*to stand* in inglese) che non ha equivalenti in francese o in spagnolo, per cui si dice *être debout* o *estar de pié*. Ma osserva anche che sia i francesi che gli spagnoli devono conoscere il concetto di *stehen*, altrimenti cadrebbero per terra. (Irby, 1962, p. 9)

Quasi quaranta anni dopo il suo primo incontro con il libro di Mauthner, Borges è ancora in grado di ricordarsi di una scherzosa osservazione erudita che gli era parsa divertente. In molti saggi su argomenti filosofici egli fa uso dell'erudizione e dell'ironia di Mauthner per esporre un problema o per trovare una nuova idea o una spiegazione. Discutendo le teorie di Korzybski in un articolo del 1928, cita Mauthner per dimostrare che le teorie proposte in *Virilità del genere umano* non sono veramente nuove; nel 1934 usa Mauthner per discutere la teoria dell'eterno ritorno di Nietzsche; e nel 1942 Mauthner è una delle fonti per la sua discussione del linguaggio analitico di John Wilkins. A piú riprese la scoperta di Mauthner fatta da Georgie risulta di grande utilità per Borges.

Un altro scrittore tedesco letto da Georgie in Svizzera fu l'ormai quasi dimenticato Max Stirner. Precursore in un certo senso di Nietzsche, Stirner morí nel 1856, ma la sua opera principale, *Der Einzige und sein Eigentum*, ebbe una popolarità di breve durata alla fine del secolo. Borges non gli ha mai dedicato un articolo, né ha ammesso di esserne stato influenzato. C'è però una fonte che prova che egli conosceva Stirner. In una breve descrizione di Georgie all'epoca del suo primo viaggio in Spagna nel 1919, Guillermo de Torre ce lo presenta con questi termini coloriti: "Arrivò dalla Svizzera inebriato di Whitman, preparato da Stirner, e al seguito di Romain Rolland" (De Torre, 1925, p. 62). Sia Whitman che Rolland sono stati debitamente menzionati da Borges, il silenzio su Stirner, invece, è totale. Ciò rende la cosa anche piú curiosa. Si trattò probabilmente solo di una fase; Georgie avrebbe presto fatto la scoperta di due filosofi tedeschi che avrebbero avuto sul suo sviluppo intellettuale un'influenza decisiva: Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche. Borges non parla di quest'ultimo nell'*Abbozzo di autobiografia*, ma fa al secondo uno straordinario omaggio: "A un certo punto, in Svizzera, cominciai a leggere Schopenhauer. Oggi, se dovessi scegliere un unico filosofo, sceglierei lui. Se l'enigma dell'universo potesse essere espresso in parole credo che quelle parole si troverebbero nei suoi scritti. L'ho riletto molte volte, tanto in tedesco che tradotto, insieme a mio padre e al suo intimo amico Macedonio Fernández" (*Abbozzo*, p. 148).

Schopenhauer fu per Georgie la guida filosofica che aveva cercato invano tentando di decodificare *La critica della ragion pura* di Kant. Quel fallimento non era stato causato solo dal problema linguistico o dalla mancanza di preparazione filosofica: lo stile di Kant era impenetrabile, Schopenhauer invece era elegante ed ironico. Ma *Il mondo come volontà e rappresentazione* non era solo divertente. Era stato concepito da Schopenhauer per portare le teorie di Kant a conclusioni piú radicali. Kant aveva dimostrato che il mondo è il prodotto della nostra mente e che il soprannaturale è irraggiungibile: Schopenhauer si spinse piú in là e giunse ad affermare che anche ciò che chiamiamo natura non è altro che un travestimento della volontà, e che per sfuggire alla follia bisogna elevare e trasfigurare la volontà nella rappresentazione. Nella *Critica del giudizio* di Kant l'artista è presentato come libero di creare secondo le proprie intenzioni un'opera del tutto arbitraria. Dal punto di vista dell'arte cercare di essere fedeli alla natura, di avere uno scopo morale, di rimanere attaccati alla verità empirica o alla religione non ha senso. L'arte ha se stessa come scopo. Kant rivela anche l'abisso tra il discorso logico e il discorso artistico, tra l'arte e l'esperienza empirica. Come hanno fatto notare alcuni critici, Kant completa Rousseau, mentre Schopenhauer completa (dal suo punto di vista) Kant. In Schopenhauer Georgie può aver trovato l'idea che l'arte è l'unico mezzo con cui si può arrivare al significato, e che l'arte (come la scienza) crea un cosmo naturale e significante partendo dal dissolvimento dell'ordine sociale. Possiamo immaginare che la paradossale combinazione di idealismo e nichilismo (o pessimismo) presente in Schopenhauer era estremamente attraente per Georgie, che viveva allora la crisi dell'adolescenza.

Ma Georgie può essere stato attratto da un altro aspetto della filosofia di Schopenhauer: la negazione dell'esistenza del tempo e l'erosione dei concetti di realtà esterna e di personalità individuali. Georgie era stato abituato dal padre a comprendere il solipsismo berkeleyano, e leggendo Schopenhauer a Ginevra deve aver colto l'occasione per discutere le teorie del filosofo tedesco con il padre. Secondo l'*Abbozzo di autobiografia* Borges continuò a discutere Schopenhauer con il padre e con l'amico del padre Macedonio Fernández anche dopo il suo ritorno a Buenos Aires nel 1921. Nei suoi primi tentativi di speculazione filosofica — due articoli pubblicati nella sua prima raccolta di saggi, *Inquisiciones* (1925) — per corroborare le sue idee cita invariabilmente Schopenhauer. Nel piú importante dei due, *Il nulla della personalità*, dopo aver fatto notare alcune contraddizioni rinvenute nelle teorie del filosofo tedesco, Borges cita una affascinante frase di Schopenhauer che dice che "tutti quelli che hanno detto io durante tutto il tempo prima che io nascessi, erano veramente me." Da ciò Borges conclude che l'ego non è "individuale" ma una "mera necessità logica" (*Inquisiciones*, 1925, p. 95). In termini piú moderni: l'"io" è uno *shifter*. Tutti quelli che lo usano sono "io," ma nessuno è esclusivamente "io." Borges usava già Schopenhauer per dimostrare la sua

teoria sull'inesistenza del tempo e dello spazio e di conseguenza della personalità individuale. Anche nel suo scritto "metafisico" piú ambizioso, *Nuova confutazione del tempo* (1947), Borges si serve di Schopenhauer per corroborare le sue teorie.

Georgie rimase molto colpito (e forse fu anche influenzato) dal pessimismo di Schopenhauer. Il saggio di quest'ultimo contro le donne e il matrimonio era molto famoso allora, soprattutto in Spagna e in America Latina. Le librerie erano piene di antologie a poco prezzo che raccoglievano alcuni dei suoi saggi, tradotti generalmente da mediocri versioni francesi. Di solito le edizioni erano persino stampate su carta marroncina, e piene di errori di stampa. Fu probabilmente questo lato misogino di Schopenhauer ad attrarre l'attenzione di Georgie e dei suoi compagni.

Ben presto Georgie passò a un filosofo anche piú radicale, Friedrich Nietzsche. Non ne parla nell'*Abbozzo di autobiografia*, ma a Richard Burgin disse:

BURGIN: Allora, parlando di volontà, ho l'impressione che a lei non piaccia molto Nietzsche come pensatore.

BORGES: No. Beh, credo di far torto a Nietzsche, perché anche se ho letto e riletto molti suoi libri, ebbene, penso che se si esclude *Cosí parlò Zarathustra*, se si esclude quel libro — una specie di finta bibbia, no? — voglio dire, con finto stile biblico — ma se si esclude quel libro gli altri sono molto interessanti.

BURGIN: *Al di là del bene e del male?*

BORGES: Sí, li ho letti in tedesco. E mi sono piaciuti molto. Eppure, in un certo senso, non ho mai avuto nessuna simpatia per lui come uomo, no? Voglio dire, ho una grande simpatia per Schopenhauer, o per molti altri scrittori, ma nel caso di Nietzsche mi pare che ci sia qualcosa di duro, vorrei dire quasi presuntuoso — voglio dire che come persona non c'era in lui nessuna modestia. Mi succede la stessa cosa con Blake. Non mi piacciono gli scrittori che fanno sempre delle grandi generalizzazioni. Certo anche quello che sto dicendo potrebbe essere visto come una generalizzazione, no? Beh ci vuole sempre una certa enfasi in quello che si dice.

BURGIN: Non le pare però nel caso di Nietzsche, che abbia qualcosa in comune con Whitman? Nel senso che la loro identità come autori è molto diversa dalla loro identità come uomini?

BORGES: Sí, ma nel caso di Whitman, è un'identità letteraria molto attraente. Nel caso di Nietzsche invece è molto sgradevole, perlomeno secondo me. Per Whitman provo della simpatia, ma non per Nietzsche. A dir la verità non credo che volesse piacere alla gente. (Burgin, 1969, pp. 102-103)

È evidente che quando era a Ginevra Georgie non aveva la stessa opinione del filosofo tedesco, ed il fatto che lo avesse letto e riletto ne è la prova. Il nome e le teorie di Nietzsche compaiono abbastanza spesso nei saggi filosofici di Borges, specie in quelli dedicati alla confutazione dell'esistenza del tempo. Uno dei suoi saggi piú importanti *La dottrina dei cicli*, scritto nel 1934 e raccolto nella *Storia dell'eternità*, discute la teoria degli eterni ritorni di Nietzsche. È vero che cita Nietzsche perché non è d'accordo con lui, ma il saggio rivela una

grande familiarità con le sue opere, e propone una perspicace interpretazione del conflitto fondamentale tra la personalità e la filosofia di Nietzsche. Borges fa notare che nonostante che Nietzsche sapesse che la teoria dell'eterno ritorno non era sua, preferí ignorare questo fatto e sostenere orgogliosamente di essere "immortale nel momento in cui produssi l'eterno ritorno. Per quell'istante posso sopportare il ritorno" (*Unschuld des Werdens*, II, 1308). Secondo Borges, quell'istante rappresenta uno dei grandi meriti di Nietzsche. La sua spiegazione (come fa notare Borges) è "grammaticale, direi quasi sintattica":

> Nietzsche sapeva che l'Eterno Ritorno è una di quelle parole o paure o divertimenti che ritornano eternamente, ma sapeva anche che la piú efficace delle persone grammaticali è la prima. Per un profeta, si può assicurare che è l'unica. Derivare la sua definizione da una epitome, o dalla Historia philosophiae graeco-romanae dei professori supplenti Ritter e Preller, non era possibile per Zarathustra, per motivi di voce e di anacronismo — quando non tipografiche. Lo stile profetico non permette l'impiego delle virgolette né l'erudita citazione di libri e di autori [...]
>
> Se la mia carne assimila carne brutale di pecora, chi impedirà che la mente assimili stati mentali umani? Da tanto ripensarlo e soffrirlo, l'eterno ritorno delle cose è già di Nietzsche e non di un morto che è appena un nome greco. (*Storia dell'eternità*, p. 84)

Nel resto del saggio Borges cita altri testi di Nietzsche (soprattutto il *Nachlass*, con i suoi appunti privati) e parla delle sue sofferenze fisiche e della maledizione dell'insonnia, che il filosofo tedesco cercava di alleviare con il Veronal. La conclusione della seconda parte del saggio contiene questo memorabile paragrafo:

> Nietzsche voleva essere Walt Whitman, voleva minuziosamente innamorarsi del proprio destino. Seguí un metodo eroico: disseppellire l'intollerabile ipotesi greca dell'eterna ripetizione, e poi cercare di dedurre da quell'incubo mentale un'occasione di giubilo. Cercò l'idea piú orribile dell'universo e la propose per il diletto degli uomini. L'ottimista codardo ama immaginare di essere nietzschiano; Nietzsche lo pone di fronte ai circoli dell'eterno ritorno e cosí lo sputa fuori. (*Ibid.*, p. 85)

Un Nietzsche condannato, un Nietzsche disperato, prigioniero dell'atroce lucidità dell'insonnia come in uno dei cerchi di Dante: è questo il Nietzsche che Borges ci rivela qui. Questo Nietzsche torturato ha poco a che vedere con quello che Borges avrebbe presto criticato come uno dei precursori del nazismo, il Nietzsche verso cui dimostra cosí tanta ed ingiusta antipatia nelle sue conversazioni con Richard Burgin. Il cambiamento di prospettiva può essere attribuito agli eventi politici che portarono alla Seconda Guerra Mondiale. Oggi sappiamo che la sorella di Nietzsche non solo curò l'edizione dei manoscritti inediti, ma ne alterò anche la sostanza per adattarli alle idee naziste di suo marito.

L'autentica lettura borgesiana di Nietzsche è quella che gli aveva

fatto ammirare *Zarathustra* quando era adolescente, e nel brillante saggio del 1934.

Il Nietzsche letto da Georgie era il seguace di Schopenhauer che aveva osato portare alcuni degli insegnamenti del maestro a conseguenze forse troppo estreme. Se Schopenhauer era cosí "borghese" da deplorare la cieca distruttività della volontà, Nietzsche era abbastanza tempestoso da goderne prevedendo persino la possibilità di un'unione estatica con la volontà. Nietzsche elaborò anche le idee di Schopenhauer sull'artista come colui che dà significato al mondo, arrivando a sostenere il diritto dell'artista di essere amorale e di diventare una legge per se stesso. Georgie e i suoi compagni devono essere stati molto colpiti da quel vitalismo dionisiaco e da quei sogni superomistici. Il vecchio Borges può ora denigrare Zarathustra per il suo "finto stile biblico" dimenticandosi quanto Georgie ne fosse stato entusiasmato, ma all'epoca in cui Georgie lesse Nietzsche non furono solo lui e il piccolo gruppo di giovani poeti alienati del Collège Calvin ad essere affascinati dai suoi testi: un'intera generazione di giovani poeti e drammaturghi, pittori e musicisti fu sedotta dal suo spirito. Georgie era un figlio dell'epoca. Leggendo Nietzsche oltre che Schopenhauer, imparò non solo il codice del filosofo ma anche il codice della poesia che si scriveva nell'Europa di quel periodo, la poesia che anche lui avrebbe presto scritto.

L'estate del 1919 segna il momento in cui Georgie cominciò a interessarsi di letteratura e di filosofia tedesca. Per il suo diciannovesimo compleanno (il 24 agosto) chiese e ricevette in regalo un'enciclopedia tedesca. Entrò cosí in possesso della chiave che gli avrebbe permesso l'accesso a tutto un nuovo mondo culturale.

V

Una fratellanza di poeti

Heine non era il solo poeta tedesco che Georgie sapeva a memoria: mentre era in Svizzera scoprí anche le opere di Rilke e degli espressionisti. Borges parla di Rilke solo marginalmente. Nel suo articolo *Il paradosso di Apollinaire* del 1946, lo antepone al poeta francese e conclude che Rilke è "piú vicino a noi" ("Los Anales", agosto 1946, p. 49). Dopo un ventennio torna sull'argomento in un'intervista, ma sembra che non apprezzi piú la vicinanza di Rilke: "Ho l'impressione che sia stato molto sopravvalutato. Penso che come poeta sia molto piacevole. So a memoria alcune sue poesie, o perlomeno le sapevo. Ma non l'ho mai trovato molto interessante" (Marx e Simon, 1968, p. 109).

Eppure è ovvio che Georgie era molto sensibile alla poesia tedesca. Nel corso delle sue letture si era imbattuto in un gruppo di giovani poeti che scrivevano con violenza sull'amore e la guerra, la speranza e la disperazione, e una fratellanza universale. Erano chiamati "espressionisti" ed erano vicini ai poeti d'avanguardia, futuristi, imagisti o dadaisti, che fin dall'inizio del secolo avevano avuto in comune una cosa: il desiderio di cambiare radicalmente la concezione dell'arte e del mondo inerente all'ordine costituito. Essi fecero per Georgie ciò che né il padre con i suoi gusti ottocenteschi né i suoi piú intimi amici svizzeri con il loro amore per il simbolismo avrebbero potuto fare: lo familiarizzarono cioè con quello che c'era di rivoluzionario nella letteratura contemporanea.

Rievocando quei giorni della sua adolescenza nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges afferma che l'espressionismo "lo considero ancora superiore alle altre scuole contemporanee, come l'immaginismo, il cubismo, il futurismo, il surrealismo, eccetera" (*Abbozzo*, p. 148). Nell'intervista con Irby riassume in termini piú specifici l'effetto dell'espressionismo sulla letteratura moderna e su di lui. Anche se all'epoca in cui viveva a Ginevra non partecipava alla vita letteraria ed erudita della città e non era al corrente della quieta rivoluzione nel campo della linguistica che il postumo *Corso di linguistica generale* (1916) di Ferdinand de Saussure stava causando, fece buon uso della biblioteca francese circolante, servendosi anche delle biblioteche pubbliche. Inoltre era costantemente a contatto con dei giovani aspiranti poeti, come

Maurice Abramowicz. A Lugano era piú isolato, e ricorse al tedesco per riempire il vuoto della sua vita letteraria. La scoperta dell'espressionismo fu per lui un evento decisivo. Come disse ad Irby, l'espressionismo conteneva già "tutto l'essenziale della letteratura posteriore. Mi piace di piú del surrealismo e del dadaismo, che mi sembrano frivoli. L'espressionismo è piú serio, e riflette tutta una serie di profondi bisogni: la magia, i sogni, le religioni e le filosofie orientali, l'aspirazione a una fratellanza universale [...] E poi il tedesco, con le sue possibilità verbali quasi infinite, si presta piú facilmente a strane metafore" (Irby, 1962, p. 6).

Alcuni dei primi saggi critici scritti da Georgie pochi anni piú tardi, mentre era in Spagna, riflettono il primo impatto che quel movimento aveva avuto sulla sua immaginazione letteraria. Per Georgie esso andava ad associarsi con l'impatto prodotto da una guerra in apparenza senza fine. Nonostante che fosse uno straniero e vivesse in un paese neutrale, la guerra rendeva anche piú evidente l'esilio: l'esilio dall'Argentina, dalla sua lingua, dalla sua gente e anche dal continente su cui si trovava a vivere ora. In Svizzera era uno straniero ed era anche uno straniero nei confronti di quella guerra che stava decimando la sua generazione. In un articolo pubblicato in Spagna nel 1921 — una recensione di *Die Aktion-Lyrik, 1914-1916*, un'antologia di poesia espressionista — fa notare che la maggior parte di queste poesie cosí autocoscienti, dure, e dolorose, fu scritta nelle trincee della Polonia, della Russia e della Francia, dove i giovani poeti difendevano la patria. In un altro articolo sullo stesso argomento scritto a Buenos Aires nel 1923 e poi raccolto nel primo libro di saggi, *Inquisiciones* (1925), parla di una nota discordante portata alla letteratura tedesca dagli espressionisti. L'espressionismo mirava all'intensità e all'"efficacia dei dettagli; l'inusuale sicurezza degli aggettivi, la brusca spinta dei verbi" (*Inquisiciones*, 1925, p. 147). Borges attribuisce questa intensità all'esperienza della guerra. Mettendo tutto in pericolo, la guerra fece capire ai poeti il valore della vita e insegnò loro a porre in dubbio le concezioni prestabilite del mondo e delle arti:

> Se per la mente la guerra era stata insignificante, avendo solo intensificato il declino dell'Europa, non c'è dubbio che per i partecipanti a quella tragica farsa fu un'esperienza molto intensa. Quante dure visioni affollarono i loro pensieri! Aver avuto l'esperienza immediata delle terre di Russia, d'Austria, di Francia e di Polonia, aver partecipato alle prime vittorie, terribili come sconfitte, quando l'infanteria alla ricerca di cieli e di armate attraversava campi opachi dove la morte appariva sazia e le ingiurie causate dalle armi erano universali, è una sofferenza desiderabile ma certa. A questa serie di conciliaboli di streghe si aggiunge la segreta sensazione che la tua vita, la tua calda e rapida vita, sia contingente e per nulla certa. Non c'è da meravigliarsi se molti poeti in quella perfezione di dolore ricorsero a parole immortali per alleviare il dolore [...] L'espressionismo quindi crebbe nelle trincee, negli ospedali, dall'odio disperato e ragionevole. La guerra non lo creò ma lo giustificò. (*Ibid.*, pp. 147-148)

Borges è pronto ad ammettere che gli espressionisti non crearono "opere perfette," ma fa notare che perfette furono le creazioni di tre poeti che li precedettero — Karl Gustav Moeller, Rainer Maria Rilke e Hugo von Hofmannsthal. Gli espressionisti eccelsero in un'altra cosa: la forza dei sentimenti e della poesia con cui comunicavano quei sentimenti. "Veemenza negli atteggiamenti e, nel profondo della loro poesia, abbondanza d'immagini e l'idea di fratellanza universale: questo fu l'espressionismo" (*ibid.*, p. 148). Georgie cercò di far sua quella forza nei suoi primi tentativi poetici.

Ad ambo gli articoli, ed altri pubblicati nello stesso periodo in Spagna, Georgie acclude delle traduzioni di poeti espressionisti, tutti appartenenti al gruppo che era stato coinvolto direttamente nel conflitto. Dei dodici da lui scelti, solo quattro sono ancora considerati validi: Johannes Becher, Wilhelm Klemm, Ernst Stadler e August Stramm. Il primo è forse il piú conosciuto oggi a causa della sua carriera post-espressionista, che comportò anche una fase attivista come poeta comunista nella Germania di Hitler, un lungo esilio nell'Unione Sovietica, ed un ritorno trionfale come capo delle attività culturali nella Repubblica Democratica Tedesca. A Georgie interessava molto la sua poesia, e lo riteneva il miglior poeta tedesco del suo tempo (*Cervantes*, ottobre 1920, p. 103). In quel periodo Becher assaliva la sensibilità del lettore per mezzo di metafore aggressive ed erotiche. Aggressiva era anche la poesia di Wilhelm Klemm (che appare in tutte e quattro le raccolte di poeti espressionisti fatte da Georgie). La violenza e l'umanitarismo di Klemm trovarono piú tardi uno sfogo in Hitler: una strada estranea a Borges come quella presa da Becher. Georgie lo ammirava per aver dichiarato che il suo cuore era "grande quanto la Francia e la Germania riunite" e che era stato colpito "dalle pallottole di tutto il mondo" (*Inquisiciones*, 1925, p. 152).

Gli altri poeti, Ernst Stadler e August Stramm, ebbero lo stesso destino. Furono ambedue uccisi al fronte: uno sul fronte occidentale e l'altro in Russia. Erano però molto diversi. Stadler era un alsaziano, e non divenne mai interamente un espressionista. Aveva un amore whitmaniano per il genere umano che era ispirato in parte da uno dei seguaci di lingua francese di Whitman, il belga Emile Verhaeren. Stramm, d'altro canto, fu uno dei capi di una specie di gruppo di poeti che avevano subito richiamato l'attenzione pubblicando i loro versi prima della guerra sulla rivista "Sturm". Stramm era imbattibile nell'uso delle possibilità per coniare parole che offre la lingua tedesca, ed è stato spesso paragonato a Joyce. Dopo la sua morte sul fronte orientale uscí, nel 1919, un volume delle sue poesie di guerra. Lasciò anche un volume di *Liebesgedichte* (Poesie d'amore, 1919) che servirono di ispirazione a Georgie per le sue poesie erotiche.

Gli altri poeti espressionisti su cui Georgie richiamò l'attenzione con i suoi articoli e le sue traduzioni sono di minore valore, ma all'epoca in cui li lesse le loro immagini crudeli, erotiche e abbaglianti rappresentavano la nuova poesia. Nelle loro poesie era contenuto qual-

cosa di piú delle immagini provocatorie e dell'idea che la guerra era un inferno. Esprimevano tutte, in modi diversi e secondo ideologie e fedi diverse, una fede nella fratellanza umana. L'esperienza bellica li aveva fatti diventare pacifisti. Erano arrivati a capire che le guerre vengono sempre combattute da quelli che non le hanno iniziate, e che il prezzo lo pagano i figli e non i padri. Il patricidio, come mostra il mito d'Edipo, è solo il secondo e piú evidente stadio di un conflitto che di solito comincia con un figlicidio. Fu Laio per primo a cercare di togliere la vita a suo figlio. I poeti espressionisti dovettero combattere una guerra che fu uno dei piú tragici figlicidi della storia umana. Improvvisamente, sotto gli occhi di una società che si riteneva civile, un'intera generazione fu mandata al macello.

Georgie era stato risparmiato perché era un argentino e viveva in un paese neutrale. Ciononostante non poté non sentire la forza di quelle poesie che attaccavano violentemente la guerra e che proclamavano la necessità che tutti gli uomini si unissero in una fratellanza universale. Scoprí anche un altro legame con i poeti espressionisti; anche loro avevano imparato da Schopenhauer e da Nietzsche che la volontà e solo la volontà dava un senso al caos del mondo; essi avevano scoperto in Zarathustra il vitalismo necessario per affrontare gli orrori della guerra e della distruzione. Erano dalla parte di Nietzsche perché, come disse un critico d'arte, preferivano "l'afflato dionisiaco all'equilibrio intellettuale apollineo" (Zigrosser, 1957, p. 11). A quell'epoca Georgie era chiaramente piú vicino a Dioniso che a Apollo.

Ma il debito piú importante che Georgie contrasse con gli espressionisti fu quello di essere arrivato grazie a loro al poeta che sarebbe diventato per lui *il poeta*. Un giorno, leggendo un annuale espressionista, trovò una traduzione di alcuni versi di Walt Whitman. Racconta nell'*Abbozzo di autobiografia*:

> Fu a Ginevra che conobbi Walt Whitman, in una traduzione tedesca di Johannes Schlaf ("Als ich in Alabama meinen Morgengang machte" [Quando nell'Alabama passeggiavo il mattino]). Mi resi naturalmente conto dell'assurdità di leggere un poeta americano in tedesco, cosí mi feci spedire da Londra una copia di *Foglie d'erba*. La ricordo ancora: rilegata in verde. Per un certo tempo considerai Whitman non solo un grande poeta, ma l'*unico* poeta. Infatti pensavo che tutti i poeti del mondo fino al 1855 non avevano fatto che servire da introduzione a lui, e che non imitarlo era una prova di ignoranza. Avevo avuto la stessa opinione della prosa di Carlyle, che adesso mi è insopportabile, e della poesia di Swinburne. Erano tutte fasi che dovevo superare. (*Abbozzo*, p. 149)

Piú tardi Georgie si liberò della sua infatuazione per la prosa di Carlyle e per la poesia di Swinburne, ma Whitman non se lo lasciò mai dietro completamente. Rievocando quel periodo ginevrino, nel 1962 disse ad Irby che per molti anni aveva usato Whitman come unico parametro per giudicare tutta la poesia; allora credeva che Whitman fosse *la* poesia. In alcuni dei primi articoli di critica che scrisse (poi raccolti in *Inquisiciones*), il nome di Whitman è fatto non solo con

venerazione, ma anche con discernimento. In *Il nulla della personalità*, un complicato saggio che cerca di negare l'esistenza dell'"io" individuale, Borges discute Whitman, vedendolo come il primo poeta che riuscí ad esprimere nei suoi versi non solo la sua personalità ma anche l'anima dell'intero universo. Scrive Borges:

> Tentare di esprimere se stessi e voler esprimer la totalità della vita è la stessa cosa [...] Whitman fu il primo Atlante a cercare di realizzare questo fiero scopo mettendosi il mondo sulle spalle. Credeva che bastasse enumerare le cose per provarne immediatamente il gusto sorprendente ed unico. Perciò nelle sue poesie, oltre a molti bellissimi prodotti della retorica, si possono trovare una sfilza di parole vistose, copiate a volte dai libri di storia o geografia, piene di bruciante ammirazione che assomiglia a un nobile entusiasmo. (*Inquisiciones*, 1925, p. 91)

Si nota qui un certo distacco che diventa anche piú evidente in un altro articolo in cui Borges paragona Whitman ad un ottimo scrittore spagnolo, Ramón Gómez de la Serna, facendo notare che i due avevano lo stesso appetito per le cose. Per Ramón (com'è chiamato di solito), "le cose non sono corridoi che portano a Dio":

> Le ama, le coccola e le accarezza, ma la soddisfazione che ne trae non è impegnativa, è priva di qualsiasi traccia di unione. Nell'indipendenza di questo amore troviamo la differenza fondamentale che lo separa da Walt Whitman. In Whitman possiamo anche vedere tutta la vicenda del vivere; in Whitman soffia anche la gratitudine miracolosa per i modi concreti, tattili e multicolori in cui esistono le cose. Ma il senso di gratitudine di Walt era soddisfatto dall'enumerazione degli oggetti che, messi insieme, formano il mondo, mentre lo spagnolo ha scritto commentari comici e appassionati sull'individualità di ciascun oggetto. (*Ibid.*, p. 125)

Nonostante queste obiezioni, Georgie continuò ad ammirare Whitman e a seguirlo nelle sue scoperte di fratellanza universale e di segreti poetici. La lettura di Whitman portò a compimento il processo iniziato con gli espressionisti: Georgie era ormai pronto a cominciare a scrivere un nuovo tipo di poesia. Le lezione dei simbolisti era ormai dimenticata: Whitman e gli espressionisti avrebbero dominato il mondo delle sue immagini e dei suoi sentimenti. Una delle prime poesie del nuovo ciclo è dedicata alla guerra. Si intitola *Trincee*:

> Angoscia.
> Al punto piú alto una montagna cammina
> Uomini terrei affogano nella cavità piú bassa
> Il fato mette al giogo le anime di quelli
> che bagnarono la loro piccola speranza nelle pozze della notte
> Le baionette sognano la mensa nuziale.
> Il mondo è perduto e gli occhi dei morti
> lo cercano
> Il silenzio urla negli orizzonti affondati.
> (Videla, 1963, pp. 100-101)

Vivendo nell'isolamento di Ginevra o di Lugano, protetto dall'amore della sua famiglia e doppiamente esiliato dalla guerra, Georgie si rivolse al verso whitmaniano e agli espressionisti con la loro ossessione per la guerra per trovare uno sfogo adatto ai suoi sentimenti. L'allusione fallica nel sesto verso contribuisce ad inquadrare la poesia. Perduto tra le esperienze violente della sua adolescenza, combattendo l'angoscia di un mondo dilaniato mentre lui rimaneva intatto, in angosciosa impotenza, Georgie trova nell'esperienza immaginaria della guerra, nel nudo e brutale macello della guerra, una metafora per i suoi sentimenti disperati.

VI

Ritorno alla madrepatria

Il periodo europeo dei Borges non finí con il termine della guerra. Non avevano particolarmente fretta di ritornare a casa, visto che Georgie era stato esonerato dal servizio militare per i suoi disturbi alla vista. Perciò prima di ritornare in Argentina decisero di trascorrere circa un anno di vacanze in Spagna. Da come Borges racconta la storia nell'*Abbozzo di autobiografia*, l'idea sembra molto ragionevole:

> A quel tempo gli argentini stavano lentamente scoprendo la Spagna. Fino ad allora perfino degli eminenti scrittori come Leopoldo Lugones e Ricardo Güiraldes avevano deliberatamente lasciato fuori la Spagna dai loro itinerari europei. Non era un capriccio. A Buenos Aires gli spagnoli avevano sempre esercitato dei mestieri servili-domestici, camerieri, manovali o erano dei piccoli artigiani, e noi argentini non ci consideravamo affatto degli spagnoli. Visti attraverso occhi francesi, tuttavia, gli spagnoli sembravano ai sudamericani molto pittoreschi: zingari, corride, architettura moresca, tutti gli strumenti del mestiere di García Lorca. Ma sebbene lo spagnolo fosse la nostra lingua e fossimo tutti di sangue spagnolo o portoghese, la mia famiglia non pensò mai, andando in Spagna, di tornare in patria dopo un'assenza di circa tre secoli. (*Abbozzo*, p. 150)

La reazione di Borges riflette un preconcetto nei confronti degli spagnoli, ma è abbastanza giustificata. C'era infatti poca ammirazione per lo splendore della conquista spagnola nella zona del Rio della Plata. Storicamente fu l'ultimo avamposto dell'impero spagnolo, e fu del tutto colonizzata ed organizzata sotto il dominio spagnolo solo nel Settecento. Perciò le furono risparmiati i peggiori abusi della corrotta amministrazione spagnola e fu in effetti libera di svilupparsi per conto proprio. Ai discendenti dei conquistatori venne ben presto una gran fame di libertà. L'idea di una federazione di stati sudamericani, basata sul modello nordamericano, cominciò a farsi strada. L'argentino San Martín riuscí a realizzare il suo sogno di libertà ed arrivò fino al Perú con la sua campagna di liberazione, ma l'uruguayano José Artigas non riuscí a realizzare l'ideale della federazione e dovette lasciare Montevideo cercando rifugio in Paraguay.

L'indipendenza ottenuta dall'Argentina e dall'Uruguay fu solo indipendenza dall'autorità spagnola, e fu velocemente sostituita con la dipendenza dai modelli culturali francesi e nordamericani. L'America

Latina nell'Ottocento fu unanimemente antispagnola, e quando nella seconda metà del secolo gli spagnoli tornarono in quelle repubbliche divenute da poco indipendenti, lo fecero da emigranti poveri, un po' come gli irlandesi negli Stati Uniti. Di solito erano analfabeti, parlavano uno spagnolo inelegante e andavano a far parte degli strati inferiori della società. Per gli argentini e gli uruguayani gli spagnoli non furono mai una razza superiore.

Perciò, nonostante che Georgie fosse veramente il discendente di conquistatori, il ritorno in Spagna dei Borges non voleva essere un ritorno alla madrepatria in cerca di radici. Il suo albero genealogico risale da ambo i lati della famiglia al periodo della colonizzazione americana dell'inizio del Cinquecento. Nel ramo Borges della famiglia c'è Don Alonso de la Puente, che partecipò alla conquista del Perú del 1532, e Don Gonzalo Martel de la Puente, che si era recato anche lui in Perú a quell'epoca. C'era Juan de Sanabria, uno dei primi colonizzatori dell'Argentina, e tra i suoi antenati c'erano due importanti figure storiche: Don Juan de Garay, il fondatore di Buenos Aires nel 1591, e Don Hernando Arias de Saavedra (meglio conosciuto sotto il nome di Hernandarias), che contribuí a colonizzare la zona del Rio della Plata e che introdusse l'uso del bestiame con il successo che i secoli seguenti avrebbero ampiamente dimostrato. Non meno importanti furono Don Gerónimo Luis de Cabrera y Toledo, fondatore di Córdoba e Tucumán nel 1571, e Don Jeronimo Luis de Cabrera y Garay, che fu governatore della provincia del Rio della Plata nel 1641. Da parte di madre gli antenati di Borges non avevano dei titoli ugualmente splendidi, ma erano abbastanza illustri.

Anche se una volta Georgie corresse uno spagnolo che si vantava delle imprese dei suoi antenati in America dicendo "Noi siamo i discendenti dei conquistatori; voi discendete dai cugini che rimasero a casa", non prese mai il suo albero genealogico molto sul serio. Gli piacevano soprattutto i suoi antenati che avevano combattuto contro gli spagnoli nel 1810 liberando la zona del Rio della Plata. L'influenza di un'educazione inglese e svizzera l'aveva inoltre reso meno suscettibile al fascino della Spagna. Dal punto di vista culturale gli spagnoli non venivano presi molto in considerazione a quell'epoca.

Non tutti gli argentini condividevano i pregiudizi dei Borges nei confronti della Spagna. Nonostante quello che Borges dice nell'*Abbozzo di autobiografia*, nella zona del Rio della Plata c'era un contingente di persone educate che amavano e rispettavano la cultura spagnola. Scrittori come Enrique Larreta (che era stato un compagno di università del padre a legge) e l'uruguayano Carlos Reyles, non solo vissero a lungo in Spagna, ma basarono alcune delle loro opere piú importanti su argomenti spagnoli. Alla fine del secolo la guerra ispanoamericana fece aumentare la simpatia per la Spagna. Ora che la madrepatria era stata sconfitta da un nuovo impero era venuta l'ora di seppellire le asce indipendentiste e di cambiare l'atteggiamento esclusivamente negativo verso tutte le cose spagnole. Cosí facendo sia Lar-

reta che Reyles (e molti altri) riscoprirono una cultura che costituiva indubbiamente una parte decisiva del retaggio latinoamericano. Prima di loro, in un saggio del 1900 che fece epoca, *Ariel*, l'uruguayano Enrique Rodó aveva indicato la strada per il ricupero di una tradizione persa o smarrita.

A Georgie quella riscoperta non interessava molto. Stava vivendo una vita molto contemporanea. Avendo scoperto Whitman e gli espressionisti gli interessava solo essere moderno, cosa che escludeva del tutto la Spagna. Il destino gli avrebbe fatto scoprire proprio in quella trascurata o addirittura disprezzata Spagna il primo segno del suo talento letterario, ma raccontando la storia nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges preferisce il punto di vista che aveva probabilmente nel 1919.

I Borges andarono in treno fino a Barcellona e di là presero la nave per Majorca, nelle Baleari. Si stabilirono dapprima a Palma, all'hotel Continental, di fronte alla chiesa di San Michele. Nell'*Abbozzo di autobiografia* (in cui non c'è neanche una parola su Barcellona) Borges scrive:

> Ci fermammo a Majorca perché era economica, era bella e non c'erano molti turisti. Restammo quasi un anno a Palma e a Valldemosa, un villaggio sulla collina. Io continuai a studiare il latino sotto la tutela di un prete, il quale mi disse che alle sue necessità bastava l'istinto e che quindi non si era mai dato la pena di leggere un romanzo. Leggemmo Virgilio, di cui ho ancora un'altissima opinione. Ricordo che riempii di stupore gli indigeni per la mia abilità nel nuoto, poiché avevo imparato a nuotare nelle veloci acque di fiumi come l'Uruguay e il Rodano, mentre loro erano abituati a un mare tranquillo e privo di correnti. (*Abbozzo*, p. 150)

Lo studio del latino con il vicario di Valldemosa è l'evento letterario piú importante che Borges ricorda di quei giorni a Majorca. Georgie perfezionò e completò cosí lo studio di un codice letterario che sarebbe stato decisivo per la sua opera. La straordinaria abilità sintattica di Borges, il suo istinto quasi magico per le parole (soprattutto per il loro significato etimologico) e la sua conoscenza delle infinite possibilità della lingua spagnola furono tutte qualità sviluppate grazie allo studio del latino e del francese.

L'unica nota personale sulla vita a Majorca è l'orgogliosa osservazione sulla sua bravura come nuotatore. Quando andò in Spagna, era probabilmente davvero bravo. A quell'epoca il nuoto non era ancora molto di moda in Europa: la gente andava alla spiaggia piú per il sole e l'aria fresca che per il mare. Andavano in acqua con addosso troppi indumenti, cuffie e scarpe di gomma, e per la maggior parte davano un paio di bracciate incerte senza mai sollevare i piedi da terra. I bambini saltellavano e giocavano sulla riva. Un nuotatore come Georgie deve aver fatto molta impressione nella Majorca di quell'epoca.

L'isola è ricordata in modo particolare nell'*Abbozzo di autobiografia*

come il luogo in cui il padre finalmente riuscí a realizzare la sua vocazione letteraria producendo il suo primo e unico romanzo, *El caudillo*:

> Mio padre stava scrivendo un romanzo che risaliva ai vecchi tempi della guerra civile del 1870 nella sua Entre Ríos. Ricordo che gli fornii delle bruttissime metafore prese in prestito dagli espressionisti tedeschi, che lui accettò con rassegnazione. Ne fece pubblicare cinquecento copie e le portò a Buenos Aires, dove le distribuí agli amici. Ogni volta che la parola "Paraná," la sua città natale, ricorreva nel manoscritto, il tipografo l'aveva corretta in "Panamá," credendola un errore. Per non dare fastidio, e anche perché in quel modo gli sembrava piú divertente, mio padre lasciò tutto com'era. (*Ibid.*, pp. 150-151)

Qui la memoria tradisce Borges. Solo una volta nel libro (che fu pubblicato nel 1921) la parola "Paraná" appare alterata. A pagina 126 compare "Paramá," che è una specie di ibrido joyceano di "PaRaná" e "PaNamá." Il ricordo errato di Borges rende l'aneddoto piú divertente. Ma anche se la memoria lo tradisce in questo, non sbaglia per quanto riguarda l'intrusione di immagini espressioniste in un testo di stile piuttosto tradizionale.

Non tutte le immagini brutte del libro vengono dagli espressionisti. Molte sono prese direttamente dalla letteratura romantica e post-romantica dell'Ottocento, altre riflettono letture piú recenti, per esempio i decadentisti e i modernisti spagnoli. Il padre era un lettore accanito con pochissima esperienza letteraria e prendeva in prestito a destra e a sinistra. Una lettura attenta del romanzo permette di identificare alcune di quelle immagini espressioniste (o para-espressioniste) di cui Borges parla nel suo *Abbozzo di autobiografia*. A pagina 7 per esempio il testo descrive un ponte come "una cicatrice del torrente"; a pagina 86 lo stesso ponte attraversa il torrente "da parte a parte con la facilità di un muscolo teso." L'inondazione, che per il protagonista è il momento della verità, è cosí descritta a pagina 141: "L'acqua nella gola del burrone saltò alla conquista dello spazio come avrebbe potuto farlo un dio pieno d'odio." Dopo la tempesta il cielo "terso e splendente era come una scodella di maiolica con riflessi metallici." Descrivendo una scena pastorale a pagina 24, il testo dice: "Il cielo chiarissimo sorvegliava i suoi colori azzurri."

Rievocando le sue intromissioni nella prosa del padre, Borges aggiunge nell'*Abbozzo di autobiografia*: "Adesso mi pento delle mie intrusioni giovanili in quel libro. Diciassette anni piú tardi, prima di morire, lui mi disse che gli sarebbe piaciuto che avessi riscritto il libro in forma piú semplice, eliminando tutti i passi elaborati e le fioriture" (*ibid.*, p. 151).

Se il padre non era molto entusiasta delle immagini espressioniste, perché le accettò? La spiegazione di Borges nell'*Abbozzo di autobiografia* — cioè che lo fece "con rassegnazione" — non sembra valida. Furono probabilmente la diffidenza e lo scetticismo del padre nei confronti di tutte le imprese umane che lo indussero ad accettare le cor-

rezioni di Georgie. Inoltre credeva che sono i figli ad educare i padri, e non viceversa; accettando le immagini espressioniste di Georgie non faceva quindi altro che mettere in pratica le sue convinzioni.

Mentre il padre scriveva il suo romanzo, Georgie si occupava dei suoi progetti. Ne menziona uno nell'*Abbozzo di autobiografia*: "In quei giorni anch'io scrissi un racconto su un licantropo e lo mandai a una rivista di Madrid, 'La Esfera', che molto saggiamente lo respinse" (*ibid.*, p. 151). Non ha altro da dire su questo primo racconto, ma fornisce maggiori dettagli sulle sue origini in un'intervista con Jean de Milleret. Era basato evidentemente su una versione rioplatense del mito del licantropo. Borges comincia facendo notare che ci sono due termini per dire licantropo in quella zona: *1. lobisón* (da *lobo*, lupo), usato sia in Uruguay, da cui venivano alcuni parenti della madre, che a Entre Ríos, la provincia natale del padre; e *2. capiango*, un nome di origine africana usato nella provincia di Córdoba, dove c'era un grande mercato di schiavi e da cui provenivano gli antenati spagnoli dei Borges. Secondo la leggenda rievocata da Borges "di sabato in alcuni quartieri della città gli uomini si trasformano in porci o in cani; a Córdoba invece si trasformano in *tigri*" (De Milleret, 1967, p. 29). Aggiunge anche che il famoso capo dei gauchos Facundo Quiroga fece sapere in giro che "aveva un reggimento di *capiangos*, uomini che al momento del combattimento si trasformavano in tigri, beh [...] giaguari" (*ibid.*, p. 30). Descrivendo la leggenda a uno straniero Borges fornisce i chiarimenti linguistici necessari, ma si dimentica di menzionare un aspetto importante della leggenda, perlomeno secondo la versione diffusa in Uruguay: il *lobisón* è il settimo figlio maschio di una famiglia che si trasforma in licantropo non ogni sabato sera (cosa che lo farebbe sembrare piuttosto un festaiolo da fine settimana), ma nelle notti di luna piena. Sembra che il racconto di Borges sia andato perso, o perlomeno cosí Borges vuol far credere a Jean de Milleret, che lo rimprovera: "Lei l'ha distrutto. Lei è un iconoclasta" (*ibid.*, p. 29).

Parlando dei suoi primi seri tentativi di pubblicare, Borges non menziona nel suo *Abbozzo di autobiografia* un articolo che riuscí a farsi pubblicare a quell'epoca. Era una recensione che scrisse in francese e che mandò a Maurice Abramowicz a Ginevra. Dopo aver corretto il testo, Abramowicz lo mandò a "La Feuille", che lo pubblicò il 20 agosto 1919. Intitolato *Chronique des lettres espagnoles*, con il sottotitolo piú modesto di "*tre libri nuovi*", l'articolo era soprattutto una recensione di due nuovi libri di saggi scritti da due importanti autori spagnoli: Pio Baroja, conosciuto soprattutto come prolifico autore di romanzi, e Azorín, uno dei piú influenti saggisti di quell'epoca. Lo stile preannuncia il tipo di ironia che Borges avrebbe reso famoso. Inizia osservando che gli scrittori spagnoli, quando sono sinceri, sono sempre scettici oppure tristi. Descrivendo Baroja, Borges ne sottolinea il successo come autore "di una lunga e notevole serie di romanzi realisti" e lo definisce "uno scrittore mordace, scettico e vigoroso." Il pessimismo di Baroja non costituisce un'eccezione. Secondo Georgie

"tutti gli spagnoli intelligenti vi diranno che il loro paese ora non vale nulla." Questo atteggiamento era dovuto in parte alla sconfitta subita dalla Spagna nella guerra ispano-americana: il Disastro, secondo la definizione comune. Sia Baroja che Azorín appartenevano alla cosiddetta Generazione del 1898, cosí chiamata per ricordare per sempre la data della sconfitta. Quella generazione aveva contribuito all'eliminazione delle tradizioni decadenti dell'impero ed aveva aggiornato la cultura spagnola. Tra i suoi contemporanei Baroja era considerato il piú scatenato. Era un anarchico e, come tale, era isolato, e un continuo oggetto di scandalo. Non ottenne mai il premio Nobel, ma quando Hemingway lo ricevette, andò a parlare con Baroja, per dirgli che si considerava un suo discepolo. Essendo basco, Baroja era anche un eccentrico perché non condivideva il clericalismo dei suoi connazionali. Georgie conclude il suo ritratto di questo eretico cosí: "È forse il piú odiato dei suoi *confrères* letterari, soprattutto da parte dei clericali contro cui conduce una guerra accanita."

Analizzando l'ultimo libro di Baroja, *Momentum catastrophicum* (il titolo è in latino maccheronico), Georgie fa notare l'ironia e la forza delle sue pagine, ma ha difficoltà a riassumere le teorie. Tra i bersagli su cui fare fuoco, Baroja sceglie i tradizionalisti spagnoli, e loda ambiguamente Woodrow Wilson per la sua crociata pacifista, chiamandolo un "Marco Aurelio della grande repubblica dei *trust* e delle macchine da cucire, l'unico, l'apostolo e l'arbitro degli affari internazionali; il fior fiore degli arrivisti." Nel suo commentario Georgie aggiunge di aver accolto con gioia l'allusione a Wilson. Anche se Baroja cantava le lodi di Wilson con una certa ironia, Borges era d'accordo con lui perché i Baschi appoggiavano il movimento pacifista. A quell'epoca, ispirato dal panumanesimo di Whitman e dalla fede degli espressionisti, Georgie aveva veramente fiducia nel genere umano. Scegliendo di recensire il libro di Baroja aveva decisamente fatto un'azione di carattere politico, valida anche nel caso di Azorín. Il libro di Azorín, intitolato *Tra la Spagna e la Francia*, è descritto da Borges come "il libro piú calmo che sia stato ispirato dalla guerra." La dialettica di Azorín, secondo Georgie, consiste nel cercare di dimostrare le proprie idee citando molto i classici e trattando tutti con gentilezza. È evidente che Georgie preferisce il carattere focoso di Baroja all'urbanità di Azorín.

Nell'articolo viene menzionato anche un terzo libro: *Un'apologia del Cristianesimo* del gesuita Ruiz Amado. Georgie se ne libera con poche frasi ironiche. Sembra che l'autore credesse che il primo capitolo della Genesi fosse in perfetto accordo con le piú recenti scoperte scientifiche; l'autore faceva inoltre le lodi dell'Inquisizione ed attaccava aspramente Voltaire (che Georgie chiama con il suo vero nome, Arouet). Il recensore conclude: "È curioso che in un paese in cui solo gli studiosi conoscono il *Dizionario filosofico* il povero Arouet continui ad essere lo spaventapasseri e la bestia nera degli spiriti religiosi."

L'importanza di questo articolo, di per sé abbastanza insignificante,

sta in ciò che esso rivela delle idee di Georgie all'epoca in cui viveva a Majorca. Come molti dei suoi contemporanei, era un aspirante poeta che parteggiava per gli antitradizionalisti e credeva seriamente nella possibilità di una fratellanza universale. L'anarchismo filosofico del padre lo aveva incoraggiato a sentire una profonda simpatia per ogni sistema o fede che andasse contro lo *status quo* ed offrisse una visione utopica della società. Alla vigilia del suo ingresso nel mondo letterario, Georgie appariva come un autentico membro dell'avanguardia.

VII

Un maestro nuovo

Nel 1919, quando arrivò l'inverno, i Borges si trasferirono nella penisola. Si fermarono per un po' a Siviglia, la piú attiva delle tre principali città dell'Andalusia. Mentre Cordova e Granada continuavano a vivere nel ricordo degli splendori moreschi e dell'impero, Siviglia voleva essere moderna. Aveva un'attiva vita letteraria: poeti e romanzieri fondavano continuamente piccole riviste, facendo delle rumorose riunioni e leggendo i propri versi o criticando quelli degli avversari. Producevano molti manifesti e cercavano di farsi sentire.

Siviglia era il centro del traffico turistico, soprattutto durante la Settimana Santa, con la sua atmosfera carnevalesca e le numerose processioni per diverse figure rivali della Vergine Maria, a cui i Sivigliani non mancavano mai di cantare canzoni rispettose e a volte anche oscene. Ma Siviglia era una città grande abbastanza da avere una sua vita anche il resto dell'anno, conservando ancora, nel vecchio quartiere, l'atmosfera e l'immediatezza di una città medievale. Ancora oggi Santa Cruz (Santa Croce) è un quartiere labirintico di stradine tortuose che portano a piccole piazze e ad altre stradine tortuose. Molti augusti monumenti rompono la monotonia delle piccole case graziose con i loro giardini recintati sempre pieni di fiori profumati. Alcune di queste strade — come quella che porta il nome di una famosa locanda, Il Moro — erano predilette dai giovani poeti per le loro interminabili passeggiate sotto lo stupendo e luminoso cielo stellato di Siviglia. In quell'ambiente ideale, che l'inverno non riusciva del tutto ad offuscare, Georgie trovò per la prima volta in vita sua un gruppo di poeti a cui si sentí immediatamente vicino. Ha confidato a James E. Irby: "Non scoprii nulla di speciale in Spagna, tranne per la vivace tradizione orale; l'atmosfera, cosí vitale e genuina, delle riunioni letterarie e dei caffè, in cui la letteratura era viva in un modo indimenticabile: un'atmosfera che [...] non era mai esistita in Argentina. A Ginevra [...] non c'era nessuna vita letteraria, anche se avevo là molti amici letterati di diverse nazionalità, e c'erano eccellenti librerie dove si trovava il meglio della letteratura corrente" (Irby, 1962, p. 6).

A Siviglia la scoperta dell'avanguardia era stata molto importante. L'establishment culturale era ancora molto potente e impegnato completamente a mantenere intatta l'immagine turistica della città, che

viveva del suo glorioso passato come centro commerciale e amministrativo del Nuovo Mondo durante la conquista spagnola. Ma alla gioventú di Siviglia importava poco di queste tradizioni. Per mezzo di un maestro locale, Rafael Cansinos-Asséns — che si era già trasferito a Madrid — avevano scoperto il movimento moderno che in soli due decenni aveva profondamente cambiato la letteratura europea. Nelle piccole riviste pubblicate a Madrid o a Siviglia si erano imbattuti in alcuni dei nomi chiave di quel periodo; Mallarmé e Apollinaire, Marinetti e Tzara, Cendrars e Max Jacob. Sapevano un po' di francese, ma niente inglese o tedesco. Georgie fu colpito dalla noncuranza con cui facevano i nomi di autori e di libri che avevano appena leggiucchiato.

Rievocando l'ambiente letterario di Siviglia nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges non è molto tenero:

> A Siviglia capitai nel gruppo letterario che si era formato intorno alla rivista "Grecia". Questo gruppo, che si autodefiniva oltranzista, si era proposto di rinnovare la letteratura, un ramo delle arti di cui i suoi membri non avevano la minima conoscenza. Uno di loro, una volta, mi disse che aveva letto soltanto la Bibbia, Cervantes, Dario e uno o due libri del maestro, Rafael Cansinos-Asséns. Con la mentalità argentina che avevo, ero sconcertato dal fatto che non sapessero il francese e che non avessero la minima idea che esistesse qualcosa come la letteratura inglese. Fui perfino presentato a una celebrità locale, conosciuto da tutti come l'"Umanista," e non ci misi molto a scoprire che il suo latino era molto piú scadente del mio. Quanto al direttore del "Grecia," Isaac del Vando Villar, si faceva scrivere tutte le sue poesie dall'uno o dall'altro dei suoi assistenti. Ricordo che un giorno uno di loro mi disse: Sono molto occupato: Isaac sta scrivendo una poesia. (*Abbozzo*, pp. 151-152)

La memoria di Borges ha ridotto a poche battute ironiche e a un paio di aneddoti un'esperienza che fu decisiva per Georgie, anche se di breve durata. È vero che a paragone degli altri movimenti d'avanguardia, che Georgie già conosceva attraverso libri e giornali, il gruppo di Siviglia deve essere sembrato irrimediabilmente provinciale. Fu però il primo contatto di Georgie con la vita letteraria: i poeti confusi e di secondo ordine di Siviglia furono i primi amici scrittori di Georgie.

Nonostante i suoi limiti, Siviglia diede a Georgie l'opportunità di vincere la sua timidezza e di imparare a vivere in un ambiente letterario. A Siviglia gli fu inoltre pubblicata la sua prima poesia, nella rivista "Grecia", il 31 dicembre 1919. La rivista era stata fondata da poco piú di un anno (il 12 ottobre 1918, l'anniversario dell'arrivo di Colombo in America) da un gruppo di poeti guidati da Isaac del Vando Villar.

All'inizio, come si vede dal nome, "Grecia" era ancora sotto l'influenza dei modernisti, che erano l'equivalente ispanico dei simbolisti francesi. Ma il 30 aprile 1919 il nome di Cansinos-Asséns compare tra quelli dei membri del comitato editoriale. Da allora in poi la ri-

vista fu aperta ai giovani. Secondo Borges la poesia che vi pubblicò intitolata *Inno al mare*, non era originale:

> In quella poesia feci del mio meglio per imitare Walt Whitman:
>
> O mare! O mito! O sole! O ampio e riposante sito!
> So perché ti amo. So che siamo entrambi molto vecchi,
> che ci conosciamo da secoli [...]
> O proteiforme, io sono figlio tuo —
> entrambi incatenati e vaganti,
> entrambi affamati di stelle,
> entrambi pieni di speranze e delusioni [...]
>
> Oggi mi è piuttosto difficile pensare che io e il mare siamo affamati di stelle. Qualche anno dopo, quando mi capitò di leggere la frase di Arnold Bennet "il grandioso di terz'ordine," capii immediatamente quello che voleva dire. Tuttavia, poiché quella era l'unica poesia che avessi pubblicato, quando pochi mesi dopo arrivai a Madrid scopersi che la gente del posto mi considerava un cantore del mare (*ibid.*, p. 151).

Mentre Siviglia fu (perlomeno in retrospettiva) un po' deludente, Madrid portò una rivelazione personale. Georgie vi conobbe il saggio poliglotta Rafael Cansinos-Asséns. Nato a Siviglia nel 1883, Cansinos (cosí viene chiamato di solito) aveva vissuto una vita curiosa e addirittura eccentrica. Non era affatto conforme all'immagine convenzionale del letterato spagnolo. Per prima cosa invece di sottolineare il suo *casticismo*, cioè le sue origini nazionali, come facevano tutti, ostentava le sue origini ebree. Secondo Borges egli studiò per diventare sacerdote a Siviglia "ma, avendo trovato il nome Cansinos negli archivi dell'Inquisizione, aveva concluso di essere ebreo. Ciò lo spinse a studiare l'ebraico, e piú tardi si fece persino circoncidere" (*ibid.*, p. 221). A quell'epoca insistere sulle piú o meno presunte origini ebree in Spagna valeva dire attrarsi un'estrema ostilità. Anni dopo un illustre saggista e storico, Americo Castro, cominciò a esplorare apertamente e accuratamente le influenze ebraiche sulla cultura spagnola. Ma a quell'epoca Cansinos era ancora un caso unico. Era anche un caso unico per il suo inesauribile appetito per le lingue straniere: arrivò a conoscerne undici. Un terzo aspetto della sua personalità era ugualmente straordinario: era molto generoso con gli altri scrittori, ed invece di lodare solo gli scrittori potenti o influenti gli piaceva dedicare lunghi articoli e recensioni a sconosciuti e anche a giovani scrittori non di prim'ordine.

Cansinos ebbe su Georgie un influsso enorme. Borges racconta che l'incontro con lui fu il "grande avvenimento" della sua vita a Madrid:

> Mi piace ancora pensarmi suo discepolo. Amici letterati andalusi me lo presentarono. Lo congratulai timidamente per una poesia che *lui* aveva scritto sul mare. "Sí," disse "e come mi piacerebbe vederlo prima di morire." Era un uomo alto con un senso andaluso di disprezzo per tutte le cose castigliane. La cosa

piú notevole in Cansinos era che viveva completamente per la letteratura, senza curarsi minimamente del denaro o della gloria. Era un bravo poeta, e scrisse un libro di salmi — soprattutto erotici — intitolato *El candelabro de los siete brazos* [*La Menorah*, o *il Candelabro a sette braccia*], che fu pubblicato nel 1915. Scrisse anche romanzi, racconti e saggi e, quando io lo conobbi, presiedeva un circolo letterario.

Ogni sabato andavo al Caffè Colonial, dove ci incontravamo a mezzanotte, e la conversazione durava fino all'alba. Qualche volta eravamo in venti o in trenta. Il gruppo disprezzava il colore locale spagnolo — i *cante jondo* [canzoni folcloristiche zingare] e le corride. Gli piaceva il jazz americano, e gli interessava di piú essere europeo che spagnolo. Cansinos proponeva un argomento — La metafora, Il Verso Libero, Le Forme Poetiche Tradizionali, La Poesia Narrativa, L'aggettivo, Il Verbo. A modo suo, quietamente, era un dittatore, e non permetteva allusioni poco amichevoli agli scrittori contemporanei, cercando di mantenere alto il livello della conversazione. (*Ibid.*, pp. 221-222)

Borges si dimentica di dire qui che il livello delle discussioni non era sempre alto. A De Milleret confida che una sera al Caffè Colonial c'era stato un dibattito sul verso piú memorabile di tutta la letteratura. Erano giunti alla conclusione che era un verso di Apollinaire che Borges non ricorda bene ma che in spagnolo diceva press'a poco: "*Tu lengua pez rojo en el acuario de tu voz.*" ("La tua lingua pesce rosso nell'acquario della tua voce.") "Credo che sia il peggior verso che Apollinaire abbia scritto [...] e fu citato come un fiore letterario. Rimasi stupefatto" (De Milleret, 1967, p. 33).

Pur criticando gli ammiratori spagnoli di Apollinaire, Borges cerca di scusare il poeta. "Ha scritto delle poesie molto belle, per esempio quelle della guerra," dice a Jean De Milleret, e per provarlo cita a memoria alcuni versi da due dei pezzi piú famosi di Apollinaire: *Désir* e *Tristesse d'une étoile*. La prima citazione contiene qualche piccolo errore, ma è evidente che Borges aveva letto Apollinaire attentamente.

Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges completa il ritratto di Cansinos discutendo le sue vaste letture e le sue traduzioni (tra le altre, *Il mangiatore d'oppio* di De Quincey, le *Meditazioni di Marco Aurelio*, i romanzi di Barbusse, le opere complete di Goethe e di Dostoevskij, le *Mille e una notte*), e descrivendo una visita a casa sua: "Una volta che andai a fargli visita mi portò nella sua biblioteca. Anzi, si potrebbe dire che tutta la sua casa era una biblioteca. Era come farsi strada in un bosco. Lui era troppo povero per comprarsi degli scaffali e i libri erano ammucchiati gli uni sugli altri in una pila che andava dal pavimento al soffitto, obbligando la gente a camminare tra una colonna e l'altra" (*Abbozzo*, p. 153).

Pur lodandolo, Borges non ignora i punti deboli di Cansinos:

Ma aveva una forma di perversità che gli impediva di andare d'accordo con i maggiori scrittori del suo tempo: scriveva libri dove era prodigo di lodi per degli scrittori di secondo o di terz'ordine. A quel tempo Ortega y Gasset era al vertice della sua fama, ma Cansinos pensava che fosse un pessimo filosofo

e un pessimo scrittore. Da lui ricavai soprattutto il piacere delle conversazioni letterarie, e ricevetti anche uno stimolo a leggere di piú. Presto cominciai a scimmiottare il suo modo di scrivere. Le sue frasi erano lunghe e fluenti, di un sapore molto piú ebraico che spagnolo. (*Ibid.*, p. 153)

Per la prima volta nella sua vita Georgie aveva conosciuto un uomo con una vera formazione letteraria. Gli fece un tale effetto che non solo cominciò ad imitarlo, ma riconobbe in lui un maestro — un'idea che adesso è difficile condividere.

C'è un piccolo errore nei ricordi borgesiani di Cansinos contenuti nell'*Abbozzo di autobiografia*. Borges gli attribuisce l'invenzione del termine "ultraismo," il nome cioè del movimento capeggiato dai poeti che Georgie aveva conosciuto a Siviglia. Non è stato ancora stabilito se sia stato veramente Cansinos a coniare il termine. Questa questione avrebbe poca importanza se il nome non fosse (secondo l'acida osservazione di Ortega y Gasset) l'unica cosa positiva del movimento. Ma anche se Cansinos non lo inventò, contribuí a diffonderlo e contribuí anche al movimento con dei "brani ultraisti, laconici e brevi" firmati Juan Las. (Sono i termini che usa Borges nell'*Abbozzo di autobiografia*). In privato Cansinos probabilmente espresse qualche dubbio sulla qualità di quello che stavano scrivendo quei giovani, o perlomeno questa è l'impressione che Borges ci dà nel suo *Abbozzo*: "Adesso mi rendo conto che lui trattava la cosa con spirito ironico, ma noi giovani la prendevamo molto seriamente" (*Ibid.*, p. 154).

Borges non dice che l'ultraismo non ebbe origine in Spagna. Prima che Cansinos si sognasse di appoggiare qualsiasi movimento d'avanguardia in Spagna, due scrittori ispanici erano andati in Francia ed erano tornati portando con sé il nuovo vangelo. Borges ne nomina solo nell'*Abbozzo*, e in un contesto un po' sprezzante:

A quel tempo, a Madrid, c'era un altro gruppo che si raccoglieva intorno a Gómez de la Serna. Una volta vi andai, ma non mi piacque il loro modo di comportarsi. Avevano con loro un buffone che portava un braccialetto con dei sonagli. Gli facevano stringere le mani alla gente e i sonagli tintinnavano e invariabilmente Gómez de la Serna diceva: — Dov'è il serpente? — Loro lo trovavano spiritoso. Una volta si rivolse a me dicendo con orgoglio: — Queste cose non le hai mai viste a Buenos Aires, vero? — Io riconobbi che infatti, grazie a Dio, mi erano sconosciute. (*Ibid.*, p. 154)

Georgie aveva un'opinione piú indulgente di Gómez de la Serna. Gli dedicò due articoli nel suo primo libro di saggi, *Inquisiciones* (1925); in uno descrive i due gruppi rivali che dominavano la scena letteraria, quello di Cansinos e quello di Ramón. Anche se ammette apertamente di preferire il primo, ha delle cose positive da dire anche sul secondo. Descrivendo le differenze fra i due maestri fa notare che mentre Ramón, castigliano di Madrid, era grosso, denso e carnoso, Cansinos, andaluso, era alto come una fiamma e goffo come un albero. Contrasta inoltre l'appetito per la realtà del primo con la lenta e triste

voce del secondo, da cui traspariva un antico dolore. Ramón presiedeva agli incontri del sabato dei suoi seguaci nello stretto bar del Piombo, che sembrava quasi una prigione; Cansinos preferiva lo spazio del Caffè Coloniale, ingrandito dagli specchi. Borges ammette che Ramón ebbe finalmente la meglio. Nonostante la sua preferenza per Cansinos, riconosce in Ramón il clown di successo che però cela uno spirito tragico sotto la superficie frivola.

La presenza di Ramón fu fondamentale per l'introduzione dell'avanguardia in Spagna. Era di otto anni piú giovane di Cansinos-Asséns; nel 1909 aveva cominciato a scrivere sul futurismo su "Prometeo", una rivista di Madrid da lui diretta, ed aveva tradotto per la stessa rivista il manifesto di fondazione pubblicato da Marinetti su "Le Figaro" (Parigi, 20 febbraio 1909). Un anno dopo "Prometeo" pubblicò un proclama futurista agli spagnoli, scritto da Marinetti e tradotto da Ramón. Nella sua opera Ramón aveva proclamato delle idee simili ed aveva persino inventato una nuova forma epigrammatica, la *gregueria*, che era basata su una formula matematica: "umorismo + metafora = *gregueria.*" Il suo scopo era (come disse una volta) di "fumigare la natura con nuove immagini" (Videla, 1963, p. 129). C'era molta mistificazione in questo atteggiamento, e perciò molti giovani poeti non lo presero molto sul serio. Questa fu forse la ragione per cui Georgie gli rimase indifferente. Preferiva chiaramente la sottile ironia di Cansinos all'umorismo castigliano robusto e un po' volgare di Ramón.

Cansinos stesso, in un articolo del 1919, lodò Ramón per aver introdotto il futurismo in Spagna. Cansinos richiamò l'attenzione nel 1919 su un altro entusiasta della nuova poesia, il cileno Vicente Huidobro. Huidobro aveva trascorso due anni decisivi a Parigi, lavorando a contatto con Apollinaire, Max Jacob e Pierre Reverdy, e facendosi ritrarre da Picasso, Juan Gris e Hans Arp. Aveva scritto delle poesie grafiche in francese ed era diventato abbastanza noto come poeta cubista e dadaista. La sua permanenza a Madrid nell'estate del 1919 contribuí notevolmente a introdurre l'avanguardia nella letteratura spagnola. L'ultraismo fu fondato dopo il suo ritorno in Cile.

Georgie probabilmente non conobbe mai Huidobro di persona, ma forse venne a conoscenza della sua poesia e delle sue teorie per mezzo di Cansinos. Un'allusione scherzosa in uno dei saggi a una metafora coniata da Huidobro (*Inquisiciones*, 1925, p. 29) ci fa capire che il tipo di innocente giocosità contenuta nella poesia del cileno non lo divertiva granché.

Nella sua cronaca dei giorni ultraisti in Spagna Borges tralascia soprattutto di parlare del ruolo che lui stesso svolse nel movimento. Georgie non solo si sedette ai piedi di Cansinos, visitò brevemente il gruppo di Ramón al Piombo e pubblicò due o tre poesie in piccole riviste, come indica l'*Abbozzo*: contribuí anche in modo decisivo all'organizzazione e alla diffusione del movimento. Il suo ruolo fu quello di portare al movimento una mente critica originale, una conoscenza

diretta della letteratura contemporanea ed un'audace immaginazione poetica. Il suo contributo andò oltre la partecipazione ad alcuni degli avvenimenti piú chiassosi del movimento, come quello che ebbe luogo a Madrid la sera del 28 gennaio 1921. Secondo quanto ci dice una cronaca colorita (Videla, 1963, p. 230), gli ultraisti cercarono di "choccare" il pubblico usando delle tattiche che erano state perfezionate dai futuristi. Georgie era presente nel gruppo di quelli che allora lessero le loro "bellissime poesie, che avevano l'incomparabile virtú di esaltare i deficienti" — cosí narra in modo piuttosto esaltato la suddetta cronaca.

Georgie fece anche amicizia con uno dei giovani capi del movimento. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges gli dedica tre righe laconiche: "Un altro dei suoi seguaci era Guillermo de Torre, che conobbi quella primavera a Madrid e che nove anni dopo sposò mia sorella Norah" (*Abbozzo*, p. 154). De Torre aveva un anno di meno di Georgie, e quando si conobbero si era già convertito all'avanguardia. Aveva una delle piú estese collezioni di piccole riviste, opuscoli e manifesti d'Europa, andava regolarmente a Parigi, e corrispondeva attivamente con ogni giovane scrittore promettente. In seguito raccontò la storia del gruppo in un libro polemico, *Letteratura europea d'avanguardia* (1925, ripubblicato nel 1965 in una versione piú lunga, tranquilla ed erudita, con il titolo di *Storia della letteratura d'avanguardia*). Gli sforzi di De Torre venivano rovinati dal suo egocentrismo: come poeta non valeva molto, e gli mancava il carisma per essere un capo. Sapeva di piú e lavorava di piú dei suoi colleghi, ma non ottenne mai il rilievo che ottennero Huidobro, Cansinos e Ramón. Nonostante il suo amore per la letteratura, gli mancava una vera visione critica. Nel suo libro, per sottolineare l'importanza dell'ultraismo, invertí la cronologia, relegando il futurismo all'ultimo capitolo e cominciando dal movimento piú recente. (Nel 1965 ristabilí l'ordine cronologico giusto.)

Pare che Georgie fosse simpatico a De Torre. Nel suo libro del 1925 cita molte sue cose e non lesina le lodi. Trascinato dall'entusiasmo cita persino alcune delle poesie peggiori di Georgie. Norah deve essere stata un altro legame fra di loro: contribuiva ad alcune piccole riviste ultraiste con la sua arte grafica. Pare che Georgie ricambiasse l'amicizia, ma esibiva un atteggiamento di divertito distacco nei confronti dell'ingenua promozione dell'ultraismo fatta da De Torre, soprattutto in relazione a un manifesto "verticale" pubblicato da De Torre con delle incisioni di Norah. Secondo Enrique Diez-Canedo, un commentatore piú equilibrato dell'ultraismo, Borges "che ha talento, ride della graziosità del 'verticale'" (Videla, 1963, p. 58). Nonostante questo atteggiamento, Borges continuò ad essere amico di De Torre, e da Buenos Aires gli mandò in seguito un suo manifesto ultraista affinché il poeta verticale lo firmasse e lo pubblicasse.

Il contributo principale di Georgie al movimento in questo periodo fu una lunga serie di articoli e di poesie su piccole riviste.

Dedicò non meno di tre articoli alla discussione e alla traduzione dei poeti espressionisti tedeschi. Scrisse anche un articolo intitolato *Ai margini della lirica moderna* ("Grecia", 31 gennaio 1920) che sottolineava l'importanza nella poesia ultraista di un nuovo spirito, un nuovo punto di vista, ponendolo in relazione con una " concezione dinamica del mondo." Per lui "la fertile idea che considera le parole non come ponti per le idee ma come fini in se stesse culmina nell'ultraismo" (Videla, 1963, pp. 201-204). Scrisse anche un articolo importante intitolato *Anatomia del mio ultra*, pubblicato su "Grecia" il 20 maggio 1921. Definendo le sue intenzioni poetiche dichiara il suo interesse per *la sensazione in se stessa* piuttosto che per la descrizione delle premesse spaziali o temporali che la circondano; vuole un'arte che possa tradurre l'emozione nuda, libera dai dati addizionali che la circondano, un'arte che eviti il superficiale, il metafisico, l'egocentrico e l'ironico. Per realizzarla sottolinea l'importanza del ritmo e della metafora in questi termini: "l'elemento acustico e l'elemento luminoso. Ritmo; non imprigionato nei pentagrammi metrici, ma in metafore tortuose, larghe, libere ed improvvisamente tronche: quella curva verbale che generalmente traccia tra due punti — spirituali — la via piú breve" (Fernández, 1967, p. 493).

Nonostante il linguaggio tecnico e le immagini pesanti della prosa, l'articolo dimostra che Georgie vedeva chiaramente ciò che era essenziale nella nuova poesia. Insistendo sul ritmo e sulla metafora — scrisse un altro articolo sulla metafora per "Cosmópolis" (Madrid, novembre 1921, pp. 395-402) — predicava quello che stava praticando nelle sue nuove poesie. Non meno di undici poesie sono state rintracciate in parecchie piccole riviste dell'epoca. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges ammette che "tre o quattro" presero "la strada delle riviste." Ma dei suoi scritti ultraisti in Spagna parla purtroppo pochissimo. Menziona due libri scritti in quel periodo — uno di saggi e uno con circa venti poesie — e aggiunge che in seguito li distrusse: il secondo in Spagna "alla vigilia della nostra partenza," il primo a Buenos Aires, perché non riuscí a trovare un editore (*Abbozzo*, p. 154).

Forse Borges ha ragione a scartare quelle prime opere, ma esibisce troppo il piacere che prova parlando della distruzione di ambo i manoscritti. Quello che si ricorda del libro di saggi non sembra molto promettente: "In Spagna scrissi due libri. Uno era una raccolta di saggi intitolata (adesso mi chiedo il perché) *Los naipes del tahur* (Le carte del baro). Erano saggi letterari e politici (ero ancora anarchico, libero pensatore e pacifista), scritti sotto l'influenza di Pio Baroja. Nella mia intenzione avrebbero dovuto essere amari e spietati ma, in realtà, erano piuttosto mansueti. Mi piaceva usare parole come 'pazzi,' 'puttane,' 'bugiardi'" (*ibid.*, p. 154). L'articolo su Baroja, Azorín ed il sacerdote gesuita pubblicato su "La Feuille" può probabilmente essere considerato come un esempio del tipo di saggio che Georgie aveva raccolto nel primo libro, insieme probabilmente ad altri pezzi sui bordelli spagnoli, la poesia ultraista e l'espressionismo tedesco. Il secondo libro

si può valutare piú facilmente. Secondo Borges, era "intitolato *I salmi rossi* o *I ritmi rossi*. Era una collezione di poesie — forse una ventina in tutto — in verso libero ed in lode della rivoluzione russa, della fratellanza umana e del pacifismo." Segue la citazione di tre titoli: *Epica bolscevica*, *Trincee*, e *Russia* (*ibid.*, p. 223).

Le poesie che sono sopravvissute in riviste o in libri eruditi su quel periodo non sembrano molto notevoli: sono interessanti per quello che rivelano dell'apprendistato di Georgie. Era ossessionato da una guerra che aveva visto da lontano (*Trincee*), da una rivoluzione che per un po' fece sperare alla gioventú europea nell'evvento della giustizia politica e sociale (*Epica bolscevica* e *Russia*). Ma con la maggior parte dei suoi versi intendeva esprimere la sua visione della realtà per mezzo di rare metafore e di similitudini singolari. Aveva derivato la sua poetica da Whitman e dagli espressionisti tedeschi: preferiva il verso libero e le poesie a versi lunghi che chiamava (seguendo l'esempio di Cansinos) salmi. La violenza di molte immagini è comunque notevole. Per esempio in *Mattino*, pubblicato su "Ultra" (Madrid, gennaio 1921), "il sole, con le sue lance, dilania gli specchi"; in *Russia* le baionette "portano il mattino sulla punta"; ed in *Epica bolscevica* l'armata rossa è vista come una fresca foresta di alberi maestri fatti con le canne delle baionette, un candelabro di mille e un fallo (queste citazioni sono tutte tratte da De Torre, 1965, pp. 556-558).

Che Georgie stesse passando una fase erotica è confermato da uno degli articoli *Maison Elena* (verso un'estetica dei postriboli in Spagna), pubblicato anch'esso su "Ultra" (ottobre 1921). Lodando le "facili curve di una ragazza" Georgie non sa evitare la similitudine letteraria: le trova "scolpite come una frase di Quevedo" (Fernández Moreno, 1967, p. 141). Forse per Georgie (che era stato cosí ingenuo e ignaro di quello che succedeva nei bordelli di Palermo fino a quando il cugino Alvaro Melián Lafinur gli aveva dato qualche informazione), la vita letteraria di Madrid non si limitava solo ad incontri per discutere la poesia, i manifesti o le poetiche. È risaputo che buona parte della notte in Spagna la si trascorre nei postriboli, che sono un misto di bordello, club e persino circolo politico.

L'allusione a Quevedo sottolinea un'altra grande scoperta di Georgie durante il soggiorno spagnolo. Per la prima volta nella sua vita imparò veramente a conoscere i classici della sua lingua. Mentre facevano la conoscenza dell'avanguardia, i giovani poeti spagnoli dissepellirono un periodo trascurato della letteratura spagnola, il barocco. Riconobbero negli esperimenti di Góngora con la sintassi di tipo latino e le immagini complesse, nel concettismo di Quevedo e nell'uso labirintico della finzione nella narrativa di Cervantes, preoccupazioni simili alle loro. Alcuni dei maestri piú vecchi (Baroja, Unamuno, Jiménez, i fratelli Machado, Valle Inclán) si erano anch'essi occupati di questi problemi poetici: Georgie li aveva letti tutti ed aveva scelto alcuni di loro — Quevedo, Cervantes, Unamuno e Baroja — come guide per un certo periodo. In saggi posteriori, scritti e pubblicati a

Buenos Aires, li discusse, li imitò e (infine) se li lasciò alle spalle. Se nell'*Abbozzo di autobiografia* c'è molto poco che riguarda le sue letture o tutti i suoi scritti in Spagna, la colpa è della memoria di Borges. Per Georgie l'esperienza ultraista fu decisiva. Solo dopo essere ritornato a Buenos Aires nel 1921 sarebbe stato in grado di valutarne l'importanza.

VIII

La fondazione mitologica di Buenos Aires

Georgie aveva appena quindici anni quando lasciò Buenos Aires, o piuttosto Palermo, l'unico quartiere della sua città natale che conosceva veramente bene. Fino ad allora il bambino si era avventurato raramente fuori della casa a due piani e del giardino. Aveva familiarità solo con certi luoghi: quando andava a trovare i parenti vedeva un po' del resto della città; durante l'estate andava ad Adrogué, una cittadina quindici miglia a sud di Buenos Aires, oppure attraversava il Rio della Plata per andare a fare il bagno dall'altra parte del fiume, quella dell'Uruguay, o per andare al nord a nuotare nelle rapide acque del fiume Uruguay. Monotona, prevedibile, rassicurante, la sua vita a Buenos Aires prima del 1914 lo aveva reso un adolescente quieto ed introverso. Quando tornò a casa nel 1921 erano passati quasi sette anni. Era un giovanotto che aveva vissuto in Svizzera e in Spagna, aveva imparato il latino, il francese e il tedesco, aveva partecipato indirettamente a dei movimenti d'avanguardia ed era divenuto membro attivo di un nuovo gruppo, quello degli ultraisti; aveva pubblicato recensioni, articoli ed alcune poesie, e aveva scritto due libri. A ventun anni era ancora timido ma abbastanza stagionato.

Anche Buenos Aires era cambiata. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges descrive soprattutto i cambiamenti che notò nella città:

> Tornammo a Buenos Aires sul Reina Victoria Eugenia alla fine del marzo 1921. Fu per me una sorpresa, dopo essere vissuto in tante città europee — dopo tanti ricordi di Ginevra, Zurigo, Nîmes, Córdoba e Lisbona — trovare la mia città natia cosí diversa. Era diventata grandissima, una enorme città di bassi edifici dal tetto piatto che si stendeva a occidente verso la pampa. Era piú che un ritorno a casa; era una riscoperta. Potei vedere Buenos Aires con un interesse e un'emozione mai provati perché ne ero stato lontano tanto tempo. Se non fossi mai stato all'estero credo che non avrebbe mai avuto per me quel fascino che adesso aveva. La città — non tutta la città, naturalmente, ma alcuni luoghi che per me divennero emotivamente significativi — ispirò le poesie del primo libro che pubblicai, *Fervor de Buenos Aires*. (*Abbozzo*, p. 155)

I Borges erano andati ad abitare in una casa su via Bulnes, non molto lontano dal loro vecchio quartiere di Palermo, e vi rimasero per due anni. Georgie cominciò lí ad avere un'abitudine che avrebbe man-

tenuto fino a cinquant'anni inoltrati: camminava moltissimo per le strade di Buenos Aires, percorrendo distanze enormi solo o con amici, riflettendo e forse preparando poesie o articoli nella sua mente, e chiacchierando su qualsiasi cosa che colpisse la sua immaginazione. *Imparò* cosí a conoscere Buenos Aires, o perlomeno la *sua* Buenos Aires; si trattava di percorrere centimetro per centimetro, ripetutamente, un territorio che i suoi scritti avrebbero percorso allo stesso modo. Buenos Aires era esistita prima che Georgie la scoprisse, ma pochissimi scrittori si erano dati la briga di riinventarla cosí completamente e con tanto successo. Dal 1921 Buenos Aires divenne sua come Manhattan era di Whitman.

Rievocando quei giorni nell'*Abbozzo di autobiografia*, Borges mette in sordina le sue attività letterarie, preferendo sottolineare l'effetto della città sulla sua immaginazione poetica. L'unica cosa che ha da dire sulla sua vita letteraria è "Sono ancora noto agli storici letterari come 'il padre dell'ultraismo argentino'" (*ibid.*, p. 156), ma non spiega come mai si guadagnò questo titolo. La verità è che non appena si ristabilí a Buenos Aires, divenne il capo di un gruppo di giovani poeti — tra gli altri c'erano suo cugino Guillermo Juan Borges, Eduardo González Lanuza, Norah Lange e Francisco Piñero — anch'essi interessati alla letteratura d'avanguardia, e con loro fondò una rivista letteraria, "Prisma". Ne uscirono solo due numeri, nel dicembre del 1921 e nel marzo del 1922. Borges rievoca cosí gli aspetti piú pittoreschi dell'impresa: "Il nostro piccolo gruppo oltranzista era ansioso di avere un suo giornale, ma i nostri mezzi non ce lo permettevano. Fu guardando gli annunci pubblicitari che mi venne l'idea di stampare un giornale murale: avremmo potuto incollarlo da soli sui muri degli edifici in diverse parti della città" (*ibid.*, p. 165). L'idea di fare una rivista murale era coerente con tutto quello che l'avanguardia europea aveva fatto da quando i pittori cubisti avevano cominciato ad incollare pezzetti di giornale sulle loro tele, Apollinaire disegnava i suoi *Calligrammes* e Marinetti usava i manifesti murali per diffondere gli ideali futuristi. Forse Norah ebbe qualcosa a che fare con questa idea: aveva già contribuito con le sue silografie a parecchie pubblicazioni ultraiste in Spagna, ed ora in Argentina divenne una fedele collaboratrice di Georgie. Un rapido esame delle piccole riviste degli anni Venti in Argentina dimostra che anche lei faceva parte del movimento.

Nel suo *Abbozzo* Borges ci offre altri dettagli pittoreschi su "Prisma": "Ogni numero era un unico grande foglio e conteneva un manifesto e sei o sette laconiche poesie, stampate con molto spazio attorno a una silografia di mia sorella. Cosí facevamo delle sortite notturne — Gonzaléz Lanuza, Piñero, mio cugino e io — armati di colla e pennelli forniti da mia madre e, camminando per chilometri e chilometri, attaccavamo il foglio qua e là lungo le vie Santa Fe, Callao, Entre Ríos, e Mexico" (*ibid.*, p. 165). Questo itinerario portava Georgie ed i suoi amici giú per via Santa Fe verso il centro; attraversavano poi via Rivadavia (che divide in due la città di Buenos Aires), ed en-

travano nella parte sud, dove sono la Biblioteca Nazionale e via Mexico. Il viaggio deve essere durato quasi tutta la notte.

Il primo manifesto ultraista firmato da Georgie uscí nel "Prisma" di dicembre. Comincia criticando con un linguaggio esaltato i poeti tradizionali che continuavano ad usare i metodi vecchi del simbolismo o dell'autobiografismo compiaciuto. Prende di mira anche lo spreco di tempo e di energia che comportano i romanzi lunghi o le poesie prolisse. Il manifesto lamenta che per produrre un verso valido i tradizionalisti scrivono un intero sonetto, o riempiono duecento pagine per dire quello che si potrebbe dire in due righe. Tra parentesi il manifesto profetizza che il romanzo psicologico è destinato a morire. Contro tutti questi errori gli ultraisti proclamano il bisogno di liberare l'arte dal suo stato di decrepitezza. La poesia deve incentrarsi sul suo elemento fondamentale: la metafora. "Ogni verso di una delle nostre poesie ha una sua vita individuale e rappresenta una nuova visione" (Videla, 1963, pp. 199-210). Il manifesto finisce affermando che lo scopo di "Prisma" è quello di rendere la poesia disponibile a tutti.

Poiché la firma di Georgie è la prima in calce al manifesto, si può presumere che egli ne fosse in buona parte l'autore. Alcune idee (il rifiuto dell'autobiografia, l'attacco al romanzo) erano molto in linea con le sue convinzioni poetiche e filosofiche, e, nonostante il cambiamento radicale del suo stile, Borges ci crede ancora.

Nei suoi ricordi Borges non fa parola del manifesto o del fatto che "Prisma" ebbe una certa risonanza a Madrid. Al contrario, ci presenta un'immagine piuttosto deprimente dell'effetto che la rivista murale ebbe sui cittadini di Buenos Aires: "La maggior parte dei nostri manifesti furono strappati quasi subito da lettori sconcertati ma, fortunatamente, Alfredo Bianchi di 'Nosotros' ne lesse uno e ci invitò a pubblicare un'antologia oltranzista sulle pagine della sua salda rivista" (*Abbozzo*, p. 166). Ancora un volta Borges non fa parola del fatto che Bianchi non solo chinese al gruppo di contribuire con delle poesie, ma chiese anche a Georgie di scrivere un articolo che spiegasse ai tranquilli lettori di "Nosotros" che cos'era l'ultraismo. Georgie accettò, e la sua contribuzione (la prima di molte per quella rivista) fu pubblicata nel numero di dicembre del 1921. Poiché scriveva per un pubblico di mezza età e su una rivista tradizionalista (era già al trentanovesimo anno di pubblicazione), cercò di usare uno stile meno barocco, perciò anche se l'articolo presenta le stesse idee del manifesto su "Prisma", è scritto piú serenamente e anche piú lucidamente. Dopo aver respinto i simbolisti e gli scrittori autobiografici, Georgie propone l'ultraismo come "una delle soluzioni" alla crisi della poesia moderna. La parte piú importante dell'articolo è un riassunto in quattro punti dei principi dell'ultraismo:

1. Riduzione della poesia lirica al suo elemento fondamentale: la metafora.
2. Eliminazione delle congiunzioni, delle frasi connettive e degli aggettivi superflui.

3. Abolizione dell'apparecchiatura ornamentale, del confessionalismo, delle prove indiziarie, delle prediche e della vaghezza predeterminata.
4. Sintesi di due o piú immagini in una, che allarga perciò la sua capacità di suggestione. (Fernández Moreno, 1967, p. 495)

L'articolo contiene citazioni di poeti ultraisti, spagnoli e argentini. Era perciò una specie di introduzione all'antologia di cui parla Borges nell'*Abbozzo*; fu pubblicata su "Nosotros" nel settembre del 1922, e conteneva alcune poesie di Georgie (*Sabati*, piú tardi ripubblicate nel suo primo libro di poesie) e di altri poeti di "Prisma". Si tratta di un'antologia piuttosto eclettica.

L'articolo di Georgie per "Nosotros" menziona anche un gran numero di scrittori già famosi che ebbero a che fare con l'ultraismo, compresi Ramón, Ortega y Gasset, Jiménez, Valle Inclán ed il cileno Vicente Huidobro. Questa lista di grandi personalità letterarie era chiaramente un modo per cercare di far colpo sui lettori di "Nosotros", e quindi di legittimare il movimento. In conclusione Georgie ripete una delle sue principali osservazioni psicologiche: credere all'esistenza dell'io individuale è un errore. "Ogni nuovo stato che può essere aggiunto a quelli già esistenti diventa una parte essenziale dell'io e lo esprime: questo è vero non solo di quello che faceva già parte di *ciascun individuo*, ma anche di ciò che gli era estraneo. Qualsiasi avvenimento, qualsiasi percezione o idea ci esprime con eguale efficacia, cioè, può essere aggiunto al nostro *io*."

Per Georgie il concetto dell'impersonalità dell'io trova la sua migliore espressione nella poesia ultraista, il cui scopo è quello di "trasformare la realtà concreta del mondo in una realtà emotiva interiore" (*ibid.*, p. 495).

Forse queste idee metafisiche non erano condivise da tutti i poeti ultraisti argentini, forse rappresentano solo le idee di Georgie, visto che ricompaiono spesso nei suoi articoli e nelle sue poesie. Sono il risultato delle interminabili discussioni con il padre sull'idealismo filosofico, e della lettura di Hume, di Berkeley e di Schopenhauer. Inoltre, tornando a Buenos Aires, Georgie aveva fatto amicizia con uno dei compagni di scuola del padre, Macedonio Fernández, anche lui avvocato, che aveva un'autentica vocazione per la filosofia. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges scrive: "Forse l'avvenimento maggiore del mio ritorno fu l'incontro con Macedonio Fernández. Tra tutta la gente che ho conosciuto nella mia vita — e ho incontrato molte persone interessanti — nessuna mi ha fatto una cosí profonda e durevole impressione. Macedonio, una figura minuscola con una bombetta nera in testa, ci stava aspettando sulla Darsena Norte, e io ereditai da mio padre la sua amicizia" (*Abbozzo*, p. 158).

Ben presto Georgie cominciò ad incontrarsi ogni sabato al Caffè Perla con Macedonio, nell'affollata Plaza del Once. Il nuovo rito prese il posto dei sabati di Cansinos in Spagna:

Come a Madrid Cansinos rappresentava tutta la cultura, adesso Macedonio rappresentava il pensiero. A quel tempo ero un grande lettore e uscivo molto raramente (quasi ogni sera, dopo cena, andavo a leggere a letto), ma aspettavo con ansia il sabato per poter vedere e ascoltare Macedonio. Abitava vicino a noi e avrei potuto vederlo quando avessi voluto, ma in qualche modo sentivo che non avevo diritto a quel privilegio e che per dare al sabato di Macedonio tutto il suo valore avrei dovuto fare a meno di vederlo per tutta la settimana. (*Ibid.*, p. 158)

Macedonio non era un gran parlatore come Cansinos: durante questi sabati parlava "forse due o tre volte, arrischiando solo qualche tranquilla osservazione," che generalmente faceva finta di aver derivato da qualcosa che i suoi ascoltatori avevano detto o pensato. Amava molto la speculazione filosofica ed aveva persino avuto uno scambio di lettere con William James. Ma, pur avendo una mente indipendente, non era un inventore di sistemi:

Può darsi che i lettori di Hume e Schopenhauer non trovino molto di nuovo in Macedonio, ma stupisce che lui sia arrivato da solo alle sue conclusioni. Fu solo piú tardi che lesse Hume, Schopenhauer, Berkeley e William James, e io dubito che avesse letto molti altri autori perché citava sempre gli stessi. [...] Credo che gli bastasse leggere una pagina o due per essere stimolato a pensare per conto suo. Macedonio non solo amava discutere del fatto che siamo della stoffa di cui son fatti i sogni, ma credeva davvero che vivessimo tutti in un sogno. (*Ibid.*, p. 160)

Macedonio ebbe su Georgie un'influenza enorme. Borges la descrive cosí:

Prima di conoscere Macedonio ero sempre stato un lettore credulone. Il principale vantaggio che mi derivò dalla sua amicizia fu quello d'imparare a leggere piú scetticamente. In principio lo imitavo con devozione, plagiando certi suoi manierismi stilistici di cui piú tardi mi pentii. Adesso, comunque, ripensando a lui, lo vedo come un Adamo sconcertato dal Giardino dell'Eden. Il suo genio sopravvive in poche soltanto delle sue pagine; la sua influenza era di natura socratica. Provavo per quell'uomo un sentimento sincero che era molto simile all'idolatria. (*Ibid.*, p. 161)

Se Macedonio era Socrate, Georgie sarebbe diventato Platone. Sconosciuto a tutti tranne che ai suoi amici piú intimi, Macedonio scriveva (e a volte pubblicava senza essere notato) fin dal 1896. Gli mancava tuttavia la forza di volontà necessaria per portare a termine alcuni dei suoi progetti piú ambiziosi — un libro di saggi metafisici, un romanzo — e continuava ad accumulare manoscritti che finivano in scatole o cassetti o andavano addirittura persi in uno dei continui traslochi da pensione a pensione. Georgie lo aiutò a salvare e a organizzare alcune delle sue opere, e riuscí persino a persuadere Macedonio ad unirsi a lui e ad alcuni amici per lanciare una nuova rivista, "Proa", di cui uscirono tre numeri tra l'agosto del 1922 e il luglio del 1923.

Ogni numero aveva solo sei pagine, ed era in realtà "un unico foglio stampato su tutti e due i lati e ripiegato due volte", secondo la descrizione di Borges (*ibid.*, p. 235). Alcuni giovani poeti divennero membri della redazione insieme a Georgie e a Macedonio, e Norah collaborò nuovamente con le sue silografie. Una nota ai lettori nel primo numero avvertiva che "L'ultraismo non è una setta pianificata come una prigione." Al contrario, può dirsi un campo aperto, "un insaziabile desiderio di terre lontane," o un'"esaltazione della metafora." Il lettore è libero di scegliere il punto di vista che preferisce (" il primo intuitivo, il secondo intellettuale ").

Macedonio contribuí perlomeno con tre pezzi alla rivista mentre Georgie era redattore capo. Georgie continuava anche a collaborare ad altre riviste come "Nosotros" — un articolo sulla metafisica di Berkeley, un altro su Unamuno poeta — e "Inicial" (Iniziale), una piccola rivista d'avanguardia per cui scrisse un articolo sui poeti espressionisti tedeschi e su cui pubblicò alcune note sprezzanti su un nuovo libro del piú importante poeta argentino, Leopoldo Lugones. A Siviglia e a Madrid Georgie aveva scoperto i piaceri della vita letteraria, ora a Buenos Aires scopriva il piacere di avere una tribuna da cui diffondere le sue idee. La sua carriera di redattore e recensore era cominciata.

L'*Abbozzo di autobiografia* riporta pochissimo della frenetica attività di questo periodo, limitandosi alla descrizione che segue:

> Quando a quel tempo ne parlavo con gli amici poeti Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, mio cugino Guillermo Juan (Borges) e Roberto Ortelli, venivamo alla conclusione che l'ultraismo spagnolo era sovraccarico, come il futurismo, di modernità e di piccole invenzioni. I treni, i propulsori, gli aeroplani e i ventilatori elettrici non ci facevano alcuna impressione. Mentre nei nostri manifesti sostenevamo ancora la supremazia della metafora e l'eliminazione della transizione e degli aggettivi decorativi, ciò che volevamo era una poesia essenziale — delle poesie al di là del qui e ora, prive di colore locale e libere dalle circostanze contemporanee. (*Abbozzo*, pp. 156-157)

Questo ironico sommario è fondamentalmente corretto. In alcuni articoli pubblicati a quell'epoca, e poi raccolti in *Inquisiciones*, Borges offre una prospettiva simile, ma in vena meno ironica. Recensendo *Prisma*, un libro di poesie di González Lanuza, sottolinea le differenze tra l'ultraismo spagnolo e quello argentino:

> L'ultraismo a Siviglia e a Madrid era un desiderio di rinnovamento, era il desiderio di delineare un nuovo ciclo nelle arti; era una poesia scritta in un certo senso a grandi lettere rosse sui fogli di un calendario, i cui emblemi piú orgogliosi — gli aeroplani, le antenne e le eliche — dichiarano apertamente la loro presenzialità cronologica. L'ultraismo a Buenos Aires rappresentava l'ambizione di ottenere un'arte assoluta che non dipendesse dall'incerto prestigio delle parole e che durasse nell'eternità del linguaggio come una convinzione di bellezza. Nelle riunioni in Spagna, sotto il bagliore potente delle lampade, venivano fatti di solito i nomi di Huidobro e di Apollinaire. Noi nel frattempo, esaminavamo i versi di Garcilasso [un poeta rinascimentale], vagando riflettivamente

sotto le stelle alla periferia della città, chiedendo un'arte che fosse senza tempo come le eterne stelle. Aborrivamo le ombre confuse del rubenismo [il simbolismo nella sua versione latinoamericana] ed eravamo infiammati dalle metafore per la loro precisione, la loro capacità algebrica di mettere in relazione cose distanti. (*Inquisiciones*, 1925, pp. 96-97)

Analizzando il libro del suo amico, Georgie verifica un fatto che lo lascia perplesso: senza volere, l'ultraista "era caduto in un altro tipo di retorica, collegato come le antiche retoriche all'inganno verbale [...] Ho visto che la nostra poesia, il cui volo ritenevamo fosse libero e incurante, sta disegnando una figura geometrica nell'aria del tempo. Che bella e triste sorpresa scoprire che il nostro gesto, allora cosí facile e spontaneo, non era altro che l'ingenuo inizio di un rito" (*ibid.*, pp. 97-98).

Con un tono simile, Georgie ricorda le origini dell'ultraismo argentino nel prologo al libro di poesie di un'altra amica, Norah Lange, sottolineando nuovamente le differenze tra la versione spagnola e quella locale:

Il suo desiderio di rinnovamento, che era vistoso ed esuberante a Siviglia, risuonò leale ed appassionato tra di noi [...] Per noi le poesie contemporanee erano inutili come dei logori incantesimi, e sentivamo il bisogno di fare della poesia nuova. Ne avevamo abbastanza dell'insolenza delle parole e della vaghezza musicale amata dai poeti di fine secolo, e volevamo un'arte singolare ed efficace, di innegabile bellezza [...] Praticavamo l'immagine, la frase lapidaria, e l'epiteto rapido e riassuntivo. (*Ibid.*, pp. 76-77)

Un terzo articolo, *Alla ricerca di immagini*, rievoca l'infatuazione degli ultraisti per le immagini, le metafore, i tropi — tutto l'armamentario retorico che aveva sedotto anche gli imagisti inglesi e nordamericani. Georgie ricorda come avevano scoperto che la metafora poteva demolire la rigidezza gerarchica del mondo: "Per il credente le cose sono la realizzazione della parola di Dio — prima la luce fu nominata e poi brillò sul mondo — per il positivista ci sono necessità e sistemi interconnessi. La metafora, ponendo in relazione argomenti diversi, rompe questa doppia rigidezza" (*ibid.*, p. 27).

A distanza di tre anni, Georgie è pronto ad ammettere che "ora" chiunque può fare delle metafore, e le fa. Pur cantando le lodi del potere che l'immagine ha di trasformare il mondo ("è stregoneria," scrive), avverte:

Non è sufficiente dire, come fanno tutti i poeti, che gli specchi sono come l'acqua. Né è sufficiente prendere quest'ipotesi per assoluta e far finta, come un Huidobro, che la freschezza venga fuori dagli specchi o che ci bevano gli uccelli lasciando vuota la cornice. Dobbiamo andare al di là di questi giochi. Dobbiamo esprimere questo capriccio trasformato nella realtà di una mente: dobbiamo mostrare un uomo che entra nello specchio e continua nel suo paese immaginario (dove ci sono figure e colori, dominati però dal silenzio immobile) e che

sente la vergogna di non essere che un simulacro che le notti obliterano e che il crepuscolo riconosce. (*Ibid.*, p. 29)

Oltre a documentare l'atteggiamento di Georgie verso gli usi e gli abusi della metafora nella poesia ultraista, l'ultima frase preannuncia un tema che Borges avrebbe poi elaborato in uno dei suoi racconti piú famosi, *Le rovine circolari*, raccolto in *Finzioni*.

Anche se Borges non lo ammise mai, la migliore poesia prodotta dall'ultraismo argentino (e forse dall'intero ultraismo ispanico) si trova nel suo *Fervor de Buenos Aires*. È il primo di tre volumi in cui Georgie raccolse le sue prime poesie. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges racconta la storia del libro con molta vivacità:

Quelle poesie le scrissi nel 1921-22, e uscirono nel 1923. [...] Avevo previsto sessantaquattro pagine, ma il manoscritto era piú lungo e all'ultimo momento — misericordiosamente — si dovettero lasciar fuori cinque poesie. Non ricordo nulla di quelle poesie. Il libro fu pubblicato con estrema disinvoltura. Non ci fu lettura di bozze, non c'era un indice, e le pagine non erano numerate. Mia sorella fece una silografia per la copertina, e ne feci stampare trecento copie. (*Abbozzo*, p. 155)

Oggi il libro è una delle sue opere giovanili piú ricercate. È un piccolo volume, semplice e ben stampato, sulla cui copertina Norah propone la sua versione della Buenos Aires di Georgie: la città di case a un piano, balconi e palme descritte nelle poesie. L'autovalutazione di Borges nell'*Abbozzo di autobiografia* è, com'era prevedibile, minimizzante: "L'essenza del libro era romantica, anche se era scritto in uno stile piuttosto asciutto e abbondava di laconiche metafore. Celebrava i tramonti, i luoghi solitari e gli angoli sconosciuti; si avventurava nella metafisica berkeleyana e nella storia di famiglia; ricordava antichi amori" (*ibid.*, p. 156). Lo stile, secondo lui, imitava quello dei poeti barocchi spagnoli con in piú qualche elemento della retorica di Sir Thomas Browne. (La prefazione contiene una citazione della *Religio Medici*.) Borges conclude: "Temo che il libro fosse un gran mattone: c'erano troppe cose dentro. Eppure, quando ci ripenso, mi sembra di non essere mai andato molto oltre quel libro. Mi pare che tutto quello che ho scritto in seguito abbia soltanto sviluppato dei temi che avevo affrontato lí dentro, e che in tutta la mia vita non abbia fatto che riscrivere quell'unico libro" (*ibid.*, p. 156).

Nell'*Abbozzo* Borges si chiede se le poesie di *Fervor de Buenos Aires* siano veramente "poesia ultraista." Dopo aver rievocato le origini dell'ultraismo in Argentina e il proprio ruolo nel movimento, ed avendo citato una delle poesie piú rappresentative, giunge alla conclusione che le poesie sono molto lontane "dalle timide stravaganze dei miei vecchi esercizi di ultraismo spagnolo, quando vedono un tram come un uomo col fucile in spalla, o il sorgere del sole come un grido, o il sole che tramontava come se venisse crocefisso all'o-

rizzonte. Un amico molto saggio cui un giorno recitai simili assurdità mi disse: 'Ah, vedo che per te lo scopo principale della poesia è quello di stupire'" (*ibid.*, pp. 157-158). Ricorda anche che un altro amico, il suo traduttore francese Nestor Ibarra, disse una volta che "aveva smesso di essere ultraista dopo aver scritto la sua prima poesia ultraista." La conclusione di Borges è scherzosamente umile: "Ormai non posso che rammaricarmi dei miei eccessi ultraisti. Dopo quasi mezzo secolo, mi sto ancora sforzando di far dimenticare quel goffo periodo della mia vita" (*ibid.*, p. 158).

La memoria tradisce Borges ancora una volta. Alcune delle immagini che attribuisce al (rinnegato) periodo spagnolo della sua poesia presero la strada di *Fervor*. Un verso della poesia *Prismas*, pubblicata per la prima volta su "Ultra" (Madrid, 1° marzo 1921) — "La luna nuova è una piccola voce lassú in cielo" — viene riusato in una poesia dello stesso periodo, *Montaña* (Montagna), pubblicata su "Tableros" (2, Madrid 1921), ed anche in *Campos atardecidos* (Campi nella sera), una delle ultime poesie di *Fervor*. In altre poesie, descrivendo i tramonti di Buenos Aires, Georgie tende a ricadere nella retorica espressionista: l'iperbole gli prende la mano, similitudini suggeriscono l'Apocalisse, e immagini cristiane invadono ogni verso. In *Villa Urquiza* parla del "Giudizio Universale di ogni sera" (*Poemas*, 1943, p. 27); in *Arrabal* (Bassifondi) vede una via Crucis nelle tranquille, sofferenti strade della periferia di Buenos Aires (p. 34); in *La noche de San Juan* il tramonto taglia le distanze con la lama della sua spada (p. 61); in *Atardeceres* (Tramonti), un povero tramonto mutila la sera (p. 70). In *Campos atardecidos* Georgie usa questa immagine espressionista:

> Il tramonto in piedi come un Arcangelo
> tiranneggia la via.
> (*Ibid.*, p. 71)

Nonostante questi voli retorici, il tono generale del libro è meno violento degli esercizi espressionistici che Georgie aveva pubblicato in Spagna. L'atmosfera è quella della riscoperta di Buenos Aires. Nella prima poesia *Calles* (Strade) Georgie spiega quale parte della sua città natale preferisce:

> Ormai le strade di Buenos Aires
> sono le viscere dell'anima mia.
> Non le strade veementi
> assillate da smanie e trambusto,
> ma la dolce strada dei sobborghi
> trepida di penombra e crepuscolo
> (*Carme presunto*, 1969, p. 53)

Il giovane poeta preferisce vagare per le strade al tramonto, quando l'affollata città moderna comincia ad essere piú umana. In poesia dopo poesia parla delle piazze e degli alberi, delle case e delle verande, dei

campi su cui si aprono le ultime strade. Vaga e medita, sente e sogna, è preso da desideri e allucinazioni. Una costante ricerca metafisica è dietro alle sue peregrinazioni. Trova rifugio solo nell'immobilità dei cimiteri e nella casa in cui abita la sua fidanzata. Perché è innamorato: le gioie e le pene dell'amore riempiono il libro. La scoperta della bellezza di lei, il desiderio di lei; il pensiero di dover tornare in Europa un altro anno: tutte queste cose permeano il libro e ne fanno una specie di diario del poeta giovane in amore. È un libro commovente, ancora un po' goffo, ma già presago del poeta che Georgie sarebbe diventato col tempo.

Alcune delle poesie della raccolta trattano problemi filosofici. Una di esse, *Il truco* (pp. 21-22), è pienamente riuscita. Descrivendo il popolare gioco di carte che aveva insegnato ai suoi amici a Ginevra, Georgie evita di fare del colore locale e impernia la poesia su quello che c'è di eterno nel gioco. Le possibili permutazioni delle carte, anche se innumerevoli per la limitata esperienza umana, non sono infinite: col tempo si ripeteranno di nuovo e di nuovo. I giocatori quindi non solo ripetono delle mani di carte che sono già apparse in passato: in un certo senso ripetono anche i giocatori che li hanno preceduti, si trasformano in loro. In una nota che Borges aggiunse all'edizione del 1943 delle sue poesie (*Poemas*, 1943, p. 173), spiega che l'intenzione della poesia era di applicare il principio leibnitziano sull'indiscernibilità ai problemi dell'individualità e del tempo. Cita anche una nota al racconto del 1940 *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in cui postulava che tutti gli uomini che compiono fondamentalmente le stesse attività (il coito, recitare un verso di Shakespeare) *sono* gli stessi. L'identità dell'attività assicura l'identità degli esecutori.

Un altro gruppo di poesie è dedicato alla devozione per la famiglia. In *Recoleta* Georgie visita di nuovo il cimitero in cui sono sepolti i suoi antenati e dove verrà sepolto anche lui (*Carme presunto*, 1969, p. 54); in *Iscrizione sepolcrale* rievoca l'ombra di Isidoro Suárez, uno dei pochi fondatori dell'"Argentina, che combatté per l'indipendenza a Junín e morí in amaro esilio" (*ibid.*, p. 68), e in *Rosas* descrive il piú famoso dei dittatori argentini e nemico personale della sua famiglia (*ibid.*, p. 78). Georgie aveva già scoperto il tono elegiaco, a cui sarebbe in seguito tornato spesso.

Alcune poesie sembrano fuori posto in questa raccolta fondamentalmente argentina. Una è dedicata a Benares, una città indiana che Georgie non vide mai ma che lo perseguitava fin dalle sue prime letture di Kipling (*Poemas*, 1943, p. 51). Un'altra, che riecheggia i modi dell'espressionismo, si intitola *Judería*, titolo che fu poi cambiato in *Judengasse* nel 1943 per sottolineare le connotazioni tedesche della poesia (*ibid.*, p. 53). Anche se sono fuori posto in questa raccolta, queste poesie preannunciano le poesie che Borges scrisse nella sua maturità: poesie su luoghi e uomini che, anche se non furono mai conosciuti dal poeta, riempiono tuttavia la sua immaginazione.

L'edizione originale di *Fervor de Buenos Aires* è un pezzo da col-

lezionisti. Ripubblicando il libro, Borges si prese delle enormi libertà con i contenuti. Quando lo ripubblicò per la prima volta, come parte della raccolta del 1943, eliminò otto poesie e cambiò notevolmente molte altre, togliendo versi, cambiando delle parole e cambiando alcune delle allusioni piú esplicite alla sua fidanzata — compreso il nome, Concepcíon Guerrero, che fu ridotto alle iniziali "C. G." nella poesia *Sábados* (*Sabati, ibid.*, p. 62). Nell'edizione piú recente del libro, pubblicata nel 1969, Borges ha eliminato altre sette poesie, ma in compenso ne ha aggiunte tre nuove. Ha aggiunto anche una prefazione in cui paragona il poeta del 1923 al poeta del presente. Pur sottolineando le rassomiglianze — "Siamo uguali; noi due non crediamo nel fallimento o nel successo, nelle scuole letterarie e nei loro dogmi: noi due ci dedichiamo a Schopenhauer, Stevenson e Whitman" — arriva nondimeno alla conclusione che i due hanno gusti diversi: "A quell'epoca cercavo i tramonti, la periferia e l'infelicità; ora cerco le mattine, il centro e la serenità" (*Fervor*, 1969, p. 9).

IX

Una piccola reputazione poetica

Il padre ci vedeva sempre di meno, perciò nel 1923 decise di tornare a Ginevra per farsi visitare dal suo medico. Dal punto di vista di Georgie non era un momento molto felice: era molto innamorato di una giovane donna i cui bei capelli erano serviti d'ispirazione per alcuni dei suoi versi, ed il suo primo libro di poesie, *Fervor de Buenos Aires* era fresco di stampa. Ma poiché dipendeva completamente dal padre ed era deciso a non compromettere le sue imprese poetiche trovandosi un lavoro, accettò la decisione paterna. Scrisse una triste poesia alla sua fidanzata e fece del suo meglio per accelerare la distribuzione di *Fervor* ai pochi eletti. A questo scopo inventò un metodo originale:

> Avendo notato che molti di quelli che andavano negli uffici di "Nosotros" — una delle piú vecchie e piú serie riviste letterarie di quel tempo — lasciavano i cappotti appesi all'attaccapanni dell'anticamera, portai cinquanta o cento copie ad Alfredo Bianchi, uno dei redattori. Bianchi mi guardò stupefatto e disse: — Non ti aspetterai mica che ti venda questi libri, vero? — No — risposi. — Anche se li ho scritti io non sono pazzo fino a questo punto. Pensavo di chiederti il favore di infilarne qualcuno nelle tasche di quei cappotti. — Lui, gentilmente, lo fece. (*Abbozzo*, pp. 155-156)

Al suo ritorno in Argentina Georgie trovò che alcuni avevano letto il libro e persino scritto su di esso.

Può darsi che l'idea di un nuovo viaggio in Europa gli fosse piaciuta perché gli dava la possibilità di tornare in Spagna con alle spalle una piccola reputazione poetica, o perlomeno a distanza di tempo sembra cosí. Dopo essere stati a Londra e a Parigi ed aver consultato il medico del padre a Ginevra, i Borges raggiunsero finalmente Madrid. Rimasero in Spagna per quasi un anno, visitando l'Andalusia e Majorca per rinfrescare le loro impressioni e i loro ricordi, ed esplorarono anche il vicino Portogallo. La scena letteraria in Spagna stava cambiando rapidamente. Già nel 1924 il movimento ultraista si era disintegrato: erano morte tutte le piccole riviste, ed i giornali piú tradizionali accettavano solo le cose meno estreme dell'ultraismo. Non c'era piú il senso dell'avventura. L'avanguardia non era piú necessaria perché la Spagna aveva finalmente aggiornato la sua cultura. Il segno piú sin-

tomatico del cambiamento fu il lancio, nel luglio del 1923, di una nuova rivista, "Revista de Occidente," che fu pubblicata fino allo scoppio della guerra civile. Il fondatore fu Ortega y Gasset, il piú illustre intellettuale spagnolo di allora. Nato nel 1883 ed educato in Germania, Ortega era leggermente piú giovane degli uomini (Baroja, Unamuno, Azorín, i Machado, Jiménez) che componevano la generazione del 1898 — quella che nello stesso anno si era trovata a testimoniare la sconfitta della Spagna a Cuba. Ortega era inoltre al corrente delle piú recenti teorie filosofiche tedesche e della nuova avanguardia in Francia. La rivista divenne il piú importante organo culturale della nuova Spagna — del calibro di "Criterion" di T. S. Eliot a Londra o della "Nouvelle Revue Française" a Parigi: Ortega aprí anche una casa editrice affiliata alla rivista, dedicata soprattutto alla pubblicazione di traduzioni di importanti libri tedeschi nuovi.

Il nome della rivista ricordava evidentemente il monumentale *Declino dell'Occidente* di Oswald Spengler, pubblicato in Germania tra il 1918 e il 1922. Ortega ne aveva infatti raccomandato la traduzione presso una casa editrice che aveva aiutato a fondare, e aveva scritto anche una prefazione al libro. Ma nel contesto spagnolo "occidentale" aveva un significato diverso. Voleva dire che lo scopo della rivista era di muoversi contro tutto quello che era tradizionale e perciò strettamente peninsulare nella cultura spagnola: l'eccessivo nazionalismo, la continua esaltazione del regionalismo e del colore locale, l'indifferenza nei confronti di quello che succedeva al di là dei Pirenei. La guerra ispano-americana del 1898 e l'isolazionismo creato dalla Prima Guerra Mondiale, in cui la Spagna si era mantenuta fieramente neutrale, avevano rafforzato sia il nazionalismo sia il provincialismo. Contro queste cose Ortega eresse la sua "Revista de Occidente".

Le poesie di Georgie furono benvenute presso la rivista. Sarebbe stato addirittura Ramón Gómez de la Serna a recensire *Fervor de Buenos Aires*. Il suo articolo, sul numero del 24 aprile, comincia ricordando le visite che Georgie faceva alle riunioni del sabato al Piombo, e contrasta la sua presenza a Madrid con la visione per metà immaginata e per metà reale di un Georgie piú giovane "un ragazzo pallido di grande sensibilità" nascosto tra i pesanti tendaggi di un ambiente familiare tradizionalista. L'articolo allude affettuosamente anche a Norah. "Jorge Luis mi sembra sempre vicino a Norah, la ragazza inquietante con la stessa pelle pallida di suo fratello e, anche lei, persa tra i tendaggi." Ramón ricorda una conversazione in cui Norah descrisse la loro casa di Buenos Aires dove la "famiglia Borges, molto unita e patriarcale," stava sempre chiusa. Mentre Norah parlava Georgie rimaneva in silenzio. Ramón lo definisce "poco socievole, remoto, indisciplinato" — cosa che per lui voleva dire che era destinato a diventare un poeta. Commentando il libro, Ramón fa delle osservazioni perspicaci. Scopre nella poesia di Georgie, piena di affetto per le strade di Buenos Aires, l'eco delle strade "ugualmente silenziose e commoventi" di Granada. Lo definisce "un Góngora piú familiare con le cose che

con la retorica," e cita parecchie delle immagini piú efficaci delle poesie. L'articolo di Ramón non fu solamente il primo saggio critico veramente importante dedicato a Georgie: fu anche, grazie alla rivista su cui apparve, decisivo per la sua reputazione. Una seconda recensione importante uscí sul grande quotidiano "España", con la firma di Enrique Díez-Canedo, uno dei piú sensibili critici della nuova letteratura. Tutto considerato il ritorno di Georgie in Spagna fu un successo. La sua reputazione come poeta giovane non era certo piccola, come Borges suggerisce ingiustamente nell'*Abbozzo di autobiografia*.

Georgie stesso scrisse due pezzi importanti per due periodici spagnoli. Il primo era un articolo in due parti sulla metafora che fu pubblicato da "Alfar" (maggio e giugno/luglio 1924), una rivista finanziata dalla Casa America de Galicia, che era un ente creato nel nord della Spagna per migliorare le relazioni tra l'America Latina e la madrepatria. "Alfar" era diretta a quell'epoca da un poeta uruguayano, Julio J. Casal, che era anche il console del suo paese natale. Georgie deve aver ritenuto buono l'articolo, visto che lo fece ristampare nel suo primo libro di saggi, *Inquisiciones* (1925). Contiene un'elaborata difesa del ruolo della metafora nella poesia, molto in linea con le posizioni ultraiste, ma ciò che lo distingue da quelli che aveva scritto prima è il metodo usato. Comincia citando lo spagnolo Luis de Granada e il francese Bernard Lamy (ora molto di moda tra i critici strutturalisti) per sostenere che le metafore furono inventate per compensare le limitazioni del linguaggio comune. Continua poi mostrando che nella poesia popolare le metafore sono scarse o inesistenti. Infine propone una classificazione generale delle metafore. Le citazioni vanno dalle liriche popolari alle piú inaspettate fonti erudite (Virgilio e Browning sono messi accanto a Johannes Becher e Guillermo de Torre). Le vastissime letture di Georgie e la sua abilità a estrarne le espressioni piú citabili sono evidenti. In altri articoli ripeterà le sue idee fondamentali sulla metafora ma non cercherà mai piú di fare una classificazione cosí ambiziosa.

L'articolo piú importante che pubblicò in Spagna a quell'epoca fu *Magnificazione e diffamazione di Quevedo* sulla "Revista de Occidente" (ottobre-dicembre 1924). Il grande poeta barocco era forse stato la scoperta piú importante durante la sua prima permanenza in Spagna. Anche altri scrittori barocchi (Cervantes, Gracían, Góngora, Villaroel) avevano attratto la sua attenzione, ma per rappresentare la sua idea di letteratura scelse Quevedo. In questo articolo gli interessa soprattutto vedere l'opera di Quevedo nella sua interezza, con i suoi pregi e i suoi limiti, come indica in modo piuttosto retorico il titolo dell'articolo. Georgie sottolinea l'erotismo di Quevedo, il suo "fiero intellettualismo," la perfezione delle metafore, delle antitesi e degli aggettivi. Per Georgie la qualità piú notevole di Quevedo è la sua capacità di "sentire" il mondo, di essere parte non solo della realtà ma anche di una "extra-realtà." L'articolo paragona le scuole poetiche di Góngora e di Quevedo dando la palma alla seconda: "Il gongorismo

fu un esperimento incoraggiato dai grammatici per alterare la frase castigliana imitando il disordine del latino; un tentativo fatto senza comprendere che in latino il disordine è solo apparente, mentre in spagnolo diventa reale a causa della mancanza di declinazioni. Il quevedismo è psicologico; il suo scopo è quello di restituire a tutte le idee il carattere rischioso ed improvviso che avevano quando furono formulate per la prima volta."

Nel 1924 Georgie vedeva in Góngora e nei suoi seguaci dei poeti interessati solo agli aspetti formali del verso, mentre gli sembrava che Quevedo e i suoi discepoli si occupassero maggiormente dell'intelletto e delle idee. Secondo lui per Quevedo il linguaggio era uno strumento del pensiero. Anni dopo Borges ammise di aver avuto torto nel credere che Góngora fosse inferiore a Quevedo (*Carriego*, p. 49). Ma all'epoca in cui Georgie voleva essere un poeta, Quevedo gli offriva un modello del tipo di versi che voleva scrivere: dei versi in cui il pensiero fosse parte integrante dell'argomento poetico. Nello stesso articolo fa un'osservazione che collega la ricerca formale di Quevedo a quella dei simbolisti, che avevano enormemente influenzato la poesia spagnola e ispano-americana. Mettendo insieme questi due movimenti Georgie stabilisce anche un parallelo tra Quevedo ed il tipo di poesia ultraista che gli interessava.

L'interpretazione di Góngora data da Georgie non era comune nella Spagna di quel periodo: nel 1924 c'erano già i segni di un rinnovato interesse per la sua poesia. Il terzo centenario della sua morte sarebbe stato celebrato nel 1927 da nuovi studi e da un'edizione erudita delle *Soledades* fatta da un giovane poeta, Dámaso Alonso, che si interessava anche di poesia d'avanguardia ed aveva tradotto in spagnolo il *Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce.

L'articolo di Georgie su Quevedo fu il suo primo ed unico contributo originale alla "Revista de Occidente." Forse era troppo preso dalla movimentata vita letteraria di Buenos Aires e non aveva tempo di mandare articoli o poesie alla rivista. Ma la ragione è forse un'altra: se ricordiamo l'atteggiamento piuttosto freddo di Cansinos-Asséns verso Ortega e il rispetto di Georgie per il maestro andaluso non è difficile comprendere perché non fosse molto incline a contribuire alla "Revista". Inoltre le idee di Ortega sull'avanguardia non gli andavano probabilmente molto a genio. Nel 1925 il saggista spagnolo aveva già pubblicato il suo celebre libro *La disumanizzazione dell'arte*, che conteneva alcune "Idee sul romanzo" che Borges in seguito demolí in un prologo scritto nel 1940 per *L'invenzione di Morel* di Adolfo Bioy Casares. Forse già nel 1924 Georgie non aveva molta ammirazione per Ortega, e non ammirare il maestro spagnolo era il modo peggiore per assicurarsi un gettito continuo di pubblicazioni sulla rivista. Come ogni direttore autocratico Ortega non solo era brillante: era anche vanitoso. Anni dopo, quando il saggista spagnolo andò a stare in Argentina durante la guerra civile, Georgie evitò di incontrarsi con lui nonostante avessero molti amici comuni.

Durante la sua permanenza in Spagna nel 1923-'24 Georgie scoprí *Il declino dell'Occidente* di Spengler. Cominciò a leggerlo nella traduzione spagnola pubblicata sotto gli auspici di Ortega, di cui erano stati pubblicati solo due volumi; volendo leggere l'opera completa, Georgie si procurò poi la versione originale. Il fatto che Spengler fosse chiaramente influenzato da Nietzsche deve aver facilitato l'accettazione delle sue idee apocalittiche. Nel 1962 Borges disse a James E. Irby:

> Ora Spengler viene rifiutato perché è troppo pessimista, e perché negli ultimi anni diventò nazista. Toynbee ha preso il suo posto, cosa che può essere giusta, anche se io preferisco ancora Spengler. Guardi, va bene leggere libri per la verità che contengono ma è anche bello leggerli per le cose meravigliose che contengono [...] Cosí, per esempio, leggo Freud o Jung. Spengler era molto tedesco, ma non si limitava solo al suo paese; il suo punto di vista abbracciava tutte le culture. Ed era uno stilista ammirevole, cosa che Toynbee non è. Bisogna saper vedere la poesia della lingua tedesca. Il titolo del libro di Spengler per esempio è *Der Untergang der Abendlandes*, che viene tradotto di solito con *Il declino dell'Occidente*. Ma letteralmente vuol dire "la discesa della terra della sera." Che bello vero? Forse una persona di lingua madre tedesca non lo noterebbe, ma queste metafore ci sono, nelle parole. (Irby, 1962, pp. 9-10)

I ricordi di Borges tendono a minimizzare l'impatto che le idee di Spengler ebbero probabilmente su Georgie.

Verso la metà del 1924 i Borges tornarono a Buenos Aires. Per un po' si stabilirono al Garden Hotel, poi si trasferirono in una casa a due piani, piú vicina al centro di quella che avevano preso in affitto nel 1921. Si trovava al numero 222 dell'Avenida Quintana ed aveva un piccolo giardino adornato da una fontana e da una ninfa. Una graziosa silografia di Norah (riprodotta in Jurado, 1964, p. 89) preserva l'immagine della casa, che non esiste piú. (Fu demolita per far posto a un palazzo.) La fidanzata a cui Georgie aveva scritto cosí tante tristi e dolci poesie aveva subito una metamorfosi durante l'assenza di Georgie. Le sue famose trecce erano state tagliate, e quando Georgie la rivide comprese che non gli interessava piú. Perlomeno questo è quello che la madre ha raccontato ad Alicia Jurado (*ibid.*, p. 37). Ma la madre era sempre stata un po' scettica nei confronti delle numerose fidanzate di Georgie. Nonostante la sua reputazione di intellettuale topo di biblioteca, Georgie era terribilmente sensibile alla bellezza delle giovani donne. Si innamorava continuamente, anche se per breve tempo.

Borges ha un'idea ambigua di quello che è la passione. In un'intervista del 1964 una vecchia amica, Gloria Alcorta, cercò di indurlo a parlare:

> ALCORTA: Dimmi, perché nella tua opera c'è cosí poco, o niente, sull'amore? (*Borges si irrigidisce, volta il viso, stupefatto dalla domanda ed evidentemente non pronto a rispondere.*)

BORGES: Forse (*risponde dopo qualche attimo di riflessione*) mi preoccupavo troppo dell'amore nella mia vita privata per parlarne nei miei libri. O forse perché quello che mi commuove veramente nella letteratura è la dimensione epica. Per esempio non piango mai vedendo un film tranne per i film di pirati o di gangster, mai per un film sentimentale [...]

ALCORTA: Ti ho visto spesso circondato da donne.

BORGES: Allora se non scrivo su questo argomento è per modestia [...] Ho avuto le mie passioni come tutti.

ALCORTA: Non come tutti. C'è della gente che è incapace di avere passioni.

BORGES: Deve essere gente molto egoista, o molto vanitosa [...] o molto ragionevole [...] (Alcorta, 1964, p. 404)

Ad un altro intervistatore, Carlos Peralta, Borges confidò quello stesso anno: "Con una certa tristezza, ho scoperto di aver trascorso tutta la mia vita pensando a una donna o a un'altra. Pensavo di vedere paesi, città, ma c'era sempre una donna che faceva da schermo tra me e l'oggetto. Forse è possibile essere innamorati e non comportarsi cosí. Avrei preferito dedicarmi interamente al godimento della metafisica, della linguistica o di altre materie" (Peralta, 1964, p. 410). Due anni dopo, quando María Angélica Correa gli chiese di commentare il fatto che nelle sue opere ci fossero cosí poche poesie d'amore, disse che, guardando attentamente, avrebbe visto che ne aveva scritte molte. È vero, ma le poesie a cui allude non sono apertamente erotiche, ed alcune sono fatte passare ingegnosamente per delle traduzioni. L'esempio migliore è una poesia di due versi attribuita, ne *L'artefice*, a un certo Gasper Camerarius:

> Io, che tanti uomini fui, non son mai stato
> colui nel cui abbraccio languiva Matilde Urbach.

Mettendo questa poesia alla fine del libro e attribuendola a un poeta inesistente, Borges afferma e allo stesso tempo nega (o cerca di negare) l'importanza di questi versi, in cui il desiderio della carne è espresso cosí sottilmente. Nella stessa intervista con María Angélica Correa, Borges indica che la sua reticenza a parlare apertamente dell'amore è dovuta al suo timore di essere sentimentale, e che preferisce nascondere le sue emozioni a causa della sua timidezza. Due anni dopo Borges dovette affrontare nuovamente lo stesso argomento, espresso questa volta in modo piú brusco. Gli intervistatori erano giornalisti nordamericani:

DOMANDA: *Mr. Borges, un argomento viene a galla molto raramente, o quasi mai, nelle sue opere, quello del sesso. Ci può dire perché?*

BORGES: Suppongo che la ragione è che ci penso troppo. Quando scrivo cerco di evitare i sentimenti personali. Penso che sia questa la ragione. Ma ci deve essere un'altra ragione. L'altra ragione è che è un tema anche troppo sfruttato, e so di non poter dire niente di nuovo o di molto interessante in proposito. Certo si potrebbe dire che anche gli altri argomenti su cui scrivo sono troppo

sfruttati. Per esempio la solitudine, l'identità. Eppure in qualche modo sento di poter fare di piú con i problemi del tempo e dell'identità che con ciò di cui parlava Blake dicendo di "tessere nei sogni una lotta sessuale, e piangere sul velo della vita." Mi chiedo perciò se ho tessuto nei sogni una lotta sessuale. Credo di no. Ma, dopo tutto, la mia occupazione è quella di tessere sogni. E credo di avere il diritto di scegliere il materiale che voglio. (Marx e Simon, 1968, pp. 109-110)

Borges evita di affrontare direttamente il tema, ed evita ancora una volta di correggere l'affermazione che il sesso "viene a galla molto raramente, o quasi mai, nelle sue opere." All'epoca in cui si tenne l'intervista Borges aveva già pubblicato non solo molte poesie d'amore, ma anche alcuni racconti (*La setta della Fenice*, *L'intruso*, *Emma Zunz*, *Il morto*, *L'uomo all'angolo*, *Hakim di Merv, il tintore mascherato*, per menzionare solo i piú importanti) in cui il sesso svolge un ruolo decisivo. Con Adolfo Bioy Casares aveva scritto nel 1946 una parodia del romanzo poliziesco, *Un modello per la morte*, usando un esplicito gergo sessuale. Ma rispondendo agli intervistatori, Borges preferisce mantenerli nell'ignoranza e discutere l'argomento dal suo punto di vista che, come al solito, comporta una dimensione paradossale: si scrive non per descrivere quello a cui si pensa ossessivamente ma per evadere i sentimenti personali. La risposta di Borges coincide quasi letteralmente con l'opinione di Marcel Proust sullo stesso argomento. In *Contre Sainte-Beuve* Proust si oppone al tipo di analisi letteraria del critico francese fatta secondo criteri biografici, sostenendo che la letteratura non riflette letteralmente la vita. La seconda parte della risposta di Borges è meno evasiva e contiene una chiave interpretativa che gli intervistatori non vedono. Citando Blake, Borges suggerisce una risposta all'enigma: il sesso non è presente esplicitamente nelle sue opere perché è presente in modo diverso: "tessendo nei sogni una lotta sessuale." Di nuovo, come nella conversazione con Ronald Christ su *La setta della Fenice*, Borges si avvicina all'argomento represso per mezzo del velo di una citazione: allora Whitman, ora Blake. Quest'atteggiamento rivela il suo metodo di scrittura: il sesso è intessuto nei suoi sogni nello stesso modo in cui è intessuto nelle citazioni che Borges usa per mascherare la sua voce privata.

Benché fosse timido o reticente nei suoi scritti, nella vita Georgie non nascondeva i suoi sentimenti. Due o tre anni dopo il suo ritorno in Argentina conobbe una donna destinata, quarant'anni piú tardi, ad avere su di lui un'influenza decisiva. Verso il 1927 Georgie andava regolarmente a trovare il professor Pedro Henriquez Ureña, che insegnava all'università di La Plata, una piccola città circa sessanta miglia a sud di Buenos Aires. Henriquez Ureña era nato a Santo Domingo ma era stato obbligato ad andare in esilio perché al dittatore Trujillo piaceva troppo la sua bella moglie. Era il piú eminente studioso e critico ispano-americano di quell'epoca, ed un buon amico di Georgie.

Tra le giovani donne che frequentavano la casa di Henriquez Ureña c'era una ragazza di diciassette anni, Elsa Asteta Millan, che colpí Georgie profondamente. Pare che lei non lo incoraggiasse affatto, e sposò poi un altro uomo. Ma Georgie non la dimenticò mai. Quando lei divenne vedova, e lui era uno scapolo di sessantasei anni, si rincontrarono e si sposarono.

X

La battaglia delle riviste

Quando l'ultraismo era quasi morto (se non addirittura sepolto) in Spagna, i movimenti d'avanguardia stavano appena cominciando a diventare forti nella zona del Rio della Plata. Nel febbraio del 1924 il primo numero di "Martín Fierro" uscí a Buenos Aires: questa rivista era destinata a diventare la piú famosa delle piccole riviste in circolazione. Cinque anni prima un periodico chiamato "Martín Fierro" era stato fondato ma non era sopravvissuto. Il nuovo periodico, nonostante usasse lo stesso nome e dichiarasse di continuare nella stessa linea, era completamente diverso. L'uso del nome dell'eroe epico di Hernández era giustificato dal fatto che il primo periodico era una rivista politica. Il secondo "Martín Fierro" ebbe carattere politico solo nei primi quattro numeri, che lanciarono attacchi contro il Papa e i cattolici argentini, l'ambasciatore della Russia zarista (ancora attivo in Argentina nonostante la rivoluzione di ottobre), la Lega Patriotica, il sindaco di Buenos Aires, gli emigrati spagnoli della Galizia, ed alcuni dei piú famosi poeti della vecchia generazione. Questi attacchi erano generalmente brutali e a volte persino osceni. Dietro di essi non c'era una ideologia coerente tranne per il rifiuto totale delle tradizioni della Chiesa, e dell'esercito. Il tono era piú dadaista che ultraista, e i redattori sembravano interessati piú a distruggere che a difendere un nuovo modo di pensare e di scrivere. Il redattore capo, Evar Méndez, era un poeta provinciale piuttosto moderato e generoso che apparteneva al vecchio gruppo, ma il vero cervello dietro alla rivista era Oliviero Girondo, un giovane poeta futurista con un senso dell'umorismo che a volte confinava col macabro. Dopo il quinto numero (15 maggio-15 giugno 1924) la rivista si occupò quasi esclusivamente di argomenti culturali.

Non appena ebbe finito di disfare le valigie, Georgie cominciò a partecipare alla vita letteraria di Buenos Aires. Contribuí a "Martín Fierro" una delle sue migliori poesie, *Montevideo* (agosto-settembre 1924) e due articoli, uno su Cansinos-Asséns (ottobre-novembre 1924) ed un altro su Ramón (24 gennaio 1925). La poesia fu poi ripubblicata nel suo secondo volume di versi, e gli articoli furono ristampati in *Inquisiciones*. Ma a giugno Georgie lanciò un suo giornale, una nuova "Proa". La prima era stata pubblicata con l'aiuto di alcuni giovani poeti e con

il patrocinio intellettuale di Macedonio Fernández. Per la seconda Georgie ebbe l'aiuto di Ricardo Güiraldes, il piú contemporaneo fra gli scrittori della generazione precedente. Aveva trentotto anni quando Georgie lo conobbe. Poeta simbolista ed autore di racconti, Güiraldes si era presto avvicinato ai movimenti d'avanguardia conosciuti durante le sue frequenti visite in Francia. Era ricco, figlio del proprietario di un ranch, e sapeva come unire il suo entusiasmo per la letteratura contemporanea francese e tedesca a un amore autentico anche se un po' esaltato per il suo paese natale. Quando conobbe Georgie era ancora noto solo a pochi, ma aveva già progettato un libro che l'avrebbe reso il piú famoso romanziere argentino della prima metà del secolo.

Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges racconta come fu fondata la seconda "Proa":

> Un giorno Brandán Caraffa, un giovane poeta di Cordoba, venne a trovarmi al Garden Hotel dove abitavamo dopo il ritorno dal nostro secondo viaggio in Europa. Mi disse che Ricardo Güiraldes e Pablo Rojas Paz avevano deciso di fondare una rivista che avrebbe rappresentato la nuova generazione letteraria e tutti avevano detto che non si poteva assolutamente lasciarmi fuori da una simile iniziativa. Naturalmente ne fui lusingato. Quella stessa sera andai al Phoenix Hotel a trovare Güiraldes che mi accolse con queste parole: — Brandán mi ha detto che l'altro ieri sera vi siete trovati per fondare una nuova rivista di giovani scrittori e tutti hanno detto che non si poteva lasciarmi fuori. — In quel momento arrivò Rojas Paz e, tutto emozionato ci disse: — Sono molto lusingato [...] — Io lo interruppi e dissi: — L'altro ieri sera noi tre ci siamo trovati e abbiamo deciso che in una nuova rivista di giovani scrittori non si poteva lasciarti fuori. — Grazie a questo innocente stratagemma, "Proa" venne alla luce. Ciascuno di noi ci mise cinquanta pesos, il che voleva dire un'edizione di tre o cinquecento copie senza errori di stampa e su bella carta. Ma dopo un anno e mezzo, cioè dopo quindici numeri, per mancanza di sottoscrizioni e di pubblicità, dovemmo rinunciarvi. (*Abbozzo*, p. 166)

Nonostante l'innocente imbroglio di Brandán Caraffa, il gruppo funzionò bene, e "Proa" divenne la migliore delle piccole riviste dell'epoca. Non ebbe una riuscita paragonabile a quella di "Martín Fierro" (la distribuzione era quasi clandestina), ma dal punto di vista della coerenza letteraria e della qualità era superiore. In un certo modo ci fu molta collaborazione fra le due riviste: gli scrittori che collaboravano a "Proa" collaboravano anche al "Martín Fierro", ed il direttore di quest'ultima divenne membro della redazione di una nuova casa editrice affiliata a "Proa" fondata da Güiraldes e dal suo gruppo. "Martín Fierro" era troppo eclettica e le mancava uno scopo preciso, mentre "Proa" aveva un programma ben preciso. Nell'*Abbozzo di autobiografia*, parlando degli amici con cui diede vita a tutte queste iniziative, Borges ricorda: "C'era entusiasmo e sincerità nel nostro lavoro; eravamo certi di star rinnovando sia la prosa sia la poesia. Naturalmente, come tutti i giovani, cercavo di essere piú infelice che potevo — una specie di Amleto e di Raskol'nikov fusi in una persona sola. Ciò che noi rea-

lizzammo allora non valeva nulla, ma la nostra amicizia era incrollabile" (*ibid.*, p. 167).

Tra i nuovi amici quello che si guadagnò immediatamente l'affetto di Georgie fu Ricardo Güiraldes. Borges ricorda la sua generosità letteraria: "Io gli davo spesso qualche mia goffa poesia ed egli leggeva tra le righe e indovinava quello che avevo cercato di dire ma che la mia incapacità mi aveva impedito di dire. Allora parlava della poesia ad altra gente che era sempre sconcertata di non trovare nel testo le cose che ci trovava lui" (*ibid.*, p. 167). Nonostante il tentativo ironico di Borges di ridere della sua poesia di allora, i suoi ricordi mostrano quanto fosse gentile e cortese Güiraldes.

Nelle sue conversazioni con De Milleret Borges ricorda altri esempi della generosità di Güiraldes. Aveva secondo Borges delle idee molto peculiari sulla letteratura francese contemporanea; Güiraldes credeva sinceramente che Valéry Larbaud e Léon-Paul Fargue fossero eccezionali, ed una volta affermò che "il solo Valéry che conoscono è Valéry Larbaud." Borges chiaramente non era d'accordo con lui, e credeva che sia Fargue sia Larbaud fossero scrittori di importanza secondaria. Attribuiva la devozione di Güiraldes nei loro confronti al fatto che erano suoi amici. Borges ricorda anche che Güiraldes era molto attaccato ai gauchos, e che i soliti scherzi di Macedonio Fernández contro di loro lo irritavano. Nella stessa conversazione con De Milleret, Borges ricorda di aver raccontato a Güiraldes quello che uno dei suoi parenti uruguayani, Luis Melián Lafinur, aveva detto una volta dei gauchos: "I nostri contadini non hanno niente di particolare, tranne naturalmente l'incesto." La reazione di Güiraldes fu patriottica: "Forse sarà stato vero dalla parte dell'Uruguay, ma qui il gaucho era un eroe." Borges naturalmente rifiutò di vedere qualsiasi differenza "eroica" tra i gauchos argentini e quelli uruguayani (De Milleret, 1967, pp. 43-45).

Nonostante l'ingenuità di Güiraldes, Borges lo rispettava e gli voleva bene. Durante le sue conversazioni con Rita Guibert dice: "Devo dire di avere un ottimo ricordo di Güiraldes, della sua generosa amicizia e del suo singolare destino." Commenta poi la paradossalità di quel destino: "Güiraldes aveva scritto molti libri che erano stati presi per passatempi da gentiluomo, poi, improvvisamente, quando pubblicò *Don Segundo Sombra* la gente si rese conto che era un grande scrittore [...] Quindi la fama, o forse la gloria, arrivò tardi per Güiraldes. Pubblicò *Don Segundo Sombra* nel 1926 e godette delle luci che allora furono proiettate su di lui. Poi cominciò ad avvertire i primi sintomi della malattia, andò a Parigi e nel 1927 morí di cancro" (Guibert, 1968, p. 60). Borges mi disse una volta che Güiraldes aveva ammesso di non sapere l'inglese ed aveva aggiunto "come sei fortunato a poter leggere *Kim* nella versione originale." Il romanzo di Rudyard Kipling e *Huckleberry Finn* erano i due modelli usati da Güiraldes per il suo racconto, in cui un ragazzo cresce e diventa un gaucho con l'aiuto delle cure affettuose di un uomo anziano.

Una versione completamente diversa dell'atteggiamento di Borges

verso Güiraldes si trova in un'intervista con Estela Canto pubblicata nel 1949. Secondo lei Borges sentiva verso Güiraldes

> una specie di "gentile animosità." Cioè, anche se rispetta Güiraldes — tutto ci fa credere che lo rispetti quasi oggettivamente — non ammira *Don Segundo Sombra*.
>
> *Don Segundo Sombra* è un ottimo libro, ma è indubbiamente inferiore a *El paisano Aguilar*. Con questa osservazione Borges intende dire che Amorim sa molto di piú, è stato molto piú a contatto della vita rurale di Güiraldes. Güiraldes ha una visione distorta di Don Segundo. La visione non del vero gaucho, ma del proprietario del ranch. La visione di uno che è in grado di capire tutta la tragedia ed il coraggio nella vita del bovaro. Non uno che, essendo un bovaro, vede l'eroismo come una cosa naturale, e per cui il paesaggio esiste come un qualcosa di minaccioso o di benigno, non per il suo valore estetico. (Canto, 1949, p. 5)

Estela Canto si rende conto della ragione per cui Borges non si unì all'ondata generale di ammirazione che salutò *Don Segundo Sombra* in Argentina, trovando che in *El paisano Aguilar* c'era una descrizione migliore, piú accurata, della vita dei gauchos. Coglie anche la sottile mescolanza di attrazione e di rifiuto che si celava nella loro amicizia.

Essendo gravemente malato e troppo preso dal suo romanzo, Güiraldes non poteva dedicare molto tempo a "Proa", ma essendo ricco continuò ad aiutare finanziariamente la rivista e finanziò in parte la casa editrice affiliata. (Fu la casa editrice che piú tardi pubblicò *Don Segundo Sombra* in volume.) Nell'agosto del 1925 mandò una lettera ai suoi giovani amici annunciando la sua partenza. Il poeta ultraista Francisco Luis Bernárdez (anche lui collaboratore del "Martín Fierro") prese il suo posto dopo il dodicesimo numero. L'ultimo numero fu il quindicesimo (gennaio 1926): conteneva una lettera ironica di Borges che ne annunciava la morte. La lettera fu in seguito ripubblicata nel suo secondo libro di saggi, *El tamaño de mi esperanza* (La dimensione della mia speranza, 1926). La parte migliore della lettera è la descrizione di un'assemblea della redazione. Secondo Georgie, Güiraldes suonava la chitarra mentre Brandán Caraffa (che era molto piccolo) costruiva un aeroplano di carta con uno dei suoi lunghi versi e lo faceva volare, mentre Macedonio Fernández nascondeva dietro a una sigaretta il suo potere di inventare e distruggere tutto un mondo nel tempo che ci vuole a sorseggiare un paio di maté. Georgie ricorda anche altri colleghi poeti: Pablo Rojas Paz, Francisco Luis Bernárdez e Leopoldo Marechal tra gli ultraisti argentini; Pedro Leandro Ipuche, tra gli uruguayani. Nonostante il tono affettuoso, la lettera termina con la fredda ma impavida accettazione della sconfitta. Georgie, pur ammettendo che ognuno di loro sarebbe probabilmente andato per la sua strada, dice che "cento strade di periferia mi attendono, con la loro luna, la loro solitudine e un po' di liquore forte." Le ultime parole sono indirizzate alla moglie di Güiraldes, Adelina del Carril: Georgie chiede il bastone e il cappello che lei sicuramente gli farà avere con la sua solita grazia.

Al principio "Proa" era stata l'opera di molti, negli ultimi numeri fu soprattutto opera di Georgie. Era quindi giusto che fosse lui a firmare il "certificato di morte." Per un po' ci furono voci sparse dalle piccole riviste di Buenos Aires secondo cui "Proa" sarebbe resuscitata per mano del solo Georgie, ma ciò non avvenne. Quando "Proa" si avviava verso la fine Georgie era ormai molto preso dal suo lavoro.

Alla seconda "Proa" Georgie contribuí tre gruppi di poesie, tre recensioni e diciassette articoli. La maggior parte di questi scritti fu poi ripubblicata nel suo secondo libro di poesie, *Luna de enfrente* (1925) e nei suoi primi due volumi di saggi, *Inquisiciones* (1925) e *El tamaño de mi esperanza* (1926). Gli articoli coprono una vasta serie di argomenti: Georgie scrive sulla poesia dei suoi colleghi ultraisti, sulla nuova poesia gauchesca scritta in Uruguay, su scrittori barocchi dimenticati (Torres Villaroel, un discepolo di Quevedo, e Sir Thomas Browne, uno scrittore completamente sconosciuto in America Latina); recensisce nuove opere come *Ulysses* di James Joyce, di cui traduce l'ultima pagina per la rivista. In tutto quello che scriveva si univano l'interesse per quello che era nuovo e per le interpretazioni originali della letteratura. A Georgie interessava già di piú scoprire quello che c'era di ancora vivo nella tradizione argentina che mantenersi sempre aggiornatissimo. Nelle poesie e negli articoli piú importanti cercava di afferrare l'essenza di un certo tono di voce argentino, un tipo di identità nazionale che era stato trascurato da quelli che volevano che il paese fosse progressivo e moderno. Trovò la vera Argentina nella poesia gauchesca e nella umile periferia di Buenos Aires, ma rifiutò allo stesso tempo il tentativo dei fautori reazionari del folklore di ricreare un passato morto. Il suo recupero del passato lo faceva con l'intuizione ed il sentimento, proiettando l'immaginazione di una direzione extra-temporale.

Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges ricorda i suoi compagni con affetto, ma non mostra lo stesso calore parlando del gruppo che faceva parte della redazione del "Martín Fierro": "Non mi piaceva ciò che Martín Fierro rappresentava, e cioè l'idea francese che la letteratura stesse continuamente rinnovandosi — che Adamo nascesse di nuovo ogni mattina — e pure l'idea che, avendo Parigi delle cricche letterarie che sguazzavano nella pubblicità e nelle dispute, anche noi avremmo dovuto fare lo stesso per essere alla moda. Il fatto è che fecero scoppiare a Buenos Aires una specie di finta battaglia letteraria tra Florida e Boedo" (*Abbozzo*, p. 167). Florida è ancora oggi un'affollata strada commerciale al centro di Buenos Aires, vicino al quartiere dei teatri e dei cinema, piena di caffè e di bar, librerie straniere e gallerie d'arte. Per trovare l'equivalente di quello che Florida rappresentava negli anni Venti bisognerebbe immaginarsi una combinazione della Quinta Strada con Broadway e la Quarantaduesima (meno i negozi pornografici) a New York. Boedo invece era un quartiere di operai e rappresentava una specie di letteratura proletaria. Nel corso delle stesse reminiscenze Borges ammette apertamente:

> Io avrei preferito essere nel gruppo di Boedo visto che stavo scrivendo della vecchia zona nord e degli *slums*, di tristezza e di tramonti. Ma fui informato da un paio di cospiratori — erano Ernesto Palacio, di Florida, e Roberto Mariani, di Boedo — che ormai ero già uno dei guerrieri di Florida ed era troppo tardi per cambiare. Fu tutta una faccenda combinata. C'erano degli scrittori che appartenevano ad ambedue i gruppi — Roberto Arlt e Nicolás Olivari, per esempio. Adesso quella mistificazione viene presa sul serio da alcune "credule università." Ma in parte fu pubblicità, in parte fu una ragazzata. (*Ibid.*, pp. 167-168)

L'artificiosa divisione dei giovani scrittori argentini in due gruppi rivali era qualcosa di piú di un semplice scherzo goliardico. La trovata pubblicitaria faceva parte di un tentativo predeterminato da parte di alcuni scrittori piú o meno legati all'emergente Partito comunista argentino per assumere il controllo o distruggere il movimento dell'avanguardia. Dividendo la nuova letteratura secondo linee di partito Roberto Mariani, autore di romanzi e di racconti, cercava di richiamare l'attenzione sul tipo di realismo proletario da lui praticato. Per promuovere questa fittizia rivalità, Mariani ed i suoi amici favorirono lo scontro mandando lettere aperte al "Martín Fierro".

Borges, che preferiva una versione semplice ed essenziale della realtà argentina, si sentiva piú vicino ai cosiddetti scrittori proletari di Boedo. Loro però lo rifiutarono per le sue origini patrizie, per la sua raffinatezza europea e per la sua idea che la letteratura dovesse essere apolitica. Il gruppo Boedo cercò invece di assorbire il romanziere e commediografo Roberto Arlt a causa delle sue origini proletarie, nonostante fosse stato il segretario di Güiraldes ed avesse contribuito regolarmente alle pagine letterarie dell'establishment. Le scelte di Mariani e del gruppo Boedo si basavano dunque non sulle affiliazioni letterarie ma solo su criteri politici, e sulla classe sociale da cui provenivano gli scrittori.

A quell'epoca, in un famoso manifesto del 1928, i formalisti russi Jurii Tynianov e Roman Jakobson avevano criticato questo tipo di criteri, ma ai membri della sinistra argentina non interessava affatto intraprendere una seria discussione del problema simile a quella intrapresa nell'Unione Sovietica dai formalisti russi da una parte, e dai funzionari di Stalin dall'altra. Ignoravano anche completamente la polemica che divideva in quel periodo i surrealisti francesi: volevano solo montare una artificiosa polemica tra Florida e Boedo. La disputa aveva scarsa rilevanza ed era addirittura ridicola dal punto di vista letterario, ma ha avuto un effetto duraturo nella storia della letteratura argentina. Ancora oggi la disputa viene spacciata per un autentico confronto tra i sostenitori di due cause valide, e non una manovra strategica inventata da scrittori di sinistra per farsi notare e per assumere il controllo dell'avanguardia.

Anche se la rivista "Martín Fierro" evitò di affrontare gli aspetti politici della disputa, non le fu possibile ignorare alcuni degli attacchi della sinistra, e criticò con forza ed ironia l'antiquato realismo a cui

il gruppo di Boedo inneggiava, ritenendolo il futuro della letteratura proletaria. Un'altra disputa anche piú grottesca occupò i collaboratori del "Martín Fierro". "La Gaceta Literaria", una nuova rivista lanciata in Spagna nel 1927 con Guillermo de Torre — il grande fautore dell'ultraismo — come vice-direttore, pubblicò un articolo in cui si sosteneva che il "meridiano letterario" dell'America Latina passava per Madrid. La metafora e l'articolo erano opera di De Torre. I redattori di "Martín Fierro" reagirono rapidamente (10 giugno-10 luglio 1927, pp. 6-7). Sostennero all'unanimità che dal punto di vista letterario Parigi e Londra erano allora piú importanti di Madrid, e che già all'inizio del secolo la poesia ispanoamericana aveva cominciato ad influenzare la poesia spagnola, e non viceversa. Avrebbero anche potuto sostenere che fu grazie alla mediazione di Huidobro e di Borges, oltre che a quella di Ramón Gómez de la Serna e di Cansinos-Asséns, che la letteratura d'avanguardia fu finalmente accettata in Spagna. La discussione continuò in articoli sulla "Gaceta" e su "Martín Fierro". De Torre si scusò per l'errore. L'unico contributo ragionevole venne da Miguel de Unamuno che osservò in una lettera privata — pubblicata su "Carátula" (1° ottobre 1927) ed immediatamente ristampata su "Martín Fierro" (15 novembre 1927, p. 10) — che la disputa si basava su un errore: se De Torre avesse detto che il meridiano "editoriale" dell'America Latina passava per Madrid nessuno avrebbe protestato, perché era vero che le case editrici spagnole dominavano il mercato letterario. Ma l'allusione a un meridiano "letterario" sapeva di imperialismo. Il contributo di Georgie alla polemica fu un articolo breve ma pungente sul "Martín Fierro" (10 giugno-10 luglio 1927, p. 9) in cui enumerava caoticamente e comicamente i molti esempi che provano quanto Madrid fraintendesse l'America Latina: i Castigliani non sanno distinguere l'accento uruguayano da quello messicano, credono che l'aggettivo "invidioso" possa essere usato come parola di lode. Dopo una frecciata finale sulla fobia spagnola contro i gallicismi (parole prese a prestito dal francese, aborrite dagli accademici spagnoli), Georgie ribadisce la sua volontà di mantenere intatti i suoi buoni ricordi di Madrid, anche se è l'ora della verità e non della sdolcinatezza.

Oggi Borges tende a svalutare l'importanza del gruppo del "Martín Fierro" e a sottolineare la sua avversione per il loro concetto di letteratura, derivato da quello dei circoli letterari parigini. Georgie però contribuiva attivamente e generosamente alla rivista: i bibliografi hanno rintracciato perlomeno ventidue contribuzioni, tra cui vi sono poesie (tre), articoli (dodici) e recensioni (sette). Georgie partecipava inoltre a una rubrica popolare chiamata "Parnasso satirico" in cui i redattori esprimevano i propri pregiudizi in comici e persino scandalosi epitaffi poetici. Contribuí anche a una traduzione firmata "B. M." di una poesia di Rudyard Kipling sull'Argentina (28 marzo 1927, p. 4). Si trattava di uno scherzo fatto da Georgie e da un amico (Leopoldo Marechal

o Evar Méndez) per schernire il nazionalismo argentino, e la parodia si basava sul ben noto sciovinismo di Kipling.

Come tutti i gruppi d'avanguardia, i redattori del "Martín Fierro" amavano richiamare l'attenzione su di sé organizzando riunioni letterarie e banchetti per celebrare il lancio di un libro o l'arrivo di qualche ospite d'oltre oceano. Perlomeno otto banchetti sono menzionati nelle pagine del "Martín Fierro": ci furono banchetti in onore del pittore uruguayano Pedro Figari, che usava una tecnica pittorica decisamente *fauve* (agosto-settembre 1924), di Jules Supervielle, il poeta franco-uruguayano (24 gennaio 1925), dello stesso direttore del "Martín Fierro", Evar Méndez (5 maggio 1925), del poeta futurista Oliverio Girondo (17 maggio 1925), di F. T. Marinetti, il leader futurista in visita in Argentina (8 luglio 1926), di Ernest Ansermet, il compositore e direttore d'orchestra svizzero (5 ottobre 1926), e di Alfonso Reyes, l'umanista messicano che era stato nominato ambasciatore a Buenos Aires (31 agosto-15 novembre 1927). Ci fu persino un banchetto per celebrare simultaneamente il lancio del secondo libro di poesie di Georgie, *Luna de enfrente* ed il libro di cronache di viaggi di Sergio Piñero, *El puñal de Orión* (Il pugnale di Orione). In quell'occasione Georgie contribuí una poesia comica intitolata *L'aura a pranzo ed altri errori di stampa*, non inclusa fortunatamente nelle sue raccolte di poesie.

In queste celebrazioni, scrupolosamente riportate con cronache e fotografie sul "Martín Fierro", il viso scuro, rotondo e piuttosto triste di Georgie appare quasi sempre. Al banchetto per Evar Méndez lo si vede seduto in prima fila, mentre il romanziere Roberto Arlt (teoricamente appartenente al gruppo Boedo) è tra quelli in piedi in ultima fila; nella foto del banchetto per Girondo Georgie è nell'ultima fila con Roberto Mariani, inventore della disputa fra Florida e Boedo e in teoria autore di romanzi proletari.

Il "Martín Fierro" fu un successo di propaganda, ma da un punto di vista puramente letterario era troppo eclettico per avere un'influenza duratura. Georgie in genere sceglieva per la rivista i suoi pezzi piú leggeri e giornalistici, riservando quelli piú profondi e poetici per la sua rivista, "Proa", o per altre riviste. Entro la metà degli anni Venti era ormai diventato uno scrittore di professione. Oltre a contribuire alle riviste già menzionate collaborava regolarmente alle pagine letterarie di "La Prensa", uno dei piú grandi quotidiani latinoamericani, e a una nuova rivista, "Sintesis", che fu lanciata nel giugno del 1927 da un gruppo di scrittori di diverse tendenze. Il nome di Georgie è l'ultimo nella lista dei redattori della rivista, a cui Georgie contribuí soprattutto articoli letterari e recensioni. Ma l'entusiasmo iniziale per l'avanguardia cominciava a scemare. La cosiddetta rivoluzione del 1930, in cui l'esercito prese il potere e subentrò al governo in Argentina, segnò la fine di "Sintesis" ed anche di quel periodo. L'ultraismo era morto, e la sordida realtà della vita politica argentina stava diventando troppo evidente per essere ancora ignorata. Le feste erano finite.

XI

Il ritorno al paese

"Per molti anni," Borges disse una volta a Rita Guibert, "fui lo scrittore piú segreto di Buenos Aires" (Guibert, 1968, p. 55). Ma al suo ritorno dall'Europa nel 1924 divenne il capo riconosciuto dei giovani ed uno degli scrittori piú pubblici nella storia letteraria dell'Argentina. Avendo fondato due riviste (le due "Proas") ed essendo un assiduo collaboratore di alcune fra le piú importanti piccole riviste ("Martín Fierro", "Inicial", "Valoraciones") e di giornali a grande tiratura ("Nosotros", "La Prensa", "Criterio"), Borges divenne il piú onnipresente scrittore di quell'epoca.

Ma questa fu solo una parte delle sue frenetiche attività. Prima della fine di quel decennio aveva pubblicato altri due volumi di poesie (*Luna de enfrente*, 1925; *Cuaderno San Martín*, 1929), tre volumi di saggi (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los Argentinos*, 1928) ed aveva già cominciato a scrivere la biografia letteraria di Evaristo Carriego, che pubblicò nel 1930. Le sue poesie furono pubblicate in tre antologie di quel periodo: quella accademica di Julian Noé, *Antologia de la poesía argentina moderna: 1900-1925*, pubblicata dalla rivista conservatrice "Nosotros" (1926); l'*Indice de la nueva poesía americana*, d'avanguardia ma piuttosto caotico, sotto la direzione del peruviano Alberto Hidalgo (1926), e la giovanile *Exposición de la actual poesía argentina: 1922-1927*, compilata da Pedro-Juan Vignale e César Tiempo (1927).

Nelle tre antologie le poesie di Georgie occupano una posizione di rilievo. La meno notevole, naturalmente, è quella assegnatagli nella compilazione di Noé: lo scopo del libro era infatti quello di confermare le idee piú tradizionali sulla poesia argentina contemporanea. Il posto d'onore fu dato a Leopoldo Lugones, un importante simbolista latinoamericano ancora attivo negli anni Venti, che preferiva gli schemi metrici tradizionali e le rime, usava un enorme repertorio linguistico alquanto libresco e, nonostante sapesse poco di greco, aveva "tradotto" Omero e commentato i classici. I poeti giovani lo attaccavano senza pietà e, di solito, senza discrezione: lui replicava con disdegno o con pronunciamenti poetici.

A quell'epoca Georgie stava dalla parte dei giovani, anche se portava sempre i suoi libri a Lugones, che lo ringraziava ma non faceva

mai nessun commento. Anche Lugones mandava i suoi libri a Georgie, ma tra i due non c'era nessun dialogo. Nell'intervista del 1967 con Cesar Fernández Moreno, Borges rievoca alcune delle occasioni in cui si incontrò con Lugones. Era

> un uomo solitario e dogmatico, un uomo che non si apriva facilmente [...] Era difficile fare conversazione con lui perché aveva l'abitudine di terminare con una frase che era letteralmente un punto fermo [...] Allora bisognava ricominciare di nuovo, trovare un altro argomento [...] E l'argomento veniva sempre troncato da un punto finale [...] La sua conversazione era brillante ma stancava. Molte volte le sue affermazioni non avevano nulla a che vedere con quello che credeva veramente: sentiva semplicemente di dover dire qualcosa di straordinario [...] Voleva mantenere il controllo della conversazione [...] Tutto quello che diceva era finale. E [...] avevamo un gran rispetto per lui. (Fernández Moreno, 1967, pp. 10-11)

In una fotografia (riprodotta in Jurado, 1964, p. 97) di una riunione della Sociedad Argentina de Escritores (Società argentina degli scrittori), che era presieduta da Lugones, si vede Georgie rispettosamente in piedi nel retro, a testa bassa. Si vergognava di partecipare alle attività dell'establishment letterario? Forse. Ma non era sempre cosí rispettoso. Appena un anno dopo la data in cui fu scattata quella foto, Georgie collaborò ad una parodia di uno dei famosi *Romanzi* di Lugones; fu pubblicata sul "Martín Fierro", sotto lo pseudonimo Mar-Bor-Vall-Men, che velava a mala pena i nomi di Marechal, Borges, Vallejo e Méndez. Oggi quella parodia sembra infantile: il quartetto gioca con il nome di Lugones producendone una variante ridicola, "Leogoldo Lupones," con l'accento su "goldo" (che è un modo infantile di pronunciare *gordo*, grasso) e "lupones" (da lupo). Lugones non era grasso né assomigliava particolarmente a un lupo.

Lugones fu soggetto anche a un altro tipo di attacco. Nel 1925 a Lima aveva apertamente dichiarato di non fidarsi degli uomini politici e di preferire i regimi militari. Aveva coniato la frase "È l'ora della spada," che divenne uno slogan di tutti i gruppi di destra argentini. Gli ultraisti si trattennero e non lo attaccarono sul terreno politico, ma la sua ideologia reazionaria lo rese anche piú alieno al loro gruppo, che simpatizzava con l'anarchismo piuttosto che l'autoritarismo. Ma il vero disaccordo con Lugones era dovuto a un concetto diverso di poesia, di ciò che la poesia deve essere. Da questo punto di vista, Georgie deve aver odiato l'antologia di Noé. Il curatore aveva usato le sue poesie migliori, ma essendo un tradizionalista aveva dato sessantasei pagine a Lugones, mentre trenta poeti giovani erano stipati in 121 pagine (Georgie ne ebbe sei e mezza).

L'antologia di Hidalgo, al contrario, escludeva tutti i poeti tradizionali: voleva essere un indice della nuova poesia ispanoamericana ed in apertura esibiva tre prologhi polemici. Il primo era firmato dal curatore ed attaccava "l'ispanoamericanismo" come una sciocca concezione politica: Hidalgo esibiva il suo anarchismo facendo in genere

una figura da stupido. Nel secondo prologo il cileno Vicente Huidobro usava degli aforismi per difendere la nuova poesia ed il bisogno di essere sempre creativi. Il terzo prologo lo scrisse Georgie, riassumendo le sue idee sull'ultraismo, la metafora ed il nuovo spagnolo che si scriveva in Argentina. Contiene un'allusione poco gentile a Lugones, descritto come uno straniero con la tendenza a grecizzare tutto, un amante dei paesaggi vaghi fatti esclusivamente di rime. Le poesie di Georgie occupavano pressappoco lo stesso numero di pagine dell'antologia di Noé, ma nessuno ne ebbe molte di piú. Oggi l'antologia di Hidalgo è una rarità bibliografica ed anche una curiosità. Per la prima volta i giovani poeti dell'America Latina si trovavano raccolti sotto lo stesso tetto: i cileni Huidobro, Pablo de Rokha e Neruda, i peruviani César Vallejo e Juan Parra del Riego, il messicano Salvador Novo, l'uruguayano Fernán Silva Valdés, gli argentini Borges e Ricardo Molinari. Vi comparivano anche alcuni poeti piú vecchi — il messicano José Juan Tablada e gli argentini Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes — che erano piú vicini ai giovani che agli scrittori della loro generazione.

La terza antologia era quasi esclusivamente un libro di giovani; a Georgie erano dedicate sei pagine. La breve nota autobiografica che introduce le sue poesie è scritta con ironia e contiene perlomeno due errori: Georgie sostiene di essere nato nel 1900 e di essere andato in Spagna per la prima volta nel 1918. Aveva detto le stesse cose nell'antologia di Noé. Georgie cercava probabilmente di usare cosí delle cifre tonde: è difficile credere che a ventotto anni volesse farsi passare per ventisettenne, ma questa piccola mistificazione è tipica della sua avversione per la precisione. Alla fine del libro una lista delle professioni e degli indirizzi dei poeti informa il lettore "Jorge Luis Borges. Poliglotta. Av. Quintana 222 B.A."

Verso la fine degli anni Venti a Buenos Aires era diventato chiaro che Georgie era il piú importante dei giovani poeti, ed il capo degli scrittori d'avanguardia. Era rispettato dai tradizionalisti, amato dagli ultraisti e soggetto agli attacchi del gruppo Boedo. Il "Parnasso satirico" del "Martín Fierro" contiene alcuni epitaffi comici su di lui. Il migliore è quello che, alludendo alle due riviste omonime da lui dirette, "Proa", lo chiama "l'uomo con due prue" (settembre-ottobre 1924, p. 12). Georgie aveva la reputazione di essere puntiglioso con le regole grammaticali, e questa reputazione è riflessa in un altro epitaffio in cui si afferma che fu ucciso dall'Inquisizione perché aveva sbagliato una virgola (5 agosto 1925, p. 8). Un altro epitaffio (25 settembre 1925, p. 8), mette in ridicolo la sua strana ortografia, soprattutto la sua tendenza ad omettere le *d* alla fine delle parole. (Si pronuncia raramente nell'Andalusia e nella regione del Rio della Plata, anche se in teoria si deve scrivere). L'epitaffio è firmato "D." A volte gli amici di Georgie erano anche meno gentili; in una sezione chiamata "Racconti Alti" c'è un verso che comincia "Borges vide [...]" in cui la sua quasi cecità è sottolineata senza pietà. Il numero conclusivo

del "Martín Fierro" conteneva all'ultima pagina un epitaffio d'addio di Leopoldo Marechal che allude all'interesse di Borges per la poesia barocca (Argote è il secondo cognome di Góngora):

> Qui giace, professore di sogni,
> Jorge Luis Quevedo y Argote.
> La retorica ha perduto il suo maestro.
> Galvanizzarlo è un'impresa disperata:
> Morí per mancanza di baffi.
> ("Martín Fierro," 31 agosto-15 novembre 1927, p. 14)

Il gruppo Boedo era meno vivace. In una rivista pomposamente intitolata "Los Pensadores" (I pensatori) celebrarono la fine della seconda "Proa":

> I collaboratori di quella rivista — se si può chiamare cosí un catalogo di battute — appartengono a un numero fortunatamente ridotto di scrittori tipo Sarrasani [Sarrasani era il proprietario di un famoso circo di quell'epoca]. Cercano tutti di far ridere, e quelli che sono seri ci riescono veramente. Superiore a quella rivista fu quella pubblicata dai ricoverati sani del manicomio di stato. Perlomeno nessuno di loro sostenne di aver scoperto il buco nella zucca del maté, come fece il famoso trovatore J. L. Borges, poiché sono queste le cose che questo tipo vuole dimostrare scrivendo *espaciosidá* [*espaciosidad*] e *falsiada* [*falseada*] per sembrare indigeno; e chissà, con tutte quelle filastrocche e tutte quelle sciocchezze forse non sa nemmeno andare a cavallo. ("Los Pensadores," febbraio 1926)

La scoperta della città natale da parte di Georgie cominciava a dare fastidio al gruppo che sosteneva di essere l'arbitro assoluto di quello che era o non era nazionale. Georgie non si degnò di rispondere.

A quell'epoca gli interessava molto recuperare alcuni degli elementi del passato argentino che erano andati persi. Si occupava di queste cose in modo forse eccessivo, ma non vi sono dubbi sulla sua sincerità. In un certo senso cercava cosí di integrare la sua personalità, di esigere l'altra parte della sua eredità, che era stata trascurata nella sua istruzione inglese e durante gli studi di latino e di francese a Ginevra, l'apprendimento di parecchie lingue e l'avida lettura di letterature straniere. Tornando in Argentina si sentí come un figliol prodigo. Si mise a percorrere gli spazi di Buenos Aires e ad esplorare il passato delle province del Rio della Plata con l'entusiasmo di un neofita. Cominciò a trascorrere le serate alla ricerca degli avanzi della vecchia Buenos Aires, rintracciabili solo nel distretto meridionale o nella vecchia parte nord. Fece la conoscenza di vagabondi che parlavano con nostalgia dei giorni in cui tutti ammettevano di essere morti perlomeno una volta. Imparò a ballare il tango e a bere il forte liquore locale chiamato *caña*. Forse c'era un po' di snobismo in tutto ciò: la frequentazione dei quartieri poveri era allora, come adesso, un'attività praticata dalle classi medie e alte e faceva parte dell'oneroso lavoro

compiuto per ammazzare il tempo. Ma per Georgie era qualcosa di piú: era anche un modo di uscire dall'atmosfera chiusa e dolcemente opprimente di casa. Il padre e la madre corrispondevano troppo chiaramente ai prototipi della rispettabilità borghese e Georgie, sul finire dei suoi vent'anni, stava vivendo una specie di ribellione adolescenziale ritardata. Il padre era meno severo naturalmente, e l'episodio della giovane prostituta a Ginevra contribuí forse a instaurare fra di loro una tacita solidarietà. Le visite alle prostitute e persino una occasionale relazione erano cose tollerate nella buona società, purché fossero fatte con tatto e senza conseguenze visibili, ma la continua frequentazione delle borgate e lo scriverne entusiasticamente non erano cose ammissibili. A quei tempi c'era ancora molta ipocrisia, e la morale borghese richiedeva che le cose fossero fatte con una certa discrezione.

Dove si spinse Georgie nelle sue esplorazioni dei quartieri poveri? Nonostante gli accenni rintracciabili nei suoi scritti di quell'epoca, egli è come al solito restio a dare dettagli. Per scoprire di piú bisogna leggere un *roman à clef* scritto da un amico del periodo ultraista, il poeta Leopoldo Marechal, che, nel suo romanzo *Adán Buenosayres* (1948), produsse un ritratto di quell'epoca. Marechal era stato complice di Georgie in alcune delle imprese piú dadaiste patrocinate dal "Martín Fierro". Una volta, per celebrare il barbuto Ernest Ansermet, lui e un gruppo di amici si erano messi delle barbe false (5 ottobre 1926, pp. 7 e 12). Marechal scrisse anche alcuni dei migliori epitaffi per le *Inquisiciones* di Georgie e scrisse una recensione molto lusinghiera di *Luna de enfrente* (29 dicembre 1925, p. 4). Sostenne che il libro era "la migliore risposta alle antiquate teorie di Lugones" e lodò "la virile affermazione dei suoi versi." Dieci numeri dopo (12 dicembre 1926, p. 8), Georgie lodò a sua volta *Dias como flechas* (Giorni come frecce) di Marechal, sostenendo che un libro del genere "aggiunge notti e giorni alla realtà." Insieme collaborarono anche a due spietate parodie: quella di Lugones già citata, ed una di Enrique Larreta, l'autore di *La gloria di Don Ramiro*, che aveva pubblicato un nuovo romanzo, *Zogoibi*, su un gaucho infelice.

Quando Marechal cominciò a scrivere il romanzo verso la fine degli anni Venti il suo scopo era di rappresentare in un vasto libro, liberamente ispirato a *Ulysses*, l'atmosfera di quei giorni. A quell'epoca viveva a Parigi, e l'esilio volontario stimolava le sue reminiscenze. Mise però da parte il libro dopo essere tornato in Argentina, e lo finí solo venti anni piú tardi, quando il movimento ultraista era ormai dimenticato, Georgie era diventato Borges e Marechal stesso una figura importante dell'establishment cattolico e peronista. Il romanzo risentí di questo ritardo: invece di una celebrazione dell'amicizia, delle avventure, di una follia collettiva, divenne una vendetta subconscia contro un periodo e un luogo che Marechal credeva di aver amato ma che in realtà aveva odiato. Con dei tratti e dei nomi scarsamente dissimulatori, gli ultraisti sono descritti come un gruppo di fannulloni

incompetenti, grossolani e stupidi il cui unico merito è di costituire un coro di accompagnamento per il protagonista, una proiezione romantica di Marechal da "giovane artista cattolico" e genio incompreso. Georgie è ridotto a una caricatura con il nome di "Luis Pereda." Il suo personaggio fa parte di un piccolo gruppo di festaioli, giovani poeti con la mania del folklore e soprattutto del tango. Viene descritto come un uomo piuttosto corpulento, che cammina come un cinghiale cieco, e cerca inutilmente in una pila di dischi un disco in cui si senta l'autentica voce nasale di un primitivo cantante di tanghi (Marechal, 1948, pp. 152-153). I suoi amici non ne sono affatto colpiti. Uno di loro, Frank Admundsen (che corrisponde forse a Francisco Luis Bernárdez) osserva poco gentilmente: "L'hanno mandato a Oxford a studiare il greco, alla Sorbona a studiare letteratura, a Zurigo a studiare filosofia, ed ecco che ritorna a Buenos Aires solo per mettersi fin sopra ai capelli nell'indigenismo fonografico! Psh! È proprio matto!" (*ibid.*, p. 154). (Marechal sapeva naturalmente che Georgie non aveva studiato né a Oxford, né alla Sorbona o a Zurigo, ma cosí cercava di cambiare un po' i fatti.) Piú tardi Frank insiste: "Un pazzo da far pietà! [...] Se non è un caso disperato di masturbazione intellettuale mi mangio il cappello!" È una rappresentazione offensiva, ma non dà fastidio a "Pereda," che continua ad ascoltare il vecchio disco rigato e a ridere. Per tutte le 741 pagine del romanzo "Luis Pereda" viene rappresentato con lo stesso tono infantilmente canzonatorio. La sua bocca protuberante è "un muso nobilmente aggressivo" (p. 155), e vengono rievocate le sue passeggiate per i quartieri poveri della città, quando fischiettava qualche vecchio tango e meditava sulle future incarnazioni dei teppisti di Buenos Aires (p. 193). Lo si vede mentre recita qualche canzone contadina vagamente erotica (pp. 203-204), con i suoi amici ad una veglia funebre (pp. 266-286) e mentre si ubriaca con loro durante la visita a un bordello da cui sono cacciati via prima di aver potuto fare qualcosa che non sia solo parlare a non finire (pp. 326-348). Le descrizioni di "Luis Pereda" sono tutte sprezzanti: "filosofo dell'indigenismo" (p. 291); "grammatico" (p. 291); "agnostico tascabile," "rovinato dalla sua educazione calvinista a Ginevra" (p. 306). (Questa volta Marechal si scorda di aver detto che "Pereda" aveva studiato filosofia a Zurigo.) Il punto culminante del romanzo è un lungo sogno in cui il protagonista visita una versione allegorica di Buenos Aires. È un inferno diviso (come quello di Dante) in gironi corrispondenti ai sette peccati capitali. Nel settimo, che è riservato a coloro che sono stati devastati dall'ira, tra gli "pseudogoghi" o falsi insegnanti, "Luis Pereda" viene accusato dalla Falsa Euterpe (la musa della musica e della poesia lirica) di comportarsi come un teppista, camminando per i quartieri poveri di Buenos Aires con lo sguardo sfuggente dell'assassino, sputando dall'angolo della bocca e canticchiando a denti stretti le liriche imparaticce di qualche tango (p. 665). La Falsa Euterpe aggiunge che "Pereda" cercava di portare alla letteratura "le sue effusioni mistico-bassifondaie, al punto di in-

ventare una falsa mitologia in cui i teppisti di Buenos Aires assumono non solo proporzioni eroiche, ma acquistano addirittura un profilo vagamente metafisico" (p. 665).

Forse Marechal stava solo cercando di rievocare l'atmosfera goliardica del "Martín Fierro" e del "Parnasso satirico," secondo quanto spiegò nell'articolo *Chiavi per Adán Buenosayres*" (Marechal, 1966, p. 133) — ma le battute ormai sapevano di muffa. Inoltre le circostanze nel 1948 erano diverse. Negli anni 1924-1927 tutti erano giovani e condividevano piú o meno le stesse idee. Quando *Adán Buenosayres* fu pubblicato sia Borges sia Marechal erano piú vicini ai 50 che ai 25, e politicamente si trovavano su fronti opposti. Cattolico e peronista, Marechal aveva appoggiato i fascisti e i nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale, mentre Borges aveva difeso la causa degli Alleati ed aveva attaccato Hitler e Mussolini molto prima del 1939. Il fatto che Marechal facesse parte dell'establishment mentre Borges fu improvvisamente licenziato dai peronisti nel 1946 e dovette abbandonare il suo modesto impiego nella biblioteca municipale contribuisce solo a sottolineare la distanza fra i due. Le fredde battute di Marechal venivano ad assumere un tono sinistro nella Buenos Aires del 1948; hanno l'aria delle battute di un boia benevolo, o perlomeno cosí furono interpretate a quell'epoca. L'immagine di "Luis Pereda" come un fasullo regionalista, un cattivo poeta ed un effeminato corrispondevano esattamente all'immagine di Borges che il gruppo Boedo ed i suoi discendenti, i letterati peronisti, volevano diffondere. Ma il vero Georgie era molto piú complesso e inafferrabile dell'inane "Luis Pereda" tratteggiato da Marechal. Il suo regionalismo aveva altre radici. Era tornato al paese, ma non solo all'Argentina degli anni Venti.

XII

Una teoria regionalista

Riesaminando questo periodo della sua vita letteraria nell'*Abbozzo di autobiografia*, Borges afferma che

> fu un periodo di grande attività che forse fu un po' sconsiderata e fine a se stessa [...] Questa produttività adesso mi riempie di stupore quanto il fatto di sentire soltanto un remotissimo rapporto con il lavoro svolto in quegli anni. Infatti non ho mai permesso che tre delle quattro raccolte di saggi — i cui titoli è meglio dimenticare — venissero ripubblicate. E quando, nel 1953, il mio attuale editore Emecé mi propose di pubblicare la mia "opera completa," accettai per l'unica ragione che questo mi avrebbe permesso di eliminare quei ridicoli libri. (*Abbozzo*, pp. 161-162)

Di una di queste raccolte, *El tamaño de mi esperanza* (La dimensione della mia speranza, 1926), ha questo da dire:

> cercai d'essere piú argentino che potevo. Mi procurai il dizionario di argentinismi di Segovia e adoprai un tal numero di parole locali che perfino molti dei miei connazionali non riuscivano a capire quello che scrivevo. Poiché ho smarrito il dizionario credo che nemmeno io potrei piú capirci molto, e cosí ho messo da parte quel libro perché d'impossibile lettura. (*Ibid.*, p. 162)

Nonostante questi avvertimenti, è a questi due libri che dobbiamo rivolgerci per capire che cosa fu il regionalismo.

La prima raccolta contiene molti articoli sull'ultraismo, l'espressionismo e la metafora, e sui giovani e vecchi maestri dell'avanguardia. Il titolo scelto da Georgie, *Inquisiciones* (Inquisizioni), si rifà all'origine etimologica della parola, che è anche piú evidente in un'altra parola della stessa famiglia: inchiesta. Ma il titolo rivela anche uno degli interessi di Georgie a quell'epoca: la ricerca delle radici latine delle parole spagnole. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges condanna il libro affermando:

> Quando scrivevo quelle cose stavo cercando d'imitare diligentemente due scrittori barocchi del diciassettesimo secolo, Quevedo e Saavedra Fajardo che, nella loro rigida, arida maniera spagnola, scrivevano nello stesso stile delle *Urne sepolcrali* di Thomas Browne. Facevo del mio meglio per scrivere il latino tra-

dotto in spagnolo, e tutto il libro si affloscia sotto il peso delle sue involuzioni e dei suoi giochi sentenziosi. (*Ibid.*, p. 162)

Borges ha ragione per quanto riguarda lo stile, ma esagera nel condannare *Inquisiciones*, che contiene di piú di quanto egli non ricordi. In primo luogo una nota alla fine del volume suggerisce che Georgie era già convinto che la retorica attuale non era adatta per discutere di letteratura moderna, e che una nuova retorica era necessaria: "scrivendo il mio scopo è sempre stato quello di trovare una retorica che abbia come punto di partenza non l'adattamento della letteratura odierna a forme già fissate dalla dottrina classica, ma l'esame diretto di questa, che caratterizzerebbe la *gregueria* [il tipo di aforismi dadaisti caratteristico di Ramón], il romanzo sentimentale e l'uso contemporaneo delle figure tradizionali. Esame di metafore è un capitolo di questa possibile retorica" (*Inquisiciones*, 1925, p. 160). Borges oggi mette in ridicolo quell'articolo, ricordando che "voleva classificare le metafore come se gli altri elementi poetici come il ritmo e la musica, potessero essere tranquillamente ignorati" (*Abbozzo*, p. 231). Lugones aveva sollevato la stessa obiezione a quell'epoca. Ma Borges trascura l'altro aspetto dell'articolo: il tentativo di creare una nuova retorica. Da questo punto di vista l'articolo preannuncia i saggi scritti da Borges negli anni Trenta e Quaranta per classificare il tipo di narrativa che stava già scrivendo. Cercando di esplorare nuove possibilità retoriche, Georgie stava facendo esattamente quello che Pound e Eliot avevano fatto nel decennio precedente: elaborava una teoria critica che si adattasse ai suoi esperimenti poetici.

Inquisiciones contiene un altro articolo che Borges ora ignora ma che a quell'epoca presentava un certo interesse. È dedicato all'*Ulisse* di Joyce, un libro conosciuto soprattutto di nome nel mondo ispanico. (La traduzione spagnola uscí solo nel 1948.) Georgie sostiene di essere il "primo viaggiatore ispanico ad aver raggiunto il libro di Joyce," per indicare il quale usa la metafora di un "intricato e aspro paese." Non si vergogna allo stesso tempo di ammettere di non essere riuscito a finire il libro. Per giustificarsi dice: "Confesso di non essere riuscito a percorrere tutte e settecento le pagine che lo costituiscono, confesso di averlo sperimentato solo a pezzi; ciononostante, so che cos'è, con l'avventurosa e legittima certezza che si ha quando si dice di conoscere una città anche se non si conoscono bene tutte le strade" (*Inquisiciones*, 1925, pp. 20-21). Segue un breve schizzo biografico di Joyce ed una breve valutazione del libro, di cui Georgie ammira apparentemente l'amalgama perfetto di sogno e realtà; Georgie loda anche l'assenza di distinzione tra ciò che è importante e ciò che è effimero nella vita di tutti i giorni. Cita Kant e Schopenhauer e conclude che "l'olivo di Minerva proietta un'ombra piú lunga sulle sue pagine che l'alloro [di Apollo]," che è un modo complicato di dire che si tratta di un libro piú intellettuale che poetico. Per Georgie la realtà nella sua interezza è viva nell'*Ulisse*: la realtà della carne e quella dello

spirito. Loda l'abilità di Joyce nel realizzare la presenza concreta delle cose e trova un parallelo solo nei libri ugualmente concreti di Ramón. Lo colpisce particolarmente il capitolo 15 (la scena del bordello) per la sua efficacia allucinante e nota entusiasticamente la ricchezza del repertorio linguistico e degli stili usati nel libro. Per concludere la recensione cita il commento di Lope de Vega a Góngora, suggerendo cosí un'affiliazione barocca di *Ulisse*. (Riassumendo la biografia di Joyce, Georgie fa notare che Joyce era stato educato da gesuiti, maestri dello stile barocco.)

Tra i saggi raccolti in *Inquisiciones* ce ne sono quattro che rivelano l'interesse giovanile di Georgie per la realtà locale. Il primo è dedicato a uno dei piú prolifici poeti argentini dell'Ottocento, Hilario Ascasubi, che lottò contro la dittatura di Rosas e scrisse un lungo e divagante poema, *Santos Vega*, su un trovatore gaucho. Un altro saggio è dedicato a Pedro Leandro Ipuche, ed un altro a Fernán Silva Valdés; tutti e due questi scrittori avevano continuato ed aggiornato la tradizione della poesia gauchesca in Uruguay. L'ultimo saggio cerca di definire che cosa vuol dire essere nato in Argentina. Georgie loda in Ascasubi e rintraccia in Ipuche e in Silva Valdés un certo atteggiamento di calma nei confronti della vita e della letteratura, il perseguimento dell'amicizia del lettore piuttosto che della perfezione o dell'intensità. Ascasubi (che scrisse la maggior parte della sua opera a età già avanzata mentre viveva a Parigi) è agli occhi di Georgie un vecchio gentiluomo che quando parla sta attento a pronunciare bene ogni sillaba, e che ama rievocare il passato in tono sommesso e grave. Il suo destino fu di ispirare alcune delle pagine migliori del suo discepolo, Estanislao del Campo, e del vero maestro della poesia gauchesca, José Hernández, autore del *Martín Fierro*. Ma nei suoi versi imperfetti Georgie rinviene un tono di voce che gli piace ed una vera, accurata conoscenza della campagna e dei gauchos. Nell'ultima pagina dell'articolo su Ipuche Georgie riconosce i propri limiti: "Ho sentito la vergogna della mia condizione offuscata di abitante della città" (*ibid.*, p. 60). Conferma anche il contenuto delle sue poesie: la tristezza provata ascoltando una chitarra, l'amore per le profonde verande delle vecchie case.

Questi limiti e la nostalgia del passato dei suoi antenati formano le radici del regionalismo di Georgie. L'ultimo articolo sull'argomento chiarisce tutto ciò: nelle sue poesie Georgie aveva preferito alla Buenos Aires moderna, dal centro pieno di traffico, le umili periferie o i quartieri poveri. Ora, in modo simile, rifiuta l'immagine convenzionale dell'argentino (un patriota chiassoso con un'idea aggressiva di quello che è il progresso) preferendo quella vera: secondo Georgie l'argentino preferisce il silenzio agli eccessi verbali, è reticente ed ironico. Questo atteggiamento deriva da un certo determinismo che favorisce la mancanza di illusioni. Sono caratteristiche riconoscibili anche nella poesia argentina. La veemenza originale dello spagnolo vi appare soggiogata, il linguaggio è piú sommesso le immagini sono piú austere.

Come nella migliore tradizione della letteratura spagnola (ne è prova il *Don Chisciotte*), il fallimento viene esaltato, e la sofferenza diventa insieme alla nostalgia il tema ricorrente della poesia popolare argentina. Citando esempi del tipo di versi che preferisce, Georgie guarda indietro verso Estanislao del Campo e José Hernández e loda persino una caratteristica di Lugones: la sua reticenza. Nella sua lista di scrittori preferiti compare anche il nome di William Henry Hudson (che scriveva in inglese ma era molto argentino). All'epoca in cui Georgie scrisse questi saggi, il nativismo non richiedeva l'accettazione di un vistoso nazionalismo, né era stato contaminato dagli eccessi dei folkloristi. Nella vecchia Argentina Georgie vedeva i valori e le virtú dei suoi antenati, gli uomini che avevano lottato per l'indipendenza ed erano troppo orgogliosi e signorili per vantarsene. Il nativismo comportava un ritorno alle radici familiari. Persino quando lodava qualche poeta uruguayano di importanza secondaria, Georgie sentiva di recuperare cosí una parte della sua eredità, la parte appartenente alla famiglia della madre.

Nel secondo libro di saggi Georgie definisce ulteriormente il suo indigenismo. Il titolo del primo articolo, *La dimensione della mia speranza*, che è una specie di manifesto, è anche il titolo di tutto il libro. Analizzando i fenomeni che sono veramente indigeni dell'Argentina, Georgie si rivolge a quei lettori che si credono destinati a vivere e a morire in quel paese, e non a "quelli che credono che il sole e la luna sono in Europa" (*Tamaño*, 1926, p. 5). Segue un sommario di ciò che gli argentini hanno realizzato dal punto di vista storico e letterario. Nella lista d'onore compaiono ancora una volta i nomi di Estanislao del Campo e di José Hernández con in piú Sarmiento, Lucio V. Mansilla ed Eduardo Wilde. Il tango merita un posto particolare perché rappresenta tutto il mondo dei vagabondi e delle donne facili, dei sabato sera nei bassifondi, e di un certo modo di camminare che è quasi una danza. Georgie trova che in questo secolo solo Evaristo Carriego, Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes sono degni di lode. Crede piuttosto modestamente che in Argentina c'è scarsezza di creatività: "Non un singolo mistico o metafisico [...] è stato prodotto in questo paese! Il nostro uomo migliore rimane Juan Manuel [de Rosas]: un grande esempio di forza individuale, con una grande fiducia nelle proprie capacità, ma incapace di costruire qualcosa di spirituale, e dominato dal suo potere tirannico e dai suoi istinti burocratici" (*ibid.*, pp. 7-8). Continua poi sottolineando la differenza tra la grandezza della vera vita argentina, e la povertà della sua realtà intellettuale. Dopo aver citato Emerson (un discorso del 1844 sul futuro letterario dell'America), giunge alla conclusione che "Buenos Aires è già piú che una città; è un paese, ed è necessario trovare la poesia, la musica, la pittura, la religione e la metafisica adatte alla sua grandezza. Questa è la dimensione della mia speranza, che invita ognuno di noi a diventare degli dei e a lavorare per la realizzazione di quest'idea" (*ibid.*, p. 9). L'ultimo paragrafo esprime il rifiuto della

visione abituale del progresso in Argentina (il tentativo di essere "quasi" nordamericani o europei, cioè di essere qualcun altro) e il concetto tradizionale di nativismo, o di regionalismo, che per lui è un concetto simile a quello che viene usato per definire come gli uomini a cavallo reagiscono a quelli che non sanno andarci. Esprime solo nostalgia per una vita pastorale che non è piú possibile. Georgie sente il bisogno di allargare il concetto e di fare del nativismo un ritorno non solo a una perduta età dell'oro, ma anche a una realtà che comprende tutto il mondo esterno e l'io, Dio, e la morte.

Il libro stesso illustra questo programma. Contiene alcuni saggi su argomenti che hanno poco a che fare col regionalismo — *Una storia degli Angeli*, una recensione di un romanzo di Cansinos-Asséns, una recensione della *Santa Giovanna* di Shaw, un saggio sulla *Ballad of Reading Gaol* di Wilde, un'analisi di un verso di Apollinaire, un commento sulla condanna contro la rima pronunciata da Milton, uno studio di un sonetto di Góngora, una discussione sulla molteplicità infinita delle lingue e sulla loro funzione — ma la maggior parte dei ventitré saggi è riservata al nativismo. C'è una entusiastica rilettura del poema di Estanislao del Campo, *Fausto*, in cui un gaucho assiste a una rappresentazione dell'opera di Gounod e racconta a un amico che cosa ci ha capito. Georgie crede che il poema sia "la cosa migliore che la nostra America abbia detto" (*ibid.*, p. 13). In un altro articolo sostiene che "la pampa e i bassifondi sono divinità," ed elenca gli scrittori che hanno trattato ambo i miti, compreso se stesso — "fin quando resterò in vita ci sarà qualcuno che le loderà" (*ibid.*, p. 22) — e Roberto Arlt. L'allusione positiva ad Arlt (uno degli scrittori appoggiati dal gruppo Boedo) conferma l'artificiosità della disputa fra Florida e Boedo.

Il terzo articolo è dedicato a Evaristo Carriego ed è una specie di prova generale del libro che avrebbe scritto sullo stesso argomento nel 1930. Chiama Carriego un "grande scorpione," alludendo al fatto che aveva una lingua pungente come la coda dello scorpione; ricorda anche che Carriego aveva l'abitudine di andare a trovare il padre di domenica. Il quarto articolo commenta *La terra rossa*, un romanzo sulle guerre civili in Uruguay scritto in inglese da William Henry Hudson (amico di Joseph Conrad), che era nato in Argentina da genitori nordamericani. Secondo Georgie il romanzo è uno dei capolavori della letteratura regionale argentina; si augura che un giorno venga riscritto in spagnolo, la lingua in cui era stato concepito originalmente. C'è un quinto articolo sull'amore dei poeti uruguayani per gli alberi, che ripete l'idea ormai ben nota secondo cui (perlomeno secondo Georgie) la poesia affonda le sue radici nella realtà indigena piuttosto che nella letteratura contemporanea argentina. Un lungo articolo sulle canzoni popolari argentine, le cui origini risalgono alla Spagna, gli permette di dimostrare che il vero nativismo consiste in un certo tipo di umorismo e di scetticismo. La parte del libro dedicata alle recensioni gli permette di aggiornare le sue idee sul nativismo di

Silva Valdés (ne fa ancora le lodi, ma lo trova ormai meno di suo gusto), di inneggiare al suo amico poeta Oliverio Girondo, autore di *Calcomanías* (Decalcomanie) e di criticare piuttosto severamente il nuovo libro di poesie di Leopoldo Lugones, *Romancero*, una raccolta di ballate che imitano lo schema medievale antico pur essendo piene di argomenti sentimentali moderni.

C'è un ultimo articolo sul *lunfardo*, una specie di gergo dei bassifondi. Il vero gergo dei malviventi è esclusivamente funzionale (il suo scopo è quello di non essere capito da nessuno al di fuori del gruppo), mentre il gergo dei frequentatori dei bassifondi è solo un'imitazione: "Gli spacconi che fanno finta di essere dei fuorilegge o dei duri, e le cui attività si limitano all'ubriacarsi in qualche bettola con gli amici" imitano il modo di parlare delle prigioni e dei bordelli. Georgie fa invece le lodi del "castigato linguaggio originario dei nostri antenati" (*ibid.*, pp. 136-137). Trova che solo pochi scrittori sanno usare il gergo: la maggior parte non fa che rendere piú evidenti i limiti di un dialetto che è povero di parole, ed anche piú povero di significati. L'unico modo per uscire da questo dilemma sarebbe trovare un poeta che scriva non un'epica dei gauchos (come Hernández cercò di fare con *Martín Fierro*), ma un'epica dei bassifondi, o perlomeno un romanzo dei bassifondi. L'articolo termina con un avvenimento: sarebbe molto difficile scrivere un'opera simile interamente nel linguaggio nativo. Bisogna oltrepassare una barriera emotiva: quando è veramente commosso, l'argentino parla un linguaggio che risale alle radici castigliane. Persino la nostalgia di Martín Fierro è espressa non nel dialetto gauchesco, ma nel castigliano piú puro.

Lungo tutto il libro (che contiene molte allusioni autobiografiche e annotazioni personali), risuona sommessamente la stessa nota ricorrente. Georgie parla apertamente delle sue speranze per una nuova forma di regionalismo, un linguaggio che esprima veramente l'anima e l'essenza della sua terra natale, il suo umorismo, il suo senso del destino; tacitamente esprime anche la sua ambizione di essere il poeta o il romanziere che saprà esprimere quell'anima e quell'essenza. Aveva probabilmente in programma di scrivere un libro che comunicasse i suoi sentimenti per i bassifondi, un'epica in prosa sui veri malviventi e la loro mitologia. Georgie offre al lettore anche una "Professione di fede letteraria." Verso la fine afferma che ogni parola deve essere vissuta dallo scrittore prima di essere usata. Avverte i colleghi "che nessuno osi scrivere 'bassifondi' senza aver prima camminato interminabilmente sui marciapiedi di quelle strade; senza aver desiderato e sofferto per quei luoghi come fossero una donna; senza aver sentito come un dono gli alti muri d'argilla, i terreni abbandonati, la luna che splende sulle umili botteghe" (*ibid.*, p. 153).

Due scritti pubblicati nella terza collezione di saggi, *El idioma de los argentinos* (Il linguaggio degli argentini), cercano di esprimere l'anima e l'essenza dei bassifondi: possono essere letti come frammenti del poema in prosa o del romanzo che Georgie aveva delineato

nel secondo libro di saggi. Il piú breve dei due, intitolato *Uomini lottarono*, era stato pubblicato originariamente sul "Martín Fierro" (26 febbraio 1927) con il titolo di *Leggenda poliziesca*. È la narrazione del duello al coltello tra due famosi malviventi, El Chileno (Il Cileno) che veniva dalla zona sud, sulle rive del fiume, e El Mentao (Il Famoso), la cui torba era nella zona nord, a Palermo. Circa sei anni dopo Georgie elaborò la stessa trama in una versione piú lunga e piú famosa, *El hombre de la esquina rosada*. Quella del 1927 era solo uno schizzo.

Piú importante è un altro scritto, che Georgie poi incluse nella sua *Nuova confutazione del tempo* contenuta in *Altre Inquisizioni*. Si intitola *Sentirsi in morte* e contiene dei toni di tipo metafisico tedesco. Descrive un'esperienza vissuta da Georgie una sera in cui camminava per le strade di Buenos Aires, verso la fine degli anni Venti. Aveva vagato in giro per la periferia di Palermo, il quartiere della sua infanzia, ed era arrivato ad una parte poco familiare di Barracas, una zona che conosceva piú a parole che in realtà e che era "familiare e mitica allo stesso tempo." Improvvisamente si trova a un angolo:

> Sulla terra melmosa e caotica, un muro rosato pareva non albergare luce di luna, ma effondere un'intima luce. Non può esservi maniera di dar nome alla tenerezza, migliore di quel rosa.
>
> Mi arrestai a guardare quella semplicità. Pensai, certo ad alta voce: "È come trent'anni fa [...]" Calcolai la data: un'epoca recente in altri paesi, ma già remota in questa mutevole parte del mondo. Forse cantava un uccello e sentii per esso un affetto piccino, della grandezza di un uccello; ma è piú probabile che in quel vertiginoso silenzio non vi fosse altro rumore che quello, intemporale anch'esso, dei grilli. Il facile pensiero *Sono nel mille ottocento e tanti* cessò d'essere poche approssimative parole e divenne realtà profonda. Mi sentii morto, sentii che percepivo astrattamente il mondo; sentii un indefinito timore penetrato di scienza che è la luce migliore della metafisica. Non credetti, no, di aver risalito le prevedibili acque del Tempo; piuttosto, sospettai d'essere in possesso del senso reticente o assente dell'inconcepibile parola *eternità*. Solo in seguito potei definire tale immaginazione.
>
> La scrivo, ora, cosí: questa pura rappresentazione di fatti omogenei — notte in quiete, muro nitido, odore di provincia della madreselva, fango essenziale — non è soltanto identica a quella che si verificò in quest'angolo tanti anni fa; è, senza somiglianze né ripetizioni, la stessa. Il tempo, se possiamo intuire tale identità, è una delusione: l'indifferenza e inseparabilità di un momento del suo apparente ieri e di un altro del suo apparente oggi, bastano a disintegrarlo. (*Altre Inquisizioni*, pp. 178-79)

Una delle fonti letterarie di questo brano è un'altra notte in un altro sobborgo, piú di cento anni prima, quando un poeta romantico ad Hampstead sentí cantare un usignolo. Interpretando questo episodio in un articolo scritto in seguito, *L'usignolo di Keats* (anch'esso in *Altre Inquisizioni*), Borges suggerisce che il poeta inglese aveva scoperto che l'uccello che cantava per lui era lo stesso uccello che aveva cantato per i re e per i buffoni, e per Ruth

When, sick for home
She stood in tears amid the alien corn.

Ciascun usignolo è tutti gli usignoli, la sua immortalità e l'immortalità della sua canzone sono garantite dall'immortalità della specie.

Nello scritto di Georgie si trova una sola allusione alla famosa ode, la frase "Forse cantava un uccello", seguita immediatamente da un'osservazione sia prosaica sia ironica: "ma è piú probabile che in quel vertiginoso silenzio non vi fosse altro rumore che quello, intemporale anch'esso, dei grilli." (Georgie sapeva che non ci sono usignoli in Argentina, ma che *ci sono* grilli.) Keats scopre la sua mortalità ascoltando la canzone dell'uccello immortale; Georgie, al contrario, si sente annullato di fronte al tempo mortale, sente di "percepire astrattamente il mondo" e trova non l'identità personale cercata dal poeta romantico ed evasa da Proust con l'aiuto dell'arte, ma l'identità impersonale di colui che percepisce e dell'oggetto percepito: "questa pura rappresentazione di fatti omogenei — notte in quiete, muro nitido, odore di provincia della madreselva, fango essenziale." Il tempo viene cosí abolito, non perché si sente eterno o perché la sua arte è in grado di preservarlo per sempre nell'eternità delle sue opere, ma perché egli non è nessuno. O piuttosto, *è* nessuno.

A questo livello il regionalismo di Georgie ha poco a che vedere con quello che il gruppo Boedo, o anche alcuni dei poeti partecipanti alla crociata del "Martín Fierro", avevano in mente. Georgie stava realmente cercando di trovare un tono di voce ed un punto di vista che gli permettessero di rappresentare non solo le immagini colorite dei bassifondi e dei malviventi, ma anche l'essenza e l'anima di una parte della realtà argentina che per lui era strettamente legata alle sue radici familiari. Non ottenne tutto quello che voleva, ma era sulla strada giusta. Il decennio seguente lo avrebbe passato esplorando, con tecniche diverse, le possibilità di un indigenismo deciso a non rinunciare alle essenze segrete della realtà.

Rievocando quei tentativi nell'*Abbozzo di autobiografia*, Borges sceglie di commentare il breve brano di narrativa intitolato *Uomini lottarono*:

> Stavo faticosamente uscendo dallo stile di quel secondo libro e tornando lentamente alla normalità per poter scrivere qualcosa che avesse un minimo di logica e facilitasse le cose al lettore invece di frastornarlo con dei passi troppo artificiosi. Uno di questi esperimenti, per altro di dubbio valore, fu *Hombres pelearon* [Uomini combatterono], il mio primo tuffo nella mitologia della vecchia zona nord di Buenos Aires. Tentai di raccontare una storia squisitamente argentina in uno stile argentino. È una storia che da allora, con piccole varianti, ho incessantemente continuato a raccontare, e cioè quella del duello immotivato, o disinteressato — del coraggio fine a se stesso. Quando la scrissi insistevo a pensare che noi argentini avessimo un linguaggio molto diverso da quello degli spagnoli. Adesso invece penso che dovremmo cercare di dare risalto alle nostre affinità linguistiche. Sebbene in misura minore, stavo ancora scrivendo in modo

che gli spagnoli non mi capissero — si potrebbe dire che scrivevo per essere incompreso. (*Abbozzo*, p. 163)

Il saggio piú importante in questo terzo volume, quello che gli dà il titolo, è una conferenza intitolata *Il linguaggio degli argentini*, che un amico lesse per Georgie all'Istituto popolare per le conferenze di Buenos Aires nel 1927. In essa Georgie non sostiene che c'è una "lingua argentina," ma che gli argentini usano lo spagnolo con un'intonazione e un sentimento diversi. Ma proprio queste differenze sono importanti per lui: "Non abbiamo cambiato il significato intrinseco delle parole, bensí le loro connotazioni. Questa differenza, invisibile nel linguaggio didattico o argomentativo, è enorme in materia di sentimenti. Anche se i nostri argomenti possono essere spagnoli, la nostra poesia e il nostro senso dell'umorismo sono già di questo lato dell'Atlantico" (*Idioma*, 1928, p. 179). Per corroborare la sua tesi, cita alcuni esempi: la parola "suddito," usata normalmente nella Spagna monarchica, ha connotazioni negative nell'America Latina democratica; l'espressione "degno d'invidia," implica lode in Spagna, mentre in Argentina sembra vile; due parole che rappresentano due importanti realtà — "bassifondi" e "pampa" — non hanno alcun contenuto sentimentale per gli spagnoli. In poche parole, Georgie auspicava un linguaggio che riflettesse una realtà particolare, la realtà della sua terra natale.

Gli altri diciassette scritti contenuti in *Il linguaggio degli argentini*, sono un misto di articoli, note e recensioni simili a quelli delle prime due raccolte. Il breve prologo insiste che la pigrizia è all'origine del libro. Il libro fu fatto per accumulazione di prologhi; cioè (etimologicamente) "di inaugurazioni e inizi." Parlando degli aspetti enciclopedici e caotici del libro, Georgie fa notare i tre interessi fondamentali che ne stanno alla base: il linguaggio, l'eternità e Buenos Aires. Sul primo si basa un articolo su come viene compresa una frase, e l'esempio fornito è un'analisi parola per parola del famoso inizio di *Don Chisciotte* "In un certo villaggio della Mancha, il cui nome non desidero ricordare [...]". L'analisi induce Georgie a concludere che non si *comprende* ogni singolo enunciato di ciascuna frase, ma piuttosto la frase nella sua totalità. Procede poi, con l'aiuto tra l'altro di citazioni di Croce e Spiller, ad analizzare il meccanismo della comprensione. Questo articolo preannuncia altri scritti piú spiritosi ed originali sullo stesso argomento. Allo stesso gruppo di articoli di argomento retorico appartiene una nota sulla metafora con una discussione della scuola barocca di poesia chiamata culteranismo, di un sonetto di Quevedo, delle immagini e dei critici di Góngora (in cui schernisce *en passant* certe interpretazioni letterali di Dámaso Alonso), delle abitudini narrative di Cervantes, dei distici elegiaci di Jorge Manrique e dei piaceri che dà la poesia. L'ultimo articolo preannuncia alcuni dei concetti critici fondamentali di Borges. Georgie discute la metafora "il fuoco, con feroci mascelle, divora i campi," senza rivelarne la fonte, e come se fosse stata scritta in un periodo diverso della storia letteraria:

Supponiamo che in un caffè di Corrientes e dell'Avenida de Mayo uno scrittore presenti la metafora come se fosse sua. Io penserei: Inventare metafore è ormai una cosa molto comune; sostituire "divorare" a "bruciare" non costituisce uno scambio molto utile; l'uso di "mandibole" forse stupirà qualcuno, ma dimostra la debolezza del poeta, essendo una mera conseguenza dell'espressione "divorare fuoco," un automatismo; insomma, niente [...] Supponiamo ora che essa mi venga presentata come l'opera di un poeta cinese o siamese. Allora penserei: tutto diventa un drago per i cinesi, ed immaginerei un fuoco, acceso come una festa e a forma di serpente, e mi piacerebbe. Supponiamo che venga usata dal testimone di un incendio, o, ancor meglio, da una persona minacciata dalle fiamme. Allora penserei: Il concetto di un fuoco con le mascelle viene veramente da un incubo, un orrore, ed aggiunge un'odiosa malignità umana ad un evento inconscio. La frase è quasi mitica e potente. Supponiamo che qualcuno mi dica che il padre di quell'immagine è Eschilo, che fu sulla lingua di Prometeo (che è vero), e che il Titano imprigionato dalla Forza e dalla Violenza, due ministri molto severi, la disse ad Oceano, un anziano gentiluomo che venne a osservare la sua pena su una carrozza alata. Allora la frase mi sembrerebbe appropriata e addirittura perfetta, considerando la natura stravagante dei personaggi e la lontananza (di per sé poetica) delle sue origini. Farò quello che fece il lettore: lascerò in sospeso il giudizio fin quando non sono sicuro a chi appartiene la frase. (*Ibid.*, pp. 105-106)

Il saggio si sposta poi verso altri argomenti affini, ma Georgie ha già stabilito cosí che ogni giudizio è relativo, e che la critica è un'attività dell'immaginazione come la narrativa o la poesia. Si può rinvenire qui lo spunto critico per il racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. La conclusione a cui Georgie arriva implicitamente in questa occasione è molto diversa dagli insegnamenti che il Dr. I. A. Richards, per esempio, deriva da esercizi simili in *Practical Criticism* (1929). Ambedue partono dalla stessa esperienza: la discussione di un testo di cui il lettore ignora l'autore e che quindi deve essere decifrato da se stesso. Ma, al contrario del Dr. Richards, Georgie postula la totale impossibilità di un tipo di critica scientifica. In altre parole, secondo lui ogni critico (ogni lettore) si mette, che lo voglia o no, in una prospettiva condizionata: prima di giudicare, ogni lettore pregiudica. La critica, o la lettura, reinventa il testo.

Il libro contiene dei saggi su scrittori argentini (il poeta apocalittico Almafuerte, l'ultraista Ricardo E. Molinari, il narratore ironico di fine secolo Eduardo Wilde) e su alcuni argomenti argentini (le origini del tango, le tre vite della milonga, il *truco*) che ormai costituiscono dei tratti ricorrenti in ogni libro di Georgie. C'è anche un'affettuosa recensione di uno dei libri di Alfonso Reyes, *Reloy de Sol* ("Meridiana"), per cui Georgie ha le piú alte parole di elogio: è un libro parlato. L'articolo preannuncia i commenti che avrebbe scritto in seguito sull'umanista messicano, che considerava suo maestro in materia di stile. Sottilmente, ironicamente, con il suo esempio Reyes avrebbe indotto Georgie ad abbandonare il barocco, insegnandogli a scrivere nella migliore prosa spagnola del secolo.

XIII

Il dono dell'amicizia

Verso la fine degli anni Venti i Borges si trasferirono al sesto piano di un nuovo ed imponente edificio all'angolo di Las Heras e Pueyrredon; aveva sette balconi su un'affollata strada semicentrale, con il cimitero Ricoleta sullo sfondo. Il palazzo esiste ancora, ed il quartiere non è cambiato molto. I Borges ci abitarono per undici anni. Nonostante la monotonia, che gli piaceva far notare, la vita di Georgie andava subendo dei mutamenti per via dell'età e del successo letterario. Tutta la famiglia stava cambiando. Il padre stava diventando completamente cieco, e la madre aveva assunto il ruolo di infermiera e lettrice. Non aveva mai saputo l'inglese molto bene, ma ora sentiva di dover migliorare per diventare, come disse piú tardi, gli occhi del marito. La sua istruzione e le sue conoscenze aumentavano. Parlando di lei nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges commenta quella trasformazione: "Lei è sempre stata molto ospitale. Da quando, con l'aiuto di mio padre, ha imparato l'inglese, ha letto quasi esclusivamente libri scritti in quella lingua" (*Abbozzo*, p. 139). Senza rendersene conto si stava preparando al ruolo che avrebbe assunto circa venti anni piú tardi: quello di essere gli occhi del figlio. La vista di Georgie peggiorava. Nel 1927 dovette farsi operare di cataratte dal Dr. Amadeo Natale. La madre mi disse nel 1971 che durante l'operazione gli stette vicino, tenendogli la mano come se fosse un bambino. L'operazione riuscí, e per il momento Georgie ebbe il permesso di continuare a leggere e scrivere. Quella fu la prima di otto operazioni che dovette subire prima di diventare per sempre quasi cieco.

In quegli anni Georgie fece delle amicizie durature; pensava di aver ereditato il dono dell'amicizia dalla madre (*ibid.*, p. 139), ma si trattava di una antica caratteristica argentina. Nella vastità desolata della pampa un amico è la cosa piú importante che ci sia.

Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges ricorda gli anni Venti come un periodo molto felice perché "arricchito da molte amicizie" (*ibid.*, p. 235). Tra gli amici menziona il padre, il compagno di scuola del padre, Macedonio Fernández, e dei giovani poeti insieme ai quali lanciò l'ultraismo in Argentina: Norah Lange e Francisco Piñero. La prima era una bellissima bionda, di origine norvegese, cinque anni piú giovane di Georgie, che scrisse una generosa prefazione al suo primo

libro di poesie, *La calle de la tarde* (La strada del pomeriggio, 1925). In un breve schizzo autobiografico per la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927), lei lo chiama il suo "unico maestro" e ricorda le loro riunioni del sabato nella villa della sua famiglia su via Tronador, con gli amici e i tanghi preferiti. Pubblicò anche sul "Martín Fierro" una breve nota sulle poesie di Georgie lodandole molto e con un'unica riserva: nei suoi libri Buenos Aires appare troppo tranquilla e domenicale. Alcuni anni dopo Norah sposò un membro del movimento ultraista, il poeta Oliverio Girondo. Negli anni Trenta smise di scrivere poesie e si dedicò interamente alla prosa. Francisco Piñero era un giovane avvocato che aveva aiutato Georgie a lanciare la sua prima rivista letteraria, "Prisma", e la prima "Proa". Collaborava anche regolarmente al "Martín Fierro", ed andò con Georgie al banchetto offerto dalla rivista (29 dicembre 1925, p. 7) per celebrare il suo libro di viaggi, *El puñal de Orion*, e *Luna de enfrente* di Georgie. Nel trentacinquesimo numero di "Martín Fierro" (5 novembre 1926) una breve nota informa i lettori che Piñero aveva lasciato la rivista perché era troppo occupato per continuare a collaborarvi regolarmente. E quando Georgie fondò la seconda "Proa" Piñero non ricomparve nella lista dei redattori.

Borges menziona altri amici nella stessa sezione del suo *Abbozzo di autobiografia*: Ricardo Güiraldes, uno dei redattori della seconda "Proa", morto nel 1927; Silvina e Victoria Ocampo, con cui Georgie collaborò negli anni Trenta e Quaranta, il poeta Carlos Mastronardi ed il romanziere Eduardo Mallea, che Borges frequenta regolarmente ancora oggi; e specialmente Alejandro Schultz, che Borges chiama con il suo pseudonimo di Xul-Solar:

> In un modo un po' approssimativo, si potrebbe dire che Xul, che era un poeta, un pittore e un mistico, è il nostro William Blake. Ricordo che, in un pomeriggio particolarmente afoso, gli chiesi che cosa avesse fatto in quella giornata soffocante. — Non ho fatto nulla, ho solo fondato dodici religioni dopo pranzo, — fu la risposta. Xul era anche un filologo e aveva inventato due linguaggi. Uno era un linguaggio filosofico alla maniera di John Wilkins e l'altro era una riforma dello spagnolo con molte parole inglesi, tedesche e greche. Lui era di origine baltica e italiana. "Xul" era la sua versione di "Schultz," e "Solar" di "Solari." (*Abbozzo*, p. 168)

Xul-Solar era un po' piú vecchio dei suoi amici ultraisti. Era nato nel 1887, e ventenne aveva cominciato un viaggio su una nave mercantile diretta in oriente, fermandosi in un porto del Mediterraneo. Per dieci anni visse in Europa (Francia, Inghilterra, Germania e Italia). La Prima Guerra Mondiale lo sorprese a Parigi. Nel 1920 ebbe la sua prima mostra di quadri insieme allo scultore italiano Martini. Nel luglio del 1924 tornò in Argentina ed entrò a far parte del gruppo del "Martín Fierro". Nonostante fossero in Europa nello stesso periodo, Georgie e Xul non si incontrarono: li unì il "Martín Fierro". Anche Norah li fece avvicinare: i suoi quadri furono esibiti insieme

a quelli di Xul in mostre collettive nel 1926 e nel 1940. La prima mostra ebbe l'onore di una conferenza sull'arte d'avanguardia data da Marinetti, che si trovava allora in Argentina. Il "Martín Fierro" riportò scrupolosamente la cronaca dell'avvenimento (8 luglio 1926, p. 1). In prima e terza pagina sono riprodotti alcuni degli strani quadri di Xul; nel recensire la mostra l'architetto e critico Alberto Presbich fa notare particolarmente "l'arte simbolica e misteriosa" di Xul. I quadri di Xul di quell'epoca possono essere paragonati a quelli di Paul Klee e, in qualche modo, ai disegni di Kafka. Hanno la stessa angolarità, aggressività fallica, ed un'ironia un po' sinistra. Quell'autunno "Martín Fierro" pubblicò alcune rime satiriche scritte da Georgie con l'aiuto del cugino Guillermo Juan. Una gioca con la *x* del nome:

> Con Xul, sulla strada detta Messico [Mexico]
> Riformammo il lessico [lexico].
> ("Martín Fierro," 3 settembre 1926, p. 12)

Tre libri di Georgie furono illustrati da Xul. I primi due sono degli anni Venti. Cinque disegni furono riprodotti in inserti nel *Tamaño de mi esperanza* (1926), sei in *El idioma de los argentinos* (1928). Sono tutti sulla guerra e suggeriscono immagini di guerrieri primitivi ingaggiati in confuse lotte o marcianti dietro a scudi sgargianti sotto lo stendardo argentino. Commento all'indigenismo di Georgie, sottile parodia del patriottismo, predizione del futuro intervento dell'esercito negli affari politici argentini? Chissà. Quei disegni inquietanti vivono ancora tra le pagine dei primi libri di Georgie. Il terzo ed ultimo libro illustrato da Xul-Solar è *Un modelo para la muerte* (Un modello per la morte), una parodia del romanzo poliziesco firmata con lo pseudonimo di "B. Suárez Lynch", ma scritta in realtà da Borges e Adolfo Bioy Casares. Alla prima edizione privata di questo libro Xul contribuí con sette vignette anonime, che sembrano cinesi. A pagina 27 si vede un maiale senza testa con due paia di ali. A pagina 83 un uomo grasso viene trasportato, molto eretto e vivo, su un bastone da due portatori; il bastone lo tiene su attraverso un buco nel torace.

L'influenza di Xul-Solar su Borges non è stata studiata, anche se fu notevole. Fino a un certo punto alcuni degli aspetti piú strani della carriera letteraria di "Pierre Menard" si possono far risalire a Xul. Perlomeno cinque delle diciannove voci nella bibliografia di Menard hanno a che vedere con le preoccupazioni linguistiche di Xul (le voci *b* e *c*), con il gioco degli scacchi (voci *e* e *g*) e con l'occulto (*f*). In uno dei racconti piú complicati di Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, alcuni aspetti della lingua inventata di Tlön sono simili ad una delle lingue inventate da Xul, il "neo-criollo." Nel racconto Borges spiega che in quella lingua non ci sono parole che corrispondono al sostantivo "luna," ma c'è un verbo, "luneggiare," e offre il seguente esempio: "Sorse la luna sul fiume si dice *hlör u fang axaxaxas mlö*, cioè, nell'ordine: 'verso su (*upward*) dietro sempre fluire lunaggio' (Xul-Solar

traduce brevemente: 'hop, dietro perscorrere lunò') (*Upward beyond the onstreaming, it mooned.*)" (*Finzioni*, p. 13)

La peculiare personalità di Xul-Solar fa da modello per uno degli amici di Adán Buenosayres nel romanzo omonimo di Marechal. È nascosto in modo abbastanza trasparente nella figura dell'astrologo, ed alcuni esempi del suo "neo-indigenismo" vengono citati nel libro. Quando il romanzo fu pubblicato nel 1948 Xul-Solar non frequentava piú Borges. Si era lasciato attrarre dal peronismo. Borges lo ammirava ancora al punto di chiamarlo, in un pezzo scritto allora, "una delle cose piú singolari che siano accadute nella nostra epoca." Descrivendo Xul disse anche: "Un uomo che ha familiarità con tutti i campi del sapere, curioso di tutti i misteri, padre di lingue, utopie, mitologie, autore degli 'scacchi universali' 'panscacchi' nella sua lingua, astrologo, perfetto nella sua indulgente ironia e nella sua generosa amicizia" (dalla citazione nel necrologio di Xul-Solar, *La Nación*, Buenos Aires, 11 aprile 1963, p. 4). Parlando di Xul nel suo *Abbozzo di autobiografia*, Borges preferisce ricordare l'amicizia e dimenticare il disaccordo politico.

Ricorda con affetto anche l'umanista messicano Alfonso Reyes, nominato ambasciatore in Argentina nel 1927. Reyes invitava Georgie a cena tutte le domeniche all'ambasciata. Cominciò cosí una lunga amicizia. Reyes era stato molto precoce. Il suo primo volume di saggi, *Problemi di estetica*, fu pubblicato nel 1911, quando aveva appena ventidue anni. Dopo una lunga permanenza in Spagna, dove lavorò al Centro di studi storici, producendo la prima edizione autorevole del *Polifemo* di Góngora, entrò nel corpo diplomatico. Era stato intimo amico di Pedro Henriquez Ureña mentre quest'ultimo viveva in Messico. Georgie aveva sentito Don Pedro parlare di Reyes. Una cronaca scritta da Ricardo Molinari e pubblicata sul "Martín Fierro" (28 aprile 1927, p. 5) allude a un'occasione ("una delle nostre solite visite a La Plata l'autunno scorso"), in cui Henriquez Ureña lesse alcune nuove poesie di Reyes a Molinari, Georgie ed altri amici. Anche prima che egli arrivasse a Buenos Aires, il "Martín Fierro" aveva cominciato a richiamare l'attenzione dei suoi lettori sull'opera dell'umanista messicano. Nel numero del 3 settembre 1926, una nota a pagina 8 annuncia la sua nomina a ambasciatore ed il banchetto organizzato da Georgie e Don Pedro. L'arrivo di Reyes fu rimandato e i festeggiamenti ebbero luogo piú tardi, nell'autunno del 1927. Una fotografia del banchetto fu pubblicata nel "Martín Fierro" (31 agosto-15 novembre 1927, p. 8). Una nota allude al "discorso dadaista" letto da Georgie e da Marechal: sfortunatamente il discorso non fu pubblicato. In molte occasioni Borges ha parlato della sua amicizia con Alfonso Reyes e della sua ammirazione per lo stile della sua prosa. Nell'*Abbozzo di autobiografia* dice di lui: "Credo che lo stile della prosa spagnola di Reyes fosse il piú bello di questo secolo, e io ho imparato molto da lui in quanto a semplicità e chiarezza" (*Abbozzo*, p. 168).

Reyes conosceva a perfezione l'arte di essere breve e diretto senza essere prosaico o inconsistente: all'epoca in cui Georgie lo conobbe aveva già perfezionato la sua prosa sottile, poetica ed estremamente concentrata. Georgie era ancora molto sotto l'influenza di Cansinos-Asséns, che tendeva ad essere verboso ed oscuro, e di Macedonio Fernández, di cui seguiva da vicino i manierismi stilistici. Nell'*Abbozzo di autobiografia* loda Macedonio e dichiara il suo affetto per lui, ma ammette di essere stato influenzato negativamente da lui dal punto di vista dello stile (*ibid.*, p. 162). Reyes fu, al contrario, un'influenza liberatoria, il precorritore del nuovo tipo di scrittura che Georgie avrebbe elaborato cosí magistralmente negli anni Trenta.

Nell'elenco degli amici di quell'epoca Borges non fa il nome di Norah, la sorella. Era stata molto attiva sia in "Prisma" sia nelle due "Proas", aveva illustrato i primi due libri di poesie di Georgie ed aveva frequentato le riunioni nella villa di Norah Lange e gli altri incontri letterari o artistici. I suoi disegni e i suoi quadri apparivano regolarmente sul "Martín Fierro". Per tutto questo periodo la carriera di Norah si era sviluppata parallelamente a quella di Georgie, ma nonostante fossero vicini nelle ricerche artistiche, nella vita privata cominciavano ad allontanarsi. Georgie era ogni giorno piú preso dalle sue esplorazioni dei bassifondi, un mondo inaccessibile per Norah, mentre lei si trovava sempre piú coinvolta sentimentalmente con Guillermo de Torre, il poeta e critico spagnolo che avevano conosciuto in Spagna. Nel suo libro sull'avanguardia *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Guillermo parla dell'importanza delle silografie di Norah ed in uno stile molto esaltato la descrive dicendo che ha "un temperamento delicato, extraradiale [*sic*], unico." Per spiegare che cosa vuol dire aggiunge: "Le fibre della sua meravigliosa sensibilità sono scalpelli che tracciano il diagramma delle sue ondulazioni sensitive e intellettuali" (De Torre, 1925, p. 55). La paragona anche a artiste piú famose: le pittrici francesi Maria Laurencin e Maria Blanchard.

Nello stesso libro dedica tre pagine e mezzo alla poesia di Georgie, notando la sua importanza come teorico del movimento ultraista e citandolo copiosamente, in genere con calda approvazione. Esprime però delle riserve sulla poesia di Georgie dopo il ritorno a Buenos Aires, i concettismi metafisici e lo stile barocco. La critica si conclude in modo altamente positivo. Georgie d'altro canto, recensendo il libro di Guillermo per il "Martín Fierro" (5 agosto 1925, p. 4), adotta un tono leggermente condiscendente. Pur lodandolo lo definisce un "elenco ribelle della letteratura" e fa notare che Guillermo è un uomo di mondo che sa cose fuori della portata di Georgie, per esempio come scegliere una cravatta e come giocare a tennis. Piú seriamente avvisa Guillermo che a forza di cercare di essere cosí aggiornato avrebbe corso il rischio di diventare antiquato. Dopo tutto il progresso l'aveva inventato non Spengler, bensí Spencer. Poi, dopo aver fatto notare l'influenza della letteratura nordamericana su quella europea (facendo i

nomi di Poe, Emerson, e Whitman, ma non quelli di Pound e Eliot), prevede giustamente che è giunto il turno dei latinoamericani.

Dalla Spagna, Guillermo aveva collaborato regolarmente alle piccole riviste argentine, scrivendo anche per il "Martín Fierro" su autori spagnoli e ispanoamericani. Ma nel 1927 fece l'errore fatale di pubblicare su "La Gaceta Literaria" di Madrid un articolo in cui sosteneva che il "meridiano letterario" dell'America Latina passava per Madrid. Ho già detto che l'articolo fu ricevuto con scandalizzate manifestazioni di oltraggio. Guillermo era in visita in Argentina a quell'epoca, e stava probabilmente facendo piani per sposare Norah. Si affrettò a scusarsi per la gaffe e le sue scuse furono accettate, ma la sua mancanza di tatto contribuí a raffreddare Georgie, che aveva sempre provato un certo sdegno per l'entusiasmo di Guillermo per l'avanguardia e per il suo zelo di crociato dell'ultraismo. Ora Guillermo stava chiaramente facendo la figura dello stupido. A livello piú profondo la vicinanza di Norah a Guillermo deve averli allontanati ambedue da Georgie, che probabilmente pensava che la sorella avesse fatto una scelta sbagliata. Nel 1928 Guillermo e Norah si sposarono e andarono ad abitare in Spagna. Forse Georgie sentí inconsciamente che la sua Arianna aveva abbandonato il labirinto della famiglia per unirsi ad un indegno portatore della spada. Da quel momento Norah cessò di far parte della sua vita fantastica: il suo ruolo di vicemadre era finito.

In *Singladura* (Navigazione), una poesia pubblicata nel secondo libro di versi, *Luna de enfrente*, c'è un'allusione rivelatrice a Norah. La poesia, scritta forse a bordo di una nave quando i Borges attraversarono l'Atlantico, descrive il mare di notte con elevate immagini ultraiste; Georgie lo vede come "una miriade di spade" e "un profluvio di povertà," "solitario come un cieco" e "impenetrabile come pietra levigata." Dalla contemplazione del mare i suoi occhi si volgono verso il cielo a guardare la luna "avvinghiata a un pennone." La poesia termina con questo lungo verso:

> A coperta, in gran quiete, io condivido la sera con
> mia sorella come un pezzo di pane.
> (*Carme Presunto*, 1969, p. 105)

Parte terza

I

La fine di una mitologia

Negli articoli scritti da Georgie negli anni Venti non c'è solo impazienza nei confronti dell'ultraismo: ponendo in questione il movimento, Georgie criticava anche i propri tentativi di creare qualcosa di diverso. Praticava ancora il nativismo, ma stava già cominciando a capire che le sue risorse poetiche non erano illimitate. Si sentiva un po' ammuffito: la sua ambizione giovanile di essere un Walt Whitman o un Johannes Becher — cioè un poeta onnicomprensivo, cosmico — sembrava crescentemente impossibile da realizzare. La prima pagina del *Quaderno di San Martín* (1929) contiene una citazione di Edward FitzGerald che indica il tramonto della sua speranza: "Per una copia occasionale di versi, ci sono pochi uomini che, avendo la possibilità di leggere e essendo posseduti da una qualche musica dell'anima, non siano in grado di comporre versi in dieci o dodici occasioni nel corso della propria esistenza, quando la congiunzione degli astri è propizia" (*Poemas*, 1943, p. 121). Queste parole sono forse piú adatte a descrivere l'attività poetica del padre che quella di un giovane poeta che aveva pubblicato tre volumi di poesie in sette anni.

A distanza di anni Borges esprime un giudizio anche piú negativo sulle poesie di quel periodo. Nell'*Abbozzo di autobiografia* lamenta di non aver distrutto *Luna de enfrente*, che definisce

> orgia di falso colore locale. Pullulava di scemenze quali l'ortografia del mio nome, che diventava "Jorje" alla maniera cilena del diciannovesimo secolo (era un tentativo poco convinto di scrittura fonetica); l'ortografia della congiunzione spagnola "y," che diventava "i" (il nostro piú grande scrittore, Sarmiento, aveva fatto la stessa cosa, cercando di essere meno spagnolo possibile); e l'omissione della "d" finale in parole come "autoridà" e "ciudà." Nelle edizioni seguenti omisi le poesie peggiori, eliminai molte eccentricità e successivamente — nel corso di diverse ristampe — corressi e attenuai molti versi. (*Abbozzo*, pp. 163-164)

Borges eliminò infatti otto poesie dalla prima ristampa, nelle poesie complete (1943), ed in compenso ne aggiunse altre due. Nonostante le critiche, il libro contiene alcune belle poesie. Una delle piú famose è *Il generale Quiroga si avvia in carrozza al massacro*, in cui racconta magistralmente l'assassinio brutale di uno dei piú famosi caudilli argentini. Per la sua versione drammatica dell'episodio Georgie si basò

sulla splendida biografia di Facundo Quiroga scritta da Sarmiento, ma ciò che rende unica la poesia è il vigore delle immagini. L'ultima quartina è la rievocazione epica dell'entrata di Quiroga nell'inferno:

> Già freddo, già risorto, già immortale, già spettro
> si presenta all'inferno che Dio gli ha decretato
> e ai suoi ordini vanno, forate e dissanguate,
> le anime dolenti di uomini e cavalli.
> (*Carme presunto*, 1969, p. 119)

Un'altra poesia è dedicata alla pampa. Il titolo latino *Dulcia Linquimus Arva* deriva dalla prima egloga di Virgilio, verso 3, — *nos patriae finis et dulcia linquimus arva*. Paragonando il proprio destino di abitante della città con quello dei suoi antenati, che avevano fatto della pampa la loro dimora, Georgie dice:

> Come abitante della città non so piú queste cose.
> Vengo da una città, un quartiere, una strada:
> I tram in lontananza aumentano la mia nostalgia
> con il gemito che emettono nella notte.
> (*Luna de enfrente*, 1926)

Il *Quaderno di San Martín* è giudicato meno severamente da Borges nell'*Abbozzo di autobiografia*. Dopo aver spiegato che il titolo non ha niente a che fare con l'eroe nazionale argentino, il Generale José de San Martín, ma che è "soltanto la marca del vecchio quaderno su cui avevo scritto le poesie," ammette che vi sono dei "pezzi del tutto legittimi," Menziona *La notte che nel Sud lo vegliarono* e *Morti di Buenos Aires*, una poesia "sui due cimiteri principali della capitale argentina." Ma nonostante il giudizio piú favorevole non può trattenersi dall'aggiungere: "Una delle poesie di quel libro (che io non ho mai molto apprezzato) è diventata un classico argentino minore: *La fondazione mitologica di Buenos Aires*. Anche questo libro è stato migliorato, o purificato, attraverso gli anni, a forza di tagli e revisioni" (*Abbozzo*, p. 164). Nell'edizione completa delle poesie pubblicata nel 1943 manca infatti una poesia, e una seconda fu tolta dalla ristampa del 1969.

L'origine mitica di Buenos Aires, intitolata erroneamente *La fondazione mitologica* nella prima edizione, è una poesia vivida e piena di colori, ed esprime allo stesso tempo splendidamente la scoperta della città natale fatta da Georgie al suo ritorno dall'Europa. Gli ultimi due versi riassumono i suoi sentimenti:

> A me sembra bugia che Buenos Aires sia cominciata:
> la giudico tanto eterna come l'acqua e come l'aria.
> (*Nuova antologia personale*, p. 14)

Il tono dominante del libro è di lutto. La sezione sulle *Morti di Buenos Aires* rivela il gusto di Georgie per le immagini cimiteriali e tombali, anche se c'è in lui molto poco che ricordi l'agonia romantica. La sua poesia elegiaca risale a modelli piú antichi, quelli latini, mediati dai duri versi di Quevedo, il grande poeta barocco spagnolo. La rievocazione degli antenati che combatterono e morirono da eroi, come il nonno materno Isidoro Acevedo, o il ricordo della morte improvvisa di un amico poeta, Francisco López Merino, suicida a ventiquattro anni, rappresentavano per Georgie l'esplorazione di un territorio nuovo.

Questi due libri ebbero un'accoglienza abbastanza positiva, ma Georgie smise praticamente di scrivere poesie dopo la pubblicazione del secondo. Nel decennio che seguí scrisse esattamente sei poesie, pubblicandone quattro. Nella conversazione del 1966 con De Milleret, Borges non fu in grado di fornire nessuna spiegazione per questo silenzio poetico, tranne per il fatto che non era molto contento delle sue poesie (De Milleret, 1967, p. 48). Ciononostante, il *Quaderno di San Martín* vinse nel 1929 il secondo premio nel concorso letterario tenuto annualmente dalla città di Buenos Aires. Il premio era di tremila pesos (circa un milione di lire), "che a quel tempo era una somma principesca," secondo Borges (*Abbozzo*, p. 164). Georgie decise per prima cosa di spendere una parte del denaro comprando una copia di seconda mano dell'*Encyclopaedia Britannica*, nell'undicesima edizione. Ma la conseguenza piú importante di quel premio fu una certa legittimazione della sua attività letteraria. Il padre aveva sempre appoggiato (se non addirittura inventato) la sua vocazione, ed aveva sempre risposto alle domande degli amici sull'occupazione del figlio con una frase ormai famosa, "Ha molto da fare: scrive". Georgie però sentiva probabilmente che stava sfruttando suo padre: il premio lo liberò temporaneamente da quella preoccupazione e gli permise di tentare un'impresa letteraria importante. Aveva sempre voluto scrivere un "libro piuttosto lungo su un argomento completamente argentino." Nell'*Abbozzo di autobiografia* rievoca una conversazione con i suoi genitori su questo argomento: "Mia madre voleva che scrivessi qualcosa su uno dei nostri tre poeti veramente validi: Ascasubi, Almafuerte o Lugones. Adesso rimpiango di non aver seguito il suo consiglio. Invece scelsi un poeta popolare ma minore, Evaristo Carriego. I miei genitori obiettarono che non scriveva delle buone poesie. — Ma era un nostro vicino e un nostro amico, — dissi —. Bene, se credi che questo lo qualifichi per esser l'argomento del tuo libro, fai pure, — mi risposero" (*ibid.*, p. 164).

La sua scelta non era dopo tutto cosí arbitraria. Borges stesso fa notare che

> Carriego era l'uomo che aveva scoperto le possibilità letterarie della misera e malfamata periferia della città — la Palermo della mia infanzia. La sua carriera ebbe la stessa evoluzione del tango: dapprima allegro, audace, coraggioso, poi troppo sentimentale. Morí di tubercolosi nel 1921 all'età di ventinove anni,

lasciando un unico volume delle sue opere. Ricordo che, insieme a diversi altri libri argentini, portammo con noi una copia del volume dedicato a mio padre, e che là lo lessi e rilessi piú volte. (*Ibid.*, pp. 164-165)

In un certo senso scrivere su Carriego era un modo per scrivere su se stesso e il suo vecchio quartiere. Ma c'era anche qualcosa d'altro, anche se non sembra che Borges se ne ricordi: la scelta di Carriego come argomento per un libro importante rappresentava una silenziosa ribellione contro i valori della sua famiglia. Scartando dei poeti argentini importanti come quelli menzionati nell'*Abbozzo di autobiografia* e scegliendone uno veramente minore Georgie aveva deciso di sfidare i valori letterari tradizionali: era un altro modo di confermare ai suoi genitori il suo perverso attaccamento per i bassifondi, il tango e i malviventi, tutte immagini che Georgie stava tenacemente cercando di fondere in una nuova mitologia poetica di Buenos Aires.

Preparando la biografia di Carriego, Georgie esaminò accuratamente la scarsa letteratura disponibile, ma le sue fonti migliori furono i ricordi della sua famiglia, quelli di alcuni amici intimi, e le sue esplorazioni dei bassifondi. Intervistò Marcelo del Mazo, che era un compagno di scuola del padre e probabilmente l'amico piú caro di Carriego. Ma forse la persona che aiutò maggiormente Georgie ad immaginare come fosse la vita dei bassifondi all'epoca di Carriego fu un famoso malvivente, Don Nicolas Paredes, che era il capo di Palermo quando il poeta, che aveva solo quattordici anni, aveva bisogno di qualcuno da ammirare. A quell'epoca i malviventi avevano un ruolo decisivo nelle elezioni: avevano il controllo delle schede di votazione e terrorizzavano chiunque osasse protestare contro l'autorità del caudillo locale. Nel suo ritratto di Paredes (piú colorito e lusinghiero di quello di Carriego), Georgie sottolinea la dignità innata del malvivente, il suo "nel pieno possesso dei suoi mezzi," e lo descrive come avrebbe potuto apparire la sera del 1897 quando l'adolescente Carriego cercò la sua amicizia: "il petto gonfio di virilità, l'aspetto autoritario, l'insolente ciuffo nero, i baffi fiammeggianti, l'abituale voce profonda che volutamente si effemina e si fa strascicata nella provocazione, l'incedere arrogante, sempre pronto un credibile aneddoto eroico, una battuta pesante, la carta truccata, il coltello e la chitarra e l'infinita prosopopea" (*Carriego*, p. 39). Nel ritratto offerto da Georgie il Paredes del 1897 e l'uomo che Georgie andò a trovare trenta anni dopo si fondono sottilmente, proiettando la figura di un personaggio mitico. Rievocandolo Georgie riesce a comunicare anche il potere carismatico di un uomo che non aveva bisogno di usare il coltello per mantenere la disciplina tra i suoi seguaci: bastavano la piccola frusta da gaucho che portava sempre con sé o il duro palmo della sua mano. Quasi quaranta anni dopo il suo primo incontro con Paredes, Borges mi raccontò alcuni aneddoti su di lui. Nel 1927 Paredes si era già messo in pensione e viveva molto frugalmente in una stanzetta di periferia. Era sempre ordinato e cortese. Una volta sfidò Georgie a una partita di *truco*, il poker locale.

Giocarono somme molto modeste. Georgie vinse la prima mano, ma poi la sua "fortuna" lo abbandonò, e in poco tempo perse un bel po' nel confronto con il suo piú abile rivale. Quando smisero di giocare Paredes rifiutò di prendere il denaro dicendo che aveva giocato solo per divertimento. Per dare il tocco finale alla lezione diede a Georgie un'arancia da mangiare per strada perché (disse) non voleva che nessuno se ne andasse dalla sua casa a mani vuote.

Georgie non lo dimenticò mai. In un'intervista con Ronald Christ c'è un altro aneddoto su Paredes, anche se non ne viene fatto il nome:

> Ricordo che una volta vidi un uomo sfidare un altro a combattere, e quest'ultimo si arrese. Ma la resa era, credo, un trucco. Uno era un anziano, aveva settant'anni, mentre l'altro era un uomo giovane e vigoroso, deve aver avuto venticinque o trent'anni. Il vecchio tornò con due pugnali, uno dieci centimetri piú lungo dell'altro. Disse: "Ecco, scegliti l'arma," dando cosí all'altro l'opportunità di scegliere quella piú lunga, prendendosi un vantaggio su di lui; ma voleva dire anche che si sentiva cosí sicuro che si poteva permettere lo svantaggio. L'altro si scusò e si arrese, naturalmente. Mi ricordo che quand'ero giovane nei bassifondi un uomo coraggioso doveva sempre portare un corto pugnale, che si portava qui. Cosí (*indicando l'ascella*) si poteva estrarre in un attimo. E la parola dei bassifondi per indicare il pugnale, o una delle parole — beh è andata del tutto fuori uso, è un peccato — era *el vaiven*, il viavai. Nella parola *viavai* (*fa un gesto*) si vede lo scatto del pugnale, lo scatto improvviso. (Christ, 1967, p. 140)

Borges cambiò idea a un certo punto mentre stava scrivendo *Evaristo Carriego*:

> Ma quando cominciai a scrivere il mio libro mi capitò ciò che accadde a Carlyle mentre scriveva il suo Federico il Grande. Piú scrivevo e meno il mio eroe mi interessava. Mi ero accinto a scrivere una vera e propria biografia, ma a mezza strada mi accorsi che mi interessavo sempre piú alla Buenos Aires dei vecchi tempi. I lettori, naturalmente, non ci misero molto a capire che il titolo Evaristo Carriego non manteneva la sua promessa, e il libro fu un fiasco. Quando, nel 1955, venticinque anni dopo, apparve la seconda edizione come quarto volume della mia "opera completa," vi aggiunsi molti nuovi capitoli, uno dei quali era la *Storia del tango*. A me pare che, da tutte queste aggiunte, Evaristo Carriego sia uscito molto arricchito e migliorato. (*Abbozzo*, p. 165)

Il libro di Georgie su Carriego fu un fallimento da piú punti di vista. Non era una buona biografia dell'uomo, e come critica dei suoi versi era troppo ironico per essere utile. Anche se come studio letterario equilibrato fu un disastro, conteneva tuttavia degli squarci affascinanti di Palermo e dell'atmosfera che rese possibile il tango. Fu importante anche perché per la prima volta Georgie tentò di affrontare i problemi narrativi inerenti alla rappresentazione del destino di un uomo. Il ritratto di Carriego fu il primo di una serie di studi che Georgie avrebbe ultimato nel decennio seguente.

Evaristo Carriego fu stampato il 30 settembre 1930, esattamente ventiquattro giorni dopo il colpo di stato in cui fu deposto il Presidente

Hipólito Irigoyen. Quell'episodio segnò la fine di un periodo di quattordici anni di regime democratico in Argentina, durante il quale era stato instaurato il suffragio universale, le elezioni non erano state manipolate con brogli o atti di coercizione nei confronti dei votanti, e l'economia del paese si era rafforzata con l'aumento dell'esportazione dei prodotti principali (carne, lana, grano), e la parziale nazionalizzazione del petrolio. La presa del potere da parte dell'esercito segnò l'inizio di un periodo di dieci anni che gli storici argentini chiamarono in seguito il "decennio infame." Il Presidente Irigoyen apparteneva a una delle vecchie famiglie, ma aveva sempre avuto una visione populista di una nuova Argentina: un paese in cui la capitale e le province, i discendenti dei primi coloni e i nuovi emigranti, i borghesi e gli operai potessero trovare la giustizia sociale e il benessere. Era anche un latinoamericanista perché aveva capito perfettamente che la libertà politica senza l'indipendenza economica era un'illusione. Aveva lottato duramente per liberare l'Argentina dalla tirannia dei proprietari terrieri e degli uomini d'affari locali, ed aveva lottato anche piú duramente contro i potenti interessi delle industrie petrolifere e della carne britanniche e nordamericane. Era già stato presidente dal 1916 al 1922, ed aveva scelto il suo successore, Marcelo T. Alvear. Alvear dimostrò di essere facilmente manipolabile dalle forze conservatrici, ma Irigoyen dominava la scena da dietro le quinte.

Irigoyen era un uomo politico piuttosto strano. Invece di sfoggiare il suo potere e di sedurre le masse con la sua eloquenza preferiva la solitudine e il silenzio. Era soprannominato "El Peludo" non perché era peloso ma perché, come una talpa, gli piaceva nascondersi nel suo buco. Nonostante la sua ideologia moderna, era un caudillo nato, un capo: capiva le masse intuitivamente. C'era qualcosa in lui dello stregone, e questo lo rendeva anche piú irresistibile. Durante la sua prima presidenza si era costruito un immenso seguito che gli rimase emotivamente fedele fino all'ultimo giorno della sua seconda presidenza.

Per Georgie la caduta di Irigoyen fu un brutto segno. Aveva sempre ammirato la Talpa, e in uno dei primi saggi in cui cercava di definire l'essenza del nativismo argentino lo aveva paragonato a Juan Manuel de Rosas, il malfamato dittatore del secolo precedente:

> Il silenzio unito al fatalismo è incarnato alla perfezione nei maggiori caudillos che hanno catturato l'anima di Buenos Aires: Rosas e Irigoyen. Don Juan Manuel, nonostante tutte le sue cattive azioni e tutto il sangue che versò inutilmente, era molto amato dal popolo. Irigoyen, nonostante le mascherate ufficiali, ci governa ancora. Ciò che il popolo amava in Rosas, comprendeva in Roca ed ammira ora in Irigoyen è il disdegno per la teatralità o il fatto che se la usano lo fanno con un certo senso dell'umorismo. (*Inquisiciones*, 1925, p. 132)

Georgie pubblicò questo articolo nel 1925, dopo il termine della prima presidenza di Irigoyen, ma sapeva perfettamente che era la Talpa a controllare ancora le cose. Il paragone con Rosas voleva essere po-

sitivo, anche se può sembrare paradossale che Georgie, che discendeva da gente che era stata nemica mortale di Don Juan Manuel ed aveva lottato coraggiosamente contro di lui, esprimesse sentimenti simili. Ma stava attraversando una fase di silenziosa ribellione, ed il suo ritorno in Argentina significava (tra le altre cose) una revisione totale del museo di famiglia. In Irigoyen vedeva un altro Don Juan Manuel, cioè un capo carismatico che nonostante i suoi difetti sapeva che cosa andava bene per il paese in un modo di cui i capi retoricamente piú abili e forse piú cauti non erano capaci. A quell'epoca anche molti nemici di Irigoyen lo paragonarono a Rosas, sottolineando l'arbitrarietà dei due, il loro autoritarismo e la loro mancanza di rispetto per i convenevoli della politica. Li chiamavano tiranni crudeli e dittatori, mentre per Georgie il parallelo serviva solo a porre l'accento sui tratti positivi che avevano in comune.

Quando Irigoyen cominciò la campagna elettorale per la seconda presidenza, Georgie fu tra i suoi sostenitori piú prominenti. Una cronaca ormai dimenticata scritta nel 1944 da un membro del gruppo, Ulyses Petit de Murat, ci offre l'immagine insolita di Georgie attivista politico. Sotto l'influenza probabilmente di un giovane amico comune, il poeta Francisco López Merino, Georgie e Ulyses decisero di unirsi alle forze di Irigoyen. Secondo Ulyses credevano che la Talpa non avrebbe potuto essere rieletta, e che i suoi nemici lo avrebbero sconfitto per mezzo di brogli elettorali, e proprio perché la sua sembrava una causa persa vi si dedicarono con entusiasmo. Venne loro l'idea di formare un Comitato dei giovani intellettuali, e ben presto Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Enrique e Raúl Gonzáles Tuñon e Sixto Pondal Ríos si unirono al gruppo. Il giorno in cui andarono al Comitato centrale di Buenos Aires, furono ricevuti dal direttore, i cui discorsi li annoiarono a morte. Improvvisamente, usando un accento da bassifondi, Georgie si rivolse a Ulyses dicendo: "Eh [...] quand'è che distribuiscono i pasticci di carne impacchettati con le commissioni?" (Petit de Murat, 1944, p. 6). La reazione di Georgie fu significativa. Quelle commissioni erano crude offerte di protezione, e per attrarre i votanti locali gli uomini politici avevano l'abitudine di offrire, insieme ai tradizionali pasticci di carne e al vino, la promessa irresistibile di un lavoro ufficiale.

Non tutti i giovani intellettuali erano attratti da Irigoyen perché credevano che fosse una causa persa. Molti si rifiutavano del tutto di fare politica. Il "Martín Fierro" pubblicò un editoriale (31 agosto-15 novembre 1927, p. 6) smentendo qualsiasi legame con il Comitato dei giovani intellettuali, che aveva molti membri che collaboravano regolarmente alla rivista. A Georgie ed Ulyses non piacque questo atteggiamento, e da allora in poi smisero di partecipare alle attività del "Martín Fierro." Dal gruppo Boedo venne una reazione di tipo diverso. Nel loro giornale "Claridad" (aprile 1928) pubblicarono una poesia scritta in teoria dai membri del comitato, che includeva la seguente preghiera a Irigoyen:

Distruttore di vecchi e tramontati regimi
Quando infine attraversi la desiderata soglia
della grande sala presidenziale,
ascolta le nostre preghiere, comprendi i nostri gesti
e dacci consolati, cattedre universitarie e altri incarichi,
Uomo impareggiabile e straordinario!
(Alén, 1975, p. 245)

Ancora una volta il gruppo Boedo e i poeti ultraisti si trovavano su fronti opposti, ma questa volta c'era stato un cambiamento evidente delle rispettive posizioni. Mentre gli intellettuali di Florida, teoricamente borghesi ed anche alienati, favorivano il caudillo, il gruppo Boedo gli era opposto per le stesse ragioni per cui i comunisti avrebbero in seguito opposto un altro capo carismatico, Perón: per un senso di alienazione politica. Il fatto che Georgie non cercasse nessun favore (il padre era il suo mecenate) e che avesse riso dei favori distribuiti dal direttore del Comitato centrale di Buenos Aires deve essere stato del tutto incomprensibile per il gruppo Boedo, che continuava a intessere le sue nitide astrazioni mentre la politica argentina continuava a seguire il suo corso.

È evidente che l'entusiasmo di Georgie per la causa persa di Irigoyen non sopravvisse al ritorno trionfante della Talpa alla presidenza. Invece di pretendere i pasticci di carne e le commissioni, divenne molto critico del governo, e con una certa ragione. Quando la Talpa fu eletta per la seconda volta aveva già settantasette anni ed era troppo stanco e confuso per essere capace di governare efficientemente il paese. Durante la sua prima presidenza aveva avuto la prosperità economica dell'Argentina, aumentata dal boom della Prima Guerra Mondiale con le esportazioni della lana e della carne, a giustificare la sua politica riformista e le sue misure economiche. A quell'epoca aveva cambiato le istituzioni e consolidato la ricchezza del paese. Sei anni dopo, con la seconda presidenza, ereditò un'economia piú debole, minata dalla tendenza del suo successore a favorire la grande industria e i *trust* internazionali. Appena salito al potere dovette affrontare il crac del 1929, che danneggiò l'economia nazionale. I suoi nemici lo accusarono di cattiva amministrazione e persino di furti. Irigoyen non aveva piú la forza per fronteggiarli, e non lo sapeva. Il suo partito era diviso, e doveva lottare con un parlamento ribelle e corrotto. Circondato da persone mediocri, non si fidava di nessuno; la sua innata tendenza al silenzio e al segreto peggiorò con l'età, impiegava troppo tempo a prendere le decisioni e insisteva allo stesso tempo a decidere lui su tutte le questioni ufficiali. Durante gli ultimi giorni del suo regime aveva alienato i suoi migliori amici e governava in modo inefficiente per mezzo di gente che aspettava solo la sua improvvisa scomparsa per potersi spartire gli avanzi. Un forte attacco influenzale diede loro l'opportunità di imporgli di dare temporaneamente le dimissioni. L'esercito prese immediatamente il potere. La reazione di Georgie al colpo

di stato si trova in alcune lettere scritte ad Alfonso Reyes, che era stato trasferito a Rio de Janeiro e che, quando era ambasciatore del Messico in Argentina, era stato un ammiratore di Irigoyen. Alle sue ansiose domande su che cosa fosse successo al presidente, Georgie diede una risposta misurata anche se soggettiva, chiamando Irigoyen "el Doctor," per prenderne ironicamente le distanze:

> Per quanto riguarda l'eliminazione del Dottore, ti posso assicurare che, nonostante fosse necessaria e fosse giusta, ha creato un'atmosfera molto spiacevole. La rivoluzione (o colpo di stato dell'esercito con l'appoggio del popolo) è una vittoria del senso comune contro l'incompetenza, contro la solita disonestà ed arbitrarietà, ma tutte queste cose brutte corrispondevano a una mitologia, a una tenerezza, a una felicità, a un'immagine stravagante del Dottore che cospira dallo stesso palazzo presidenziale. Buenos Aires doveva ripudiare la sua mitologia domestica e inventarsi rapidamente un entusiasmo per degli atti d'eroismo in cui non crede nessuno, basata sul fatto (spiritualmente insignificante) che questi soldati non sono dei ladri. Sacrificare il Mito alla Lucidità, che ne dici? Bernard Shaw sarebbe senza dubbio d'accordo. Non so se sono chiaro: prima (ripeto) avevamo la stupidità insieme però alla numerosa opposizione dei giornali, i "viva" e gli "abbasso" che fiorivano sui muri, nei tanghi e nelle milonghe; ora abbiamo *l'indipendenza sotto la legge marziale*, una stampa adulatrice, [...] ed il mito prestabilito che il regime precedente era crudele e tirannico. ("L'Herne," 1964, p. 56)

Concludendo Georgie aggiunge alcune vignette sulla "rivoluzione" — una sparatoria non letale nella Plaza del Once, una mitragliatrice piazzata su via Junín, a due passi da casa, due armieri saccheggiati a via Rivadavia da una banda non troppo sicura di se stessa — ed anche promesse di mandare il *Carriego* "tra dieci giorni." La lettera dimostra che Georgie aveva finito col credere a tutto quello che la stampa corrotta aveva detto di Irigoyen e dei suoi amici. Ma Georgie aveva ragione sul mito di Irigoyen, e quella era la cosa veramente importante.

Dopo meno di un anno dalla pubblicazione del libro, in un articolo pubblicato su una nuova rivista, "Sur" (Sud), Georgie ha poche e disincantate parole da dire sul governo. Sottolineando una delle caratteristiche piú negative dell'Argentina, il risentimento, dà come esempio "lo spettacolo incomparabile di un governo conservatore che sta spingendo l'intera Repubblica a diventare socialista solo per avvilire e dare fastidio a un partito di centro" (*Discusión*, 1932, p. 17). Lo scetticismo politico di Georgie aveva cosí raggiunto il punto piú basso.

II

L'invenzione di un pubblico

All'inizio del "decennio infame," Borges si guardò intorno e scoprí che gli era rimasto molto poco. Era finito l'entusiasmo che lo aveva fatto diventare l'apostolo dell'ultraismo, l'instancabile fondatore di piccole riviste, il piú brillante fra i nuovi poeti argentini. *Evaristo Carriego*, pubblicato immediatamente dopo il colpo di stato dell'esercito contro Irigoyen, passò praticamente inosservato. Borges ne fu presto scontento. Aveva giocato d'azzardo con un poeta popolare, ed il suo pubblico ristretto e sofisticato non aveva reagito positivamente. Quel gruppetto privilegiato era pronto ad ascoltare le sue poesie o a leggere i suoi brevi, ironici saggi, ma un libro piuttosto lungo su un poeta semplice e sentimentale non li interessava. Lo stesso Borges non sapeva bene che cosa fare dopo. Era giunto alla conclusione che la poesia non sarebbe mai stata la sua preoccupazione principale e che non lo avrebbe portato alla gloria. Gli interessava ancora l'esplorazione della realtà argentina, ma non sapeva bene come condurla. Ormai aveva capito che per poter inventare un nuovo tipo di scrittura doveva anche inventare un nuovo tipo di lettore. Proprio in quel momento della sua carriera letteraria cominciò a collaborare a "Sur", la rivista fondata da Victoria Ocampo destinata a diventare nei tre decenni seguenti la piú importante pubblicazione letteraria in America Latina.

Borges aveva già conosciuto Victoria (cosí la chiamavano tutti) nel 1925, quando dirigeva "Proa" con Ricardo Güiraldes. Ricardo e sua moglie, Adelina, avevano portato Victoria a conoscere i Borges. Borges aveva venticinque anni a quell'epoca e Victoria, di nove anni piú vecchia, trovò che era "un giovane [...] con una certa timidezza che traspariva dal suo modo di camminare, dalla sua voce, dalla sua stretta di mano e i suoi occhi da veggente o medium, simili a quelli della sua bellissima sorella, Norah" (Ocampo, 1964, pp. 21-22). In un brano precedente, scritto quando Borges ricevette il Premio Formentor del 1961, Victoria dà piú dettagli:

> Adelina e Ricardo cantavano le lodi di Georgie. "Vedrai come sono incantevoli i Borges!" Ebbi presto l'opportunità di verificarlo. Andai in quella casa, che era presieduta dalla sorridente Leonor, e dove i due *enfants terribles* crescevano (non piú fisicamente, ma spiritualmente) — erano magicamente terribili

per la loro singolarità, devo chiarire. Sembrava che tutti e due camminassero alcuni centimetri al di sopra della terra che tutti calpestavamo [...]

Una delle prime volte in cui parlai con quel viso angelico che veniva chiamato Norah, lei mi chiese: "Che cosa le piace di piú, una rosa o un limone?" Io vidi immediatamente il rosa della rosa e il giallo del limone perché Norah li stava probabilmente vedendo [...] Tutto succedeva nel mondo dell'invisibile, visibile solo a momenti, e visibile in un modo che ancora oggi l'uomo non ha saputo catturare né la scienza definire. Nello stesso modo in cui Norah mi trasmise (con domande che sembravano ingenue perché erano esattamente il contrario dei clichés) i colori giallo e rosa [...] il fratello mi trasmise [...] tutto quello che era toccato dalle sue parole. Tutto quello che ci appartiene e che deve essere nostro, tutto quello che io, come lui, sentivo nostro, il piú nostro di tutti. (Ocampo, 1961, p. 76)

Molti anni dopo, in una conversazione che ebbi con lei nel 1975, Victoria riassunse la sua impressione finale di quel gruppo familiare cosí: "Erano tutti cosí belli e dotati."

Quell'incontro segnò l'inizio di una lunga amicizia, ma fu un'amicizia destinata ad essere caratterizzata da timidezza da ambo i lati, reticenza e riserve, e da dei malintesi stranamente comici che durano ancora oggi. Fin dall'inizio l'imponente presenza fisica di Victoria (era una delle piú belle e regali donne argentine), il suo gusto ricercato e costoso negli abiti ed il suo carattere dominante influenzarono la loro amicizia anche piú profondamente della differenza d'età. Lei aveva un certo modo di dare ordini alla gente — molto educatamente ma senza permettere proteste — che Borges mi descrisse una volta in questi termini: "Quando Victoria ti invitava ad andarla a trovare a San Isidro, non richiedeva la tua presenza: ti convocava." Come la sua omonima britannica, Victoria aveva in sé un che di dispotico.

Quando si conobbero Victoria aveva già pubblicato tre collezioni di saggi presso l'importante casa editrice della "Revista de Occidente". Era amica di Ortega y Gasset, che era il proprietario della rivista e della casa editrice, che pubblicò il suo primo libro. Uscí nel 1924 con un epilogo di Ortega che era lungo quanto il testo. Il libro era uno studio del trattamento del tema medievale dell'amor sacro e dell'amor profano di Dante, e segnò per Victoria l'inizio della sua carriera di femminista. L'epilogo di Ortega era rispettoso, caldo ed incoraggiante: a quell'epoca persino gli uomini intelligenti rimanevano lievemente sorpresi (come ha suggerito il Dr. Johnson) che le donne sapessero scrivere. In Argentina Victoria era considerata generalmente una dilettante, una signora della buona società a cui piaceva scrivere e dare conferenze con la sua bella voce, profonda ed educata. Tutti sapevano che apparteneva a una delle famiglie piú antiche, che era ricca e fieramente indipendente. Nonostante si fosse sposata da giovane con un distinto membro delle classi alte, viveva per conto suo ed era (in un'epoca in cui in Argentina le donne non si avventuravano quasi mai fuori senza uno chaperon) ciò che allora, dopo un famoso film di Norma

Shearer, si diceva "un'anima libera." I suoi scritti erano idiosincratici e del tutto personali.

Non scriveva nemmeno in spagnolo. Educata da un'istitutrice francese, trovava piú facile il francese letterario, e faceva tradurre i suoi libri in spagnolo. In un certo senso Victoria sembrava proprio una caricatura delle intellettuali pedanti derise da Molière e da Sheridan, ma era piú vicina a George Sand e a George Eliot per la sua esclusiva devozione allo scrivere e al rigore intellettuale. Solo i pregiudizi maschilisti dell'Argentina impedirono che il mondo letterario capisse esattamente quanto valeva. I sofisticati lettori dell'epoca trovavano il suo stile troppo privato, la sua ricchezza e la sua tendenza a fare la corte ai grandi scrittori (Ortega, Tagore, Huxley, Valéry, Virginia Woolf) troppo snob, il suo femminismo troppo militante. Erano abituati a donne intelligenti che stavano al loro posto e scrivevano (se scrivevano) come uomini soggiogati. L'atteggiamento di Victoria era destinato a disturbare e a sfidare questi pregiudizi. Senza rompere le regole della classe alta in cui era nata e cresciuta, cominciò a cambiarle, quietamente ed efficacemente come aveva fatto con le convenzioni matrimoniali. La fondazione di "Sur" fu il suo primo passo in una carriera che avrebbe lasciato un segno duraturo sulla cultura argentina.

La rivista che vide la luce nel 1931 fu il risultato degli sforzi congiunti di persuasione di un giovane romanziere argentino, Eduardo Mallea (che era un protetto di Victoria), e di Waldo Frank, un romanziere americano che si trovava per la prima volta in America Latina. Pregarono e importunarono Victoria finché non ottennero che lanciasse e finanziasse "Sur". Il titolo fu dato da Ortega, consultato frettolosamente per telefono. (Quella telefonata è diventata una leggenda. A quell'epoca solo Victoria poteva permettersi una chiamata internazionale di quel genere.) Il simbolo di "Sur" (una freccia che punta verso sud) rendeva esplicite le intenzioni della rivista. Secondo Victoria doveva servire come vetrina per la cultura argentina ed eventualmente latinoamericana — una mostra permanente di quello che aveva da offrire all'Occidente — ed un luogo in cui distinti rappresentanti della cultura europea e nordamericana potessero incontrarsi con i talenti locali. In un certo senso a Victoria interessava molto sia la presentazione delle nuove opere nazionali agli argentini sia l'importazione delle ultime mode letterarie dall'estero. Come disse qualcuno nel *Colloquio su Victoria Ocampo* (1934), Victoria metteva uguale attenzione nella scelta dei suoi guanti e cappelli e nella scelta "del romanziere inglese da indossare quella primavera o del filosofo tedesco da portare il prossimo inverno." Il semplice fatto che nel 1934 si pubblicasse un opuscolo per discutere Victoria dimostra l'influenza che aveva già esercitato.

Nei suoi ricordi di Borges, Victoria sottolinea il suo ruolo nel lancio di "Sur". Insieme a Frank e a Mallea, ella "contava su Borges come il principale contributore della rivista e un consulente per tutto" (Ocampo, 1964, p. 22). Borges aveva piú esperienza dei colleghi ar-

gentini nella redazione di una rivista letteraria. Verso la fine degli anni Venti aveva fondato e diretto tre piccole riviste ed aveva contribuito a molte altre, scrivendo per molte. Non aveva ancora cominciato a guadagnarsi la vita con il giornalismo letterario, ma era un professionista come né Victoria né Mallea sarebbero mai stati. E le sue contribuzioni a "Sur" sarebbero state un vantaggio per la rivista. Fu un lavoro fatto per passione.

Dovendo finanziare la rivista di tasca sua, per i primi dieci anni Victoria non fu in grado di pagare i contributori. Da principio fu una rivista trimestrale con un formato piuttosto quadrato, con grandi margini bianchi e stampato a grossi caratteri, evidentemente ispirato al "Commerce" di Paul Valéry. Nel primo numero Victoria volle includere alcune fotografie che documentavano la varietà topografica argentina: la pampa, le cascate Iguazú, le Ande e la Patagonia. Molti anni dopo Borges disse a Napoleon Murat che vedendo quelle illustrazioni era rimasto stupefatto, e che aveva pensato che Victoria avesse pubblicato quelle fotografie per far vedere ai suoi amici europei com'era l'Argentina. Si trattava secondo lui di "un vero manuale di geografia [...] un po' buffo a Buenos Aires" (Murat, 1964, p. 377). In una rapida replica Victoria osservò che il suo scopo era stato di mostrare l'Argentina agli argentini, che sapevano ben poco del loro paese natale ed avevano piú interesse per l'Europa (Ocampo, 1964 b, p. 41).

Il disaccordo su quelle illustrazioni era sintomatico di un conflitto piú profondo tra Victoria e Borges. Nonostante l'amicizia avevano idee molto diverse sulla letteratura e la vita, sulla cultura e soprattutto sull'aspetto che avrebbe dovuto avere una rivista. Queste differenze non impedirono mai che Borges rimanesse uno dei piú fedeli collaboratori di "Sur", né impedirono che Victoria vedesse in Borges un giovane estremamente brillante anche se poco ortodosso. Conversando con De Milleret Borges rievoca alcune cose di "Sur" che non gli andavano:

> La rivista era organizzata in modo strano. Da principio fu piuttosto esclusiva, con una circolazione ristretta; era pubblicata trimestralmente, e dopo tre mesi il numero precedente era bello e dimenticato. Inoltre Victoria aveva una strana idea di quello che è una rivista letteraria: voleva pubblicare solo cose di scrittori famosi e non voleva recensioni o note di teatro, film, concerti, libri [...] tutto quello che costituisce la vita di una rivista, no? Cioè, quello che vuole il lettore: se trova un articolo di quaranta pagine firmato Omero e uno di cinquanta firmato Victor Hugo si annoia, e non gli sembra che questa sia una rivista [...] E poi, io penso che l'unico modo di fare una rivista sia con un gruppo di gente che abbia le stesse convinzioni, gli stessi odii; una raccolta di scritti di autori famosi non fa una rivista [...] ciononostante "Sur" è stato ed è ancora un elemento decisivo della cultura argentina e ciò soprattutto per merito di Victoria Ocampo. (De Milleret, 1967, pp. 60-61)

Ci sono alcune fotografie che documentano il lancio di "Sur", scattate nella casa stile Bauhaus di Victoria a San Isidro. Oltre a lei, Mallea e Borges, il gruppo comprendeva Pedro Henríquez Ureña, il

piú illustre storico letterario latinoamericano di allora, Francisco Romero, un eminente storico della filosofia, due ex poeti ultraisti, Oliverio Girondo e Guillermo de Torre, Eduardo Bullrich, un architetto e critico d'arte che aveva contribuito regolarmente al "Martín Fierro", Ernest Ansermet, il compositore e critico musicale francese e Ramón Gómez de la Serna, lo scrittore dadaista spagnolo che aveva finalmente mantenuto la sua vecchia promessa di venire in Argentina. Due degli angeli custodi di "Sur" non erano presenti quando furono scattate le fotografie: Ortega y Gasset e Alfonso Reyes. Il figlio di Reyes sarebbe diventato il primo direttore responsabile della rivista. Il cast era molto illustre e dimostrava il successo di Victoria nell'attrarre le stelle del mondo ispanico. Le foto fatte al battesimo di "Sur" rivelano anche la presenza discreta di Raimundo Lida, un modesto filologo che fu per un po' direttore responsabile prima di lasciare l'Argentina per una carriera piú erudita come redattore della "Nuova Rivista di Filologia Ispanica" al Colegio de Mexico e poi come professore di letteratura spagnola a Harvard.

Ma nonostante le credenziali di tutti quegli scrittori, pensatori e critici, le tre persone destinate ad avere su "Sur" un effetto duraturo erano Victoria, Mallea e Borges. "Sur" sarebbe diventato la tribuna di Victoria, il luogo da cui avrebbe avuto modo di influenzare e cambiare la cultura argentina: presentando nuovi autori ed argomenti e ridiscutendo di vecchi condusse una campagna tenace e riuscita per l'aggiornamento della cultura argentina (e latinoamericana). Nonostante le discussioni a volte amare, e persino le derisioni e diffamazioni a cui fu sottoposta, continuò a pubblicare "Sur" durante gli anni Sessanta, cambiando la redazione, scoprendo nuovi e brillanti talenti, sempre presa dalle sue attività culturali. Oggi "Sur" non esiste piú come rivista, ma continua a pubblicare libri e volumi di saggi di solito organizzati intorno a un argomento centrale.

Mentre Victoria era di solito ostacolata da quelli che non potevano accettare una donna bella e ricca come loro leader culturale, la produzione di Mallea e di Borges ebbe un'accoglienza diversa: erano destinati a dominare la vita letteraria argentina dei trent'anni seguenti. Mallea aveva quattro anni meno di Borges. Aveva cominciato la sua carriera scrivendo racconti — il suo primo libro si intitolava fantasiosamente *Cuentos para una inglesa desesperada* (Racconti per un'inglese disperata, 1928) — ma cominciò ben presto a pubblicare romanzi e monografie. La piú importante fra le sue prime opere fu *Historia de una pasión argentina* (Storia di una passione argentina, 1937), che era una "confessione" delle sue paure e angosce da vero argentino. La sua teoria degli "argentini invisibili" che sarebbero eventualmente emersi per ridirigere il paese verso alti scopi morali era in un certo senso una risposta alla deprimente mediocrità del governo militare, anche se era troppo ottimistica e vaga per quanto riguardava le possibilità di recupero in una nazione già seriamente danneggiata. Nonostante questa debolezza, i lettori di "Sur" furono indotti a credere

da parecchi recensori che la risposta a tutti i problemi dell'Argentina si poteva trovare in quelle nobili ed eleganti pagine. La nomina di Mallea a direttore letterario del potente supplemento domenicale di "La Nación" confermò il suo prestigio e la sua influenza.

Siccome Borges pubblicava solo brevi saggi, e poi racconti, si dava per scontato che Mallea, che pubblicava romanzi piuttosto lunghi, era il piú importante dei due. I lettori ritenevano allora (e ancora oggi) che lo spessore di un libro garantisse la bravura dell'autore. Gli scritti di Borges sembravano inoltre sempre frivoli o ironici, mentre i romanzi di Mallea volevano dimostrare che l'America Latina aveva bisogno di una prosa solenne, seria. I suoi libri piacevano soprattutto al tipo di pubblico che amava Pascal e Kierkegaard in piccole dosi buone per le citazioni, prediligendo anche i romanzi cattolici di François Mauriac e di Graham Greene (non gli scritti comici di quest'ultimo, naturalmente, che erano piú nella vena di Borges). Mallea fu presto tradotto in inglese, francese e italiano, esaltato dagli esperti di letteratura latinoamericana ed incluso nella lista di letture obbligatorie nei seminari latinoamericani.

Borges offriva ai lettori di "Sur" una visione del tutto diversa. Invece di poderosi saggi sulla vita e la cultura argentina pubblicava dei pezzi brevi ed ambigui su aspetti isolati e a volte banali della realtà del suo paese: un articolo su un secondario e semidimenticato poeta gauchesco; un altro sulla divertente scritta che avevano allora le vetture a cavalli, e una serie di brevissime recensioni di film correnti in Europa e in America. L'ironia e il senso dell'umorismo di Borges erano troppo sconcertanti, la sua scelta deliberata di argomenti secondari troppo mordace. La maggior parte dei suoi lettori (compresa forse la stessa Victoria) non ci si divertiva molto. Ma lentamente e sicuramente cominciò a formarsi un gruppo di seguaci, quasi una società segreta i cui membri assomigliavano a quei segreti giovani provinciali che, secondo quanto Valéry disse una volta a Mallarmé, erano pronti a morire per lui.

Uno dei primi, se non *il* primo di questi giovani fedeli fu Néstor Ibarra. Nato in Francia, suo padre era un argentino figlio di un emigrato basco. Verso il 1925 si era recato a Buenos Aires per finire l'università. Mentre frequentava la facoltà di lettere e filosofia scoprí le poesie di Borges e ne restò affascinato. Cercò di persuadere i suoi professori a permettergli di scrivere la tesi sulla poesia ultraista di Borges, ma visto che il poeta non aveva ancora trent'anni i professori rifiutarono il piano di Ibarra e gli dissero di scegliersi un argomento meno rischioso. (Scrisse poi la tesi sullo scrittore spagnolo tardobarocco Villarroel, che Georgie aveva riscoperto al principio degli anni Venti.) Ma il fatto di non aver saputo convincere il mondo accademico che Borges valeva una tesi di laurea non lo scoraggiò. Nel 1930 pubblicò un libro intitolato *La nueva poesía argentina: ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1921-1929* (La nuova poesia argentina: saggio critico sull'ultraismo).

Ibarra aveva appena vent'anni quando conobbe Borges nel 1928 o 1929. Per quindici anni visse a Buenos Aires, imparando a conoscere cosí bene l'uomo e la sua opera che Borges una volta gli fece l'onore di riconoscere che "Ibarra mi conosce piú intimamente di chiunque altro" (De Milleret, 1967, p. 132). Leggendo e rileggendo Borges, parlando e discutendo interminabilmente con lui (Ibarra non è un adulatore), il giovane basco riuscí a conoscere Borges praticamente dal di dentro. Riuscí cioè a decodificare tutte le sfumature ironiche, l'elaborato sistema di inganni e di false confessioni che formano il tessuto dei testi di Borges. Le idee mature di Ibarra su Borges sono contenute nel suo studio *Borges et Borges*, uscito nel 1969. È una rielaborazione di un lungo saggio pubblicato precedentemente nel numero speciale di "L'Herne" su Borges (1964).

Molti dei suoi ricordi di Borges risalgono a quei giorni verso la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta quando seguiva il maestro leggermente piú anziano in giro per Buenos Aires, camminando instancabilmente fino alle ore piccole, fermandosi solo a riposarsi un po' in un caffè o a osservare attentamente qualche angolo rosato di strada. Si erano conosciuti a una di quelle cene letterarie cosí comuni nell'Argentina di quegli anni. Secondo quanto ricorda Ibarra: "Il caso ci aveva messi l'uno accanto all'altro in qualche cena di cui non mi ricordo, uscimmo insieme e lui mi fece fare quindici chilometri in due ore. Un'avventura simile capitò poi a Paul Morand, che però non passò l'esame. *Dopo il terzo isolato il globetrotter si arrese*, mi disse Borges" (Ibarra, 1969, p. 16). Morand era famoso allora per i suoi libri di viaggi leggermente erotici, ma era un viaggiatore pigro, amava i grandi alberghi, le lente navi a vapore che attraversavano l'Atlantico e i treni di lusso. Borges era un camminatore nato, e simile al Dr. Johnson per la passione con cui vagabondava in giro per la città.

Ben presto le conversazioni tra Borges e Ibarra assunsero la forma di riti. Inventarono una nuova lingua, derivata dal significato etimologico delle parole, con l'aggiunta di alcuni tocchi surrealisti (o ultraisti). Ibarra ricorda:

> Avevamo un piccolo e caldo gergo (nell'elaborazione del quale ebbi un ruolo molto secondario) [...] ma del tutto decodificabile [...] *Hypogeous* [in latino: sotterraneo] voleva dire la metropolitana, *aquarium* il bagno. *Phanerogamic* serviva a indicare nuotatori e nuotatrici un po' troppo nudi. Un *seminar* era una cosa che si comprava in farmacia [*seminar* vuol dire *semen*; quindi un preservativo]. A volte attraversavamo improvvisamente la strada per non essere avvicinati da un italiano *anthropomorphus* [a forma di uomo]. (*Ibid.*, p. 16-17)

Ibarra ricorda anche che a Borges non piacevano gli italiani, e cita una frase di Carriego che amava ripetere: "Gli altri sono felici di odiare gli italiani. Io odio diffamarli." Ricorda anche che non gli piacevano neanche gli spagnoli, un'avversione ugualmente irrazionale. Ibarra descrive il Borges che conosceva allora:

È abbastanza grosso, di taglia abbondante. Le sue sopracciglia grandi e sporgenti danno ai suoi occhi un'espressione distante, persino melanconica. Ma appena ti guarda ti rendi conto di aver sbagliato. Infine, tutto in lui è vivo e chiaro. In tutti i sensi della parola. Chiaro, liscio, sottile. La pelle è molto bianca [...] i capelli molto scuri. Buttati all'indietro, sempre un po' troppo lunghi. Per indifferenza naturalmente, non per voler sembrare un artista. Se li ravvia con due dita quando gli solleticano le tempie. (Ibarra, 1964, p. 420)

Delle loro interminabili conversazioni Ibarra ricorda soprattutto la gioia, l'intelligenza, la freschezza, la salute e soprattutto l'inesauribile senso dell'umorismo: "Credo che sia letteralmente l'uomo con il miglior senso dell'umorismo che abbia mai conosciuto" (*ibid.*, p. 21). Alcuni degli aneddoti di quei giorni — il rifiuto di Borges di rispondere negativamente a un'indagine di mercato fatta da un fabbricante di capelli per paura di "essere accusato di essere al servizio di fabbricanti di non-capelli," la sua invenzione di una nuova scuola francese, l'identismo, in cui gli oggetti venivano sempre paragonati a se stessi, o il suggerimento che una rivista d'avanguardia dovesse intitolarsi "Carte per la soppressione della realtà" — danno un po' l'idea di che tipo di iconoclasta e di burlone instancabile fosse Borges a quell'epoca. Che fosse piú di quello lo dimostra l'instancabile devozione di Ibarra. Il fedele giovane di cui Valéry parlò a Mallarmé aveva trovato in Ibarra una spiritosa reincarnazione.

III

Discutendo la discussione

Néstor Ibarra fu il primo giovane segreto di Borges (nel senso usato da Valéry), Adolfo Bioy Casares divenne invece il suo primo discepolo dichiarato, pubblico. Nato nel 1914, aveva appena diciassette anni quando conobbe Borges, ma aveva già scritto due libri.

Non si conosce la data esatta del loro incontro. Nei suoi ricordi Borges dice laconicamente: "Ci eravamo conosciuti nel 1930 o nel 1931, quando lui aveva circa diciassette anni e io avevo appena passata la trentina" (*Abbozzo*, p. 176). In una recente cronologia della sua vita Bioy sembra preferire il 1932 (Bioy, 1975, p. 36). Il luogo, se non la data, dell'incontro si conosce di sicuro: si conobbero nella casa di Victoria Ocampo a San Isidro. Al termine della riunione Bioy riportò Borges a Buenos Aires con la sua macchina, ed ebbe con lui la prima delle loro innumerevoli conversazioni. Bioy ricorda cosí quel primo incontro:

> Borges era allora uno dei nostri giovani scrittori piú conosciuti, ed io ero un giovane con un libro pubblicato privatamente ed un altro pubblicato con uno pseudonimo. Quando mi chiese chi erano i miei autori preferiti, presi la parola e, vincendo la mia timidezza, che mi impediva di formulare frasi sintatticamente corrette, mi lanciai in un elogio della prosa stucchevole di un poetastro che era il redattore della sezione letteraria di un giornale di Buenos Aires. Forse per cambiare l'aria, Borges ampliò la domanda.
>
> "Certo", ammise, "ma a parte i cosí-cosí, chi ammiri in questo o in qualsiasi altro secolo?" "Gabriel Miró, Azorín, James Joyce", risposi io. Che si può fare con una risposta del genere? Non sapevo spiegare che cosa trovavo nei vasti affreschi biblici o persino ecclesiastici di Miró, nei piccoli quadri murali di Azorín, o nelle garrule e semi-comprensibili cascate di Joyce, da cui saliva, come un vapore d'arcobaleno, tutto il prestigio di ciò che è ermetico, strano, e moderno. Borges disse qualcosa che voleva dire pressappoco che solo negli scrittori che si dedicano al fascino delle parole i giovani possono trovare letteratura in quantità soddisfacenti. Poi, parlando della mia ammirazione per Joyce: "Naturalmente si tratta di un'intenzione, di un atto di fede, una promessa. La promessa cioè che a loro" — si riferiva ai giovani — "piacerà quando lo leggeranno." (Bioy, 1968, pp. 139-140)

L'educata ironia di Borges è qui particolarmente mordace. Ma Bioy non ne rimase offeso: sentí invece di aver trovato il mentore che

cercava. Nelle sue reminiscenze su Borges, Victoria Ocampo ricorda di averli fatti incontrare:

> Quando Adolfo Bioy Casares era solo Adolfito, sua madre mi venne a trovare un giorno e mi parlò lungamente delle eccezionali e ammirevoli tendenze letterarie del figlio adolescente. Ne era preoccupata ed orgogliosa a un tempo. Mi chiese chi sarebbe stato in grado di fare da guida all'oggetto delle sue preoccupazioni, quale scrittore argentino avrebbe potuto prenderlo sotto la sua ala. Senza alcun indugio feci il nome di Borges. "Ne è certa?" mi chiese. "Assolutamente," risposi io. E avevo ragione. Tra i due, nonostante la differenza di età, stava per cominciare una grande amicizia. Io l'avevo prevista, ma non avevo previsto che sarebbe stata un'amicizia cosí forte [...] (Ocampo, 1964, p. 23)

Borges e Bioy cominciarono a vedersi regolarmente. Dopo pochi anni (verso il 1936) cominciarono a collaborare in alcune imprese letterarie molto poco ortodosse. Victoria aveva visto giustamente che Borges era il mentore di cui Bioy aveva bisogno, ma aveva dimostrato anche piú intuito indovinando l'influenza che Borges avrebbe avuto sulla letteratura argentina. Nel 1932, con la pubblicazione di *Discussioni* (il suo quinto libro di prosa ed il suo quarto di saggi), Borges venne finalmente alla ribalta.

I quindici testi raccolti nel libro, scritti verso la fine degli anni Venti e al principio degli anni Trenta, rivelano alcuni interessi fondamentali, tra cui quello ancora molto forte per "l'essenza" e la "vera natura" dell'Argentina, che aveva pervaso i suoi scritti degli anni Venti. In due studi su due poeti gaucheschi — Ascasubi e José Hernández, l'autore di *Martín Fierro* — Borges usa i loro testi per cercare di definire un certo tono di voce, un tipo di conversazione tipico dei vecchi *criollos*. La sua scelta dei loro versi piú caratteristici dimostra che aveva un orecchio particolarmente sensibile alla parlata locale. La sua ammirazione per loro è apparente, anche se ne fa notare i difetti e i limiti, e critica duramente i tentativi fatti per canonizzare uno dei due (*Martín Fierro* è una specie di epica nazionale argentina) o per dimostrare che Ascasubi non era altro che un "precursore" di Hernández. Borges rifiuta il concetto di "precursore" e sostiene che il meglio di Ascasubi non assomiglia per niente a Hernández. Ritiene anche che *Martín Fierro* è grande *non* perché è un poema epico, ma perché è un romanzo in versi. Leggendo i due autori da un nuovo punto di vista critico Borges compie un'operazione indispensabile: quella cioè di riesaminare i testi consacrati della cultura argentina per scoprire se hanno ancora qualcosa da dire. Con lo stesso spirito critico scrisse un saggio intitolato *Le nostre impossibilità* in cui schernisce il cittadino medio di Buenos Aires, il *porteño*. Il saggio, scritto in un argentino diretto, colloquiale, è un buon esempio del tipo di satira che si associa generalmente al nome di Giovenale.

Borges odia le abitudini del *porteño*. Usando la ben nota tecnica dell'"enumerazione caotica," schizza rapidamente il ritratto di quel

"misterioso esemplare quotidiano" che venera le vili professioni del banditore pubblico e del fabbricante di carne in scatola, che viaggia in autobus ma ritiene l'autobus un mezzo di trasporto letale, che disprezza gli Stati Uniti ed è felice che Buenos Aires possa quasi competere con Chicago per il numero di assassinii, che non ammette la possibilità che esista un ebreo non circonciso o senza barba, che immagina una segreta relazione fra la virilità perversa o inesistente e le sigarette americane (i veri *porteños* preferiscono il tabacco scuro tipo Gauloise), che nelle notti di gioiosa celebrazione ingerisce pezzi dei tratti digestivi, evacuativi o genitali delle mucche, che è orgoglioso del proprio idealismo latino ma fa tesoro della sua tendenza innata alla frode, e crede ingenuamente solo nella frode.

Il ritratto rivela gli aspetti piú deteriori del tipo: le contraddizioni tra quello che il *porteño* crede e quello che pratica rivelano la sua stupidità e volgarità. Il resto dell'articolo è un commento sui tratti piú caratteristici del *porteño*, innanzi tutto la sua mancanza di immaginazione: per il *porteño* tutto quello che è fuori dell'ordinario è mostruoso. Essere uno straniero vuol dire essere imperdonabile, avere torto, essere irreale. Borges non risparmia le classi alte e prende in giro quelle riviste illustrate il cui unico scopo è descrivere l'eleganza delle stazioni balneari alla moda, come Mar de Plata. (Il fatto che anche lui frequentasse Mar de Plata ogni tanto per andare a trovare Victoria Ocampo o Adolfito Bioy non gli impedisce di essere maligno.) La seconda caratteristica sottolineata da Borges è il piacere che il *porteño* prova vedendo fallire gli altri: gli piace vedere l'umiliazione degli sconfitti. Nel vocabolario del *porteño* "sopportare" non vuol dire soffrire con dignità: è un'esortazione rivolta alla vittima in modo che non sciupi al *porteño* il piacere di vederla soffrire. In modo simile, se un argentino vuole gustare il piacere delle sue vacanze estive dice "Prenditi questa", cioè: "Io ho tutto questo e tu invece non hai niente."

Per godersi quello che hanno, i *porteños* hanno bisogno di sapere che qualcun altro non ha le stesse cose. È sempre consolante poter fare del male a qualcuno. Borges termina l'articolo notando la tolleranza con cui vengono sopportati i sodomiti "attivi," mentre quelli passivi sono solo oggetto di disprezzo. Un colpo conclusivo è indirizzato al governo militare che aveva deposto il Presidente Irigoyen solo per poi dimostrare di essere incapace di guidare il paese. Secondo Borges, cercando di rovinare i moderati rappresentati da Irigoyen l'esercito era riuscito solo a spingere la gente verso il socialismo come unica alternativa. Per Borges l'errore dell'esercito era la conseguenza del rancore verso Irigoyen. L'articolo termina con queste tristi parole: "Sono un argentino da molte generazioni; è senza alcuna gioia che esprimo queste lamentele." (*Discusión*, 1932, p. 17).

L'articolo, pubblicato per la prima volta su "Sur" (4, 1931), riflette l'immediata delusione di Borges per la nuova Argentina che l'esercito stava cercando di costruire. Riflette anche un disagio gene-

rale nei confronti della sua cultura, con la sua mancanza di discriminazione, l'integrazione caotica di gruppi etnici disparati, il suo culto della frode, ed il suo primitivo maschilismo. La preoccupazione di Borges per i pregiudizi in materia di sodomia dimostra quanto egli fosse già cosciente delle incredibili contraddizioni inerenti al maschilismo argentino. L'argentino, che fa finta di aborrire la sodomia in tutte le sue forme e proclama apertamente i propri normali appetiti eterosessuali, rivela nel corso delle sue conversazioni un'ossessione per i rapporti anali che è lievemente imbarazzante. Borges evita di trattare questa situazione specifica, ma facendo notare i pregiudizi si avvicina a un'interpretazione corretta dei costumi sessuali nazionali.

L'articolo di Borges era mordace, e ponendolo in apertura di *Discussioni*, Borges dimostrava chiaramente di volere che il lettore capisse bene il significato del titolo. Il resto del libro si può dividere in due gruppi di articoli: quelli che rivelano il suo perenne interesse per i problemi filosofici e quelli che discutono questioni di retorica. Al primo gruppo appartengono *La penultima versione della realtà*, in cui discute le teorie di Korzybski riassunte in un articolo di Francisco Luis Bernárdez, *Una rivendicazione della Cabala*, che ne condensa le esoteriche dottrine; *Una rivendicazione del falso Basilide*, in cui elabora un'interpretazione dell'agnosticismo; *La durata dell'Inferno*, in cui cerca di trattare il problema dell'eternità e del male; e *La perpetua corsa di Achille e della tartaruga*, in cui discute il paradosso di Zenone sull'impossibilità del movimento.

In tutti questi articoli abbondano l'erudizione sorprendente, l'ironia e l'arbitrarietà. Borges non fa finta di sapere tutto su un argomento, e fa notare ripetutamente i limiti della sua erudizione. Il fatto che non si prendesse la briga di leggere Korzybski direttamente è rivelatore. Quello che importa non è l'erudizione, ma ciò che gli articoli rivelano dei suoi principali interessi metafisici. La negazione dello spazio (visto come un attributo del tempo), il questionamento della realtà del tempo, i dubbi sulla nostra capacità di percepire la realtà — questi sono i veri interessi alla base delle sue discussioni. Era stato abituato a discuterne fin da piccolo dal padre, e nel suo primo libro di saggi, *Inquisiciones* (1925), aveva già cominciato a trattare questi problemi. Ora ritorna all'attacco, questa volta con una tecnica piú sofisticata, una bibliografia migliore e piú vasta, ed un senso dell'umorismo piú raffinato. Ma è ancora lontano dal suo scopo: solo nel 1947 sarebbe stato finalmente in grado di esprimere coerentemente le sue riflessioni sull'inesistenza del tempo e dello spazio.

Gli articoli che discutono problemi di retorica sono piú sostanziosi. Il Borges che si occupa di metafisica può essere paragonato a De Quincey (un paragone che è già stato fatto), mentre il Borges che si occupa di retorica assomiglia piuttosto a T. S. Eliot. In un certo senso infatti Borges compiva un'operazione simile a quella di Eliot, che in quello stesso anno, il 1932, aveva pubblicato i suoi *Collected Essays*. Rivalutando Shakespeare e i drammaturghi dell'età di Giacomo I, Dante

e Baudelaire, e i poeti metafisici inglesi, Eliot si preparava ai suoi esperimenti di poesia drammatica e filosofica. *Murder in the Cathedral* e *Four Quartets* sono già impliciti nei *Collected Essays*. In modo simile Borges, discutendo Zenone e Korzybski, Bergson e Bertrand Russell, Nietzsche e Mauthner, elaborava (molto quietamente) una nuova visione del mondo che l'avrebbe messo in grado di scrivere le sue poesie e i suoi racconti metafisici. Le sue analisi di aspetti importanti della retorica della narrativa preannunciavano i suoi esperimenti con il racconto. Era sempre stato un critico, ma non un critico di tipo disinteressato. La sua critica appartiene a quella categoria che Eliot aveva chiamato la critica dei praticanti, cioè la critica praticata da scrittori che si preparano alla propria attività creativa. Da questo punto di vista i saggi su argomenti retorici contenuti in *Discussioni* sono di grande rilievo.

In due saggi, *L'altro Walt Whitman* e *Paul Groussac*, sembra che Borges eviti le grandi questioni di retorica, ma anche in essi la preoccupazione centrale è di inserire gli scrittori in un contesto ideologico, senza limitarsi ad esaminarne solo l'opera o la personalità. Whitman viene visto non solo attraverso i suoi testi (Borges traduce elegantemente tre poesie), ma anche come modello di un certo tipo di scrittore. In una nota aggiunta all'articolo come un poscritto, Borges rileva che discutendo l'opera di Whitman i critici cadono in genere in due tipi di errori: identificano lo scrittore con il personaggio poetico immaginario di cui parla *Leaves of Grass*, oppure scrivono su Whitman imitando il suo straordinario stile e linguaggio. La nota non è affatto casuale: aiuta a chiarire il titolo. L'"altro" Whitman di cui parla Borges è infatti lo scrittore, non il personaggio poetico. Questa distinzione è fondamentale nella teoria letteraria di Borges. Evitando la trappola biografica egli punta immediatamente verso ciò che è veramente importante nella critica: lo studio dei testi come testi, non come espressioni della vita o dei sogni di un certo scrittore o come documenti di una data società. Il suo atteggiamento è antiorganicista. L'articolo non elabora ulteriormente questa teoria. Nel 1947 Borges tornò sull'argomento in un altro articolo *Nota su Walt Whitman*, poi raccolto in *Altre inquisizioni*.

L'articolo su Paul Groussac sembra anche meno promettente. Nel prologo Borges lo definisce "non indispensabile." È un giudizio severo, non solo perché l'articolo contiene un'arguta valutazione di un uomo che ebbe un'influenza decisiva sulla cultura argentina (era un emigrato francese che divenne direttore della Biblioteca Nazionale e il piú importante critico dell'epoca), ma anche perché sancisce l'importanza di Groussac come uno degli scrittori che influenzarono maggiormente lo stile di Borges. Borges inizia l'articolo ammettendo di essere un lettore edonista: "Non ho mai permesso che il mio sentimento del dovere intervenisse in un'abitudine cosí personale come l'acquisto di libri, né ho tentato la fortuna due volte con un autore intrattabile" (*Discussioni*, p. 133). Trova quindi molto significativo che nella sua biblioteca

personale ci siano non meno di dieci libri di Paul Groussac. Conclude che la leggibilità (*readablennes*, Borges usa la parola inglese nel testo) sia dovuta alla facilità del suo stile. "In spagnolo è una virtú rarissima: ogni scrupoloso stile contagia ai lettori una notevole porzione della fatica con cui fu elaborato. Oltre Groussac, solo in Alfonso Reyes ho notato un pari occultamento e invisibilità dello sforzo" (*Discussioni*, p. 133).

Questa affermazione può sembrare ironica, ma contiene qualcosa di piú: è un omaggio ai due maestri che insegnarono a Borges come vincere gli eccessi della prosa barocca e di quella ultraista. Borges imparò da Groussac e da Reyes ad evitare di sfoggiare il tipo di stile che lo avrebbe reso famoso. Nell'ultimo paragrafo ammette che se Groussac avesse vissuto e lavorato in Europa o negli Stati Uniti sarebbe stato forse solo uno scrittore di second'ordine. Ma in questa "sperduta repubblica" è indubbiamente un maestro. Scrivendo su Groussac Borges non solo cerca di riconoscerne la bravura: lo usa anche come simbolo e prototipo dello scrittore che preferisce.

Dei tre articoli che trattano solo di problemi di retorica il piú chiaro è *La superstiziosa etica del lettore*, che può dirsi un complemento all'articolo su Groussac. Borges critica l'abitudine argentina di fare piú attenzione ai dettagli stilistici che alle convinzioni o alle emozioni che il testo comunica. "Cioè, costoro non badano all'efficacia del meccanismo, ma alla disposizione delle parti. Subordinano l'emozione all'etica, o piuttosto a un'etichetta indiscussa" (*Discussioni*, pp. 17-18). Il resto dell'articolo demolisce l'idea di uno stile "perfetto" e difende lo stile colloquiale. In questo modo Borges prepara la visione della realtà come transitoria, mutevole, infida, che sarebbe emersa nella sua narrativa futura. L'articolo attaccava cosí dei preconcetti degli argentini sulla letteratura, in modo molto popolare.

Meno popolari ma piú impegnativi sono altri due articoli, strettamente connessi tra di loro: *La postulazione della realtà* e *L'arte narrativa e la magia*. Il primo è dedicato esclusivamente a una discussione della verosimiglianza, cioè il problema di come presentare la realtà nella letteratura in modo credibile. Per spiegare il suo punto di vista Borges usa l'identificazione di estetico ed espressivo postulata da Croce. Anche l'articolo precedente contiene piú di un accenno a quella teoria: criticando le abitudini di lettura degli argentini Borges in realtà lamentava che essi non fossero in grado di riconoscere la necessità di uno stile espressivo. In questo articolo Borges usa la teoria crociana per far notare la differenza tra i classicisti, che sembrano schivare il livello dell'espressione, ed i romantici, che lo sottolineano. Borges toglie ogni senso storico a queste categorie: esse rappresentano per lui due modi diversi di trattare la letteratura. Lo scrittore classico non ha alcun bisogno di esprimere la realtà: gli basta menzionarla. Cerca cioè di presentare la realtà non nella sua immediatezza ma solo nella sua elaborazione concettuale finale. Perciò lo scrittore classico non cerca di riprodurre ogni stato mentale, ogni sentimento, ogni pensiero dei

suoi personaggi; egli accetta il fatto che la letteratura (come la vita) non è sempre precisa, e crede che la vaghezza sia piú tollerabile o credibile in letteratura della pretesa romantica di trascrivere la realtà in tutti i suoi dettagli. È ovvio che per Borges (anche se non lo dice direttamente) anche il realismo è, da questo punto di vista, "romantico."

Si nota a questo punto un paradosso. Gli scrittori classici, che rifiutano l'espressione totale della realtà, vi si avvicinano piú dei romantici (o dei realisti), che includendo tutti i dettagli inutili tendono a distruggere la realtà. Scegliendo degli esempi, Borges non fa molta attenzione ai periodi letterari convenzionali. Cervantes e Gibbon sono per lui dei classicisti, anche se dal punto di vista della storia letteraria uno è barocco e l'altro è neoclassico. Secondo Borges però hanno una caratteristica in comune: non cercano di ritrarre la realtà nella sua interezza, e non fanno della precisione il loro scopo. In modo simile il vittoriano William Morris e il modernista argentino Enrique Larreta vengono citati, insieme a H. G. Wells, Daniel Defoe e i film di Josef von Sternberg, per illustrare la teoria di Borges sull'invenzione dei dettagli. Borges non sta in realtà cercando di abolire le etichette letterarie: gli interessa piuttosto elaborare un certo concetto del verosimile. Secondo lui non è verosimile ciò che si conforma al reale, o ciò che in un certo periodo letterario o in un certo genere letterario si crede sia reale: è piuttosto ciò che genera piú emozione o esprime maggiormente la realtà in un certo testo. La verosimilitudine ha meno a che vedere con la realtà che con le convenzioni di una certa cultura su come ritrarre la realtà.

Sfortunatamente l'articolo non è affatto chiaro, e per essere compreso richiede non solo una lettura molto attenta, ma anche la lettura complementare del saggio sull'arte narrativa e la magia, in cui Borges allarga la sua prospettiva e la definisce con maggiore accuratezza. Cercando di studiare le tecniche narrative, comincia coll'ammettere che si tratta di un argomento relativamente nuovo, e che lo studio della narrativa non ha ancora raggiunto il punto di sofisticazione a cui è arrivato lo studio della poesia o dell'arte dell'eloquenza. Dopo questi chiarimenti cerca di definire un certo tipo di narrativa: quella che imita i procedimenti della magia. Opponendola alla narrativa di tipo realista, Borges afferma che gli scrittori che trattano di argomenti straordinari cercano sempre di presentare lo straordinario come normale. Cita due esempi inaspettati: *The Life and Death of Jason*, un romanzo in versi di William Morris, e l'unico romanzo di Edgar Allan Poe, *The Narrative of A. Gordon Pym*, facendo notare la cura di Morris nell'introdurre centauri e sirene, e con quale abilità Poe eviti ogni riferimento al bianco descrivendo l'orrore di una tribú immaginaria per tutto ciò che è bianco. Dalla sua analisi conclude che ci sono due tipi di narrativa: il tipo realista, che pretende di presentare la realtà caotica con tutti i suoi dettagli seguendo le descrizioni arbitrarie (cioè convenzionali) della scienza, e il tipo magico, che segue la magia col suo modo lucido e splendidamente organizzato di presentare la realtà.

Conclude che poiché la magia è piú rigorosa della scienza e non lascia nulla al caso, la magia funziona all'interno di una struttura altamente formale. Nelle narrative magiche tutto è rilevante, non ci sono sbavature. Una struttura perfetta fa sí che ogni parte corrisponda al tutto. Dal punto di vista della narrazione questo vuol dire che i testi vengono costruiti sulla base di una trama rigorosa. Tutti gli episodi hanno una conseguenza ulteriore. L'idea della narrativa di Borges è basata sul concetto di causa. Al termine dell'articolo egli postula una teologia della narrativa, illustrando la sua tesi con esempi presi dai racconti di Chesterton, dall'*Ulisse* di Joyce e dai film di von Sternberg.

Letto insieme all'articolo precedente *L'arte narrativa e la magia* diviene piú chiaro, ma, con la perversità che i suoi lettori ben conoscono, Borges interpone fra i due saggi una serie di brevi note sul cinema. Questo piccolo trucco, e il fatto che molti dei primi lettori trovassero molto difficile seguire i suoi ragionamenti, ha fatto sí che i due saggi rimanessero separati. Ancora oggi, nonostante che la critica dei testi di Borges abbia raggiunto un alto livello di accuratezza, i critici tendono ad ignorare il primo saggio o a trascurare il fatto che ambedue sono basati sullo stesso concetto di verosimilitudine. Oggi appare evidente che in quei due saggi Borges gettò le fondazioni per una teoria della letteratura fantastica che avrebbe poi elaborato in altri articoli, ma soprattutto nella sua narrativa.

I brevi pezzi sul cinema mostrano un altro aspetto della versatilità di Borges critico. Commentando alcuni film di Fedor Ozep (*I fratelli Karamazov*), Charlie Chaplin (*City Lights*), Joseph von Sternberg (*Morocco*) e King Vidor (*Street Scene* di Elmer Rice), Borges dimostra di conoscere le principali correnti cinematografiche degli anni Venti e dei primi anni Trenta. Rivela anche una spiccata preferenza per il cinema americano, specialmente per von Sternberg, le cui immagini ed il cui uso del montaggio discontinuo avrebbero influenzato molto il suo stile narrativo. In *L'arte narrativa e la magia* e nel prologo al suo primo libro di racconti (*Storia universale dell'infamia*), rende omaggio allo stile di von Sternberg. La critica cinematografica era per lui un'attività intermittente. Seguiva piú o meno lo sviluppo dell'arte cinematografica, da *The Gold Rush* di Chaplin (che recensí per il giornale "La Nación") a *Citizen Kane* di Orson Welles (recensito su "Sur"). Ancora oggi, che non è piú in grado di vedere un film, gli piace andare al cinema per ascoltare il dialogo, con un compagno occasionale che gli dà un'idea di quello che accade sullo schermo.

I libri di saggi scritti da Borges precedentemente erano stati letti solo dagli amici piú cari ed erano, in un certo senso, quasi dei libri segreti. Con *Evaristo Carriego* cominciò a trovare un pubblico piú vasto per la sua prosa, ma fu *Discussioni* che lo rese veramente visibile. Il libro fu pubblicato come primo volume in una serie di nuovi scrittori argentini. Attrasse immediatamente l'attenzione dei critici. Nel 1933 la rivista "Megáfono" dedicò la seconda metà del suo numero di agosto a una *Discussione su Jorge Luis Borges*. Fu il primo di molti tentativi

di valutazione della sua opera. Cercando di essere polemica, la tavola rotonda usò un metodo che si può dire a senso unico. Il primo scrittore passava il suo testo al secondo, che poteva rifiutarlo o complementarlo; il secondo passava i due testi al terzo e cosí via. I contributori erano soprattutto giovani aspiranti scrittori. Alcuni erano entusiasti di Borges, altri tiepidi, ed altri ancora totalmente ostili e persino maleducati. Il risultato, dal punto di vista intellettuale, fu piuttosto scarso. I pezzi migliori furono scritti da persone un po' piú anziane — lo scrittore francese Pierre Drieu La Rochelle, il linguista e critico spagnolo Amado Alonso — che avevano una prospettiva piú vasta. Drieu, un romanziere e saggista molto influente, aveva conosciuto Borges quando era in visita in Argentina su invito di Victoria Ocampo. In un breve brano scritto mentre tornava in Francia coniò una frase che si ricorda ancora: "*Borges vaut le voyage*" ("Megáfono," agosto 1933, p. 14). Fu tra i primi a riconoscere non solo la straordinaria intelligenza ma anche il senso dell'umorismo e la passione con cui Borges abbracciava la realtà. Secondo Amado Alonso Borges si stava maturando in uno scrittore completamente responsabile del significato delle parole. Lo loda per essersi trasformato da uno scrittore barocco i cui sforzi per raggiungere un certo effetto erano troppo visibili a uno stilista la cui prosa sembra del tutto naturale, ed è d'accordo con la valutazione del saggio su Paul Groussac data da Borges.

I contributori piú giovani lodarono Borges esageratamente o trovarono che le sue poesie e i suoi saggi non avevano alcun valore. Amado Alonso aveva applaudito il suo comportamento letterario, riassumendolo con queste parole: "responsabilità, sincerità ed [un desiderio di] precisione" (*ibid.*, p. 19), molti contributori invece trovarono incoerenti i suoi ragionamenti — Ignacio B. Anzoátegui sostenne che l'articolo sull'inferno era "degno del cervello di un pollo" (*ibid.*, p. 17) — o criticarono la frammentarietà dei suoi saggi. Persino un fedele ammiratore come Enrique Mallea (fratello di Eduardo) affermò che il metodo frammentario di Borges era un difetto, senza capire che era invece un tipo di tecnica compositiva. Avrebbe potuto lamentare ugualmente che i sonetti sono troppo brevi. Alcuni accusarono Borges di non essere conscio della realtà sociale e politica dell'Argentina. Tra questi spiccava Enrique Anderson Imbert: sembrò un devoto fedele della causa socialista ed affermò di "vivere un profondo entusiasmo sociale," un atteggiamento subito messo in ridicolo da un altro partecipante. Anderson Imbert aveva allora appena ventitré anni; oggi, dopo aver vissuto ed insegnato negli Stati Uniti per trent'anni, il suo entusiasmo sociale non è diminuito, ma il suo giudizio sulla posizione di Borges nella letteratura argentina è, naturalmente, cambiato.

Anche se il livello critico del dibattito su *Discussioni* lasciava molto a desiderare, l'importanza di quel numero speciale di "Megáfono", che ci fornisce una preziosa indicazione di come veniva valutato Borges, non deve essere sottovalutata. Per la prima volta un membro della nuova generazione di scrittori argentini veniva preso sul serio

dai suoi colleghi, divenendo l'oggetto di una valutazione collettiva. Il fatto che la discussione ebbe luogo è quello che importa: confermò la posizione di Borges come il piú importante dei giovani scrittori argentini. Quei giovani segreti che si erano riuniti intorno a lui, e di cui Néstor Ibarra e Adolfo Bioy Casares erano già cosí rappresentativi, non erano piú gli unici ad essere attratti dai suoi scritti. Un pubblico piú vasto si andava formando lentamente, e Borges era vicino ad un importante balzo in avanti nella sua carriera letteraria.

IV

La stampa scandalistica e letteraria

Nel mese di agosto del 1933, quando "Megáfono" pubblicò la sua *Discussione su Jorge Luis Borges*, una nuova rivista letteraria fece la sua comparsa a Buenos Aires. Si chiamava "Revista Multicolor de los Sábados" (Rivista multicolore del sabato) e veniva distribuita gratis ai lettori di "Crítica", il piú diffuso tra i giornali argentini di quell'epoca. "Crítica" era la migliore tra le pubblicazioni che si rivolgevano alla massa: era un buon esempio di come produrre un giornale scandalistico e culturale allo stesso tempo. Il direttore, Natalio Botana, aveva importato in Argentina lo stile e i metodi dei fogli scandalistici statunitensi. Se le notizie non erano abbastanza clamorose o scandalose, "Crítica" le inventava. Una volta il giornale arrivò al punto di annunciare una rivolta immaginaria degli indiani Chaco nell'Argentina settentrionale, e quando la risonanza della notizia falsa cominciò a scemare uscí con un titolo a caratteri di scatola: CRITICA FA LA PACE A CHACO.

Botana aveva sempre voluto aggiungere a "Crítica" una rivista culturale. Dopo molti tentativi lanciò "La Rivista multicolore del sabato", il cui scopo era di competere con l'antico e prestigioso supplemento letterario domenicale della "Nación", diretto da Eduardo Mallea dal 1931. Botana decise di assumere Borges come direttore letterario della "Rivista multicolore". Cosí, per un certo periodo, due dei piú brillanti giovani di Victoria Ocampo furono in grado di influenzare i gusti letterari del pubblico argentino.

Borges aveva piú esperienza di Mallea nel giornalismo letterario. Le sue contribuzioni al "Martín Fierro" e a "Síntesis" alla fine degli anni Venti avevano dimostrato che era perfettamente capace di scrivere pezzi brevi su libri e scrittori. La sua collaborazione a "Sur" e ad altre riviste letterarie non lo teneva del tutto occupato quindi, quando Botana gli fece l'offerta di dirigere la "Rivista multicolore", Borges fu pronto ad accettare. Lo stipendio non era affatto generoso, Botana era molto esigente, ed il ritmo di lavoro era spossante, ma Borges accettò il lavoro con entusiasmo. Ulyses Petit de Murat, uno dei suoi amici del "Martín Fierro" era lí ad aiutarlo: era un poeta ultraista, piú giovane di otto anni, ed aveva collaborato con Borges nella commissione di giovani scrittori che avevano appoggiato la rie-

lezione di Irigoyen. Petit de Murat lavorava come critico cinematografico per "Crítica", e fu forse attraverso di lui che Botana avvicinò Borges.

Oltre a contribuire perlomeno con ventuno pezzi originali alla rivista, Borges sceglieva e traduceva brani dei suoi autori preferiti per "Crítica". Chesterton, Kipling, Wells e lo scrittore tedesco-ceco Gustav Meyrink condividevano con Swift, Novalis e James Frazer le pagine vistose del supplemento. Presentò anche le opere di alcuni dei suoi piú cari amici: gli articoli di Néstor Ibarra (su Ernst Lubitsch), Xul-Solar, suo cugino Guillermo Juan Borges ed il romanziere uruguayano Enrique Amorim trovarono in Borges un generoso promotore. Le sue contribuzioni erano disparate, e, in alcuni casi, straordinarie. Tra di esse c'erano recensioni di libri nuovi di scrittori argentini, uruguayani e brasiliani; la migliore è una breve recensione di *Radiografía de la pampa* di Ezequiel Martínez Estrada, pubblicata nel numero del 16 settembre 1933. Il libro era un tentativo lirico e metafisico di rivelare il mistero dei grandi spazi vuoti argentini. Borges inizia mettendo Martínez Estrada in relazione con una linea di intensi scrittori tedeschi. Secondo lui essi

> hanno inventato un nuovo genere letterario: l'interpretazione patetica della patetica storia della storia e persino della geografia. Oswald Spengler è il piú illustre praticante di questo modo di scrivere la storia, che esclude il fascino romanzesco della biografia e degli aneddoti, ma anche le craniose digressioni di Lombroso ed i sordidi argomenti da negozianti della scuola economica, e gli eroi intermittenti, sempre indignati e moralistici, prediletti da Carlyle. Le circostanze non interessano questi nuovi interpreti della storia, né i destini individuali nel gioco delle attività e delle passioni. Il suo tema non è il succedersi bensí l'eternità di ciascun uomo o di ciascun tipo di uomo: un modo particolare di intuire la morte, l'io, gli altri, le circostanze e il mondo. (Rivera, 1976, p. 23)

Elencando i modelli di Martínez Estrada, Borges non dimentica di fare i nomi di Keyserling e Waldo Frank, che avevano visitato l'Argentina recentemente ed avevano descritto vividamente le proprie impressioni. Borges trova che Martínez Estrada non è inferiore ai suoi modelli, e loda la sua prosa senza riserve. Commentando le sue riserve sull'Argentina, Borges ha questo da dire: "È uno scrittore splendidamente amaro. Dirò di piú: la sua è la piú bruciante e la piú difficile delle amarezze, del tipo che si accompagna alla passione e persino all'amore" (Rivera, 1976, p. 23). Questa valutazione del libro di Martínez Estrada risultò profetica. A quell'epoca pochissimi in Argentina riconobbero il valore di questo autore, ma Borges non ne dubitò mai, anticipando cosí il giudizio critico dei prossimi trent'anni.

Le altre recensioni erano meno interessanti e rappresentavano in un certo senso il tipo di critica promotrice che in francese si chiama *critique de soutien*. Predominano vecchi amici e compagni dell'epoca del "Martín Fierro" — Norah Lange, Ricardo Güiraldes, il poeta uruguayano Ildefonso Pereda Valdés. Alcuni pezzi che Borges scrisse sotto

lo pseudonimo di F[rancisco] Buscos (un cognome di famiglia) erano però straordinari. Tre di essi, raccolti poi in *El hacedor* (L'artefice) dimostrano che Borges aveva già progredito molto nell'elaborazione del suo stile. Il pezzo piú conosciuto è *Dreamtigers*, una specie di parabola kafkiana sulle tigri che aveva amato da bambino e che continuavano a comparire nei suoi sogni di adulto. Un secondo pezzo, *Gli specchi velati*, rivela un'altra ossessione ben nota. Con estrema concisione racconta la storia di un'amica perseguitata dall'immagine di Borges: quando si guarda allo specchio vede lui. Il terzo, un pezzo anche piú breve intitolato *Uñas* (Unghie), celebra la cieca ostinazione delle parti del corpo che continuano a crescere anche dopo la sua morte.

Il pezzo piú importante che Borges pubblicò sotto pseudonimo era un racconto intitolato *Uomo della casa rosa*, che sviluppava un aneddoto raccontato in *Hombres pelearon*, raccolto in *El idioma de los argentinos* (1928). Quello che era stato un breve accenno a un duello al coltello fra due malviventi diventa qui un'elaborata narrazione, scritta in prima persona: è il racconto fatto a Borges da un testimone oculare dello scontro. Vi sono degli elementi drammatici: lo sfidante, Francisco Real, arriva dal nord apposta per battersi con Rosendo Juárez, uno dei malviventi alle dipendenze di Nicolas Paredes. Juárez non risponde alla sfida e fugge, lasciando a Francisco Real non solo la vittoria ma anche il possesso della sua donna, La Lujanera. Il narratore, un giovane che appartiene alla banda di Juárez, si dice umiliato dalla vigliaccheria del suo capo, dice di volersi vendicare e narra la fine improvvisa e brutale dell'episodio: Francisco Real (dopo aver portato fuori La Lujanera con lui per farci sbrigativamente all'amore) ritorna alla festa e muore delle ferite inflittegli in un duello. Chi lo ha ucciso? Juárez, la donna, qualcun altro? Il narratore non lo dice. Ma vi sono due indizi che indicano che è stato il narratore a farlo, per vendicare l'onore della banda.

Questo fu il primo racconto di Borges, che non osò però ammetterne la paternità: lo pseudonimo lo aiutò ad affrontare le difficoltà di un nuovo genere letterario. In un certo senso il fatto che il racconto sia anche su un uomo che si nasconde dietro al nome del narratore per evitare di vantarsi è molto importante.

Uomo della casa rosa divenne uno dei racconti piú famosi di Borges, ma lui se ne stancò presto. Rievocando il periodo della sua collaborazione a "Crítica" cerca di sminuirne l'importanza:

> Mi ci vollero sei anni, dal 1927 al 1933, per arrivare, da quell'impazzato abbozzo che era *Hombres pelearon* al mio primo vero racconto, *Hombre de la esquina rosada* (Uomo dell'angolo rosa). Uno dei miei amici, don Nicolas Paredes, un vecchio giocatore d'azzardo e capo politico della zona nord, era morto, ed io volevo mettere su carta la sua voce, i suoi aneddoti, e la sua maniera particolare di raccontarli. Sgobbai su ogni singola pagina, ripetendo ogni frase e cercando di esprimerla con il tono esatto. A quel tempo vivevamo ad Adrogué e, poiché sapevo che mia madre avrebbe cordialmente disapprovato il soggetto del racconto, lo scrissi in segreto e lo finii dopo diversi mesi. Intitolato in origine *Hombres*

de las orillas (Uomini ai margini), il racconto apparve sul supplemento del sabato, di cui ero redattore, di un quotidiano scandalistico chiamato "Crítica." Ma per timidezza, o forse perché mi pareva che il racconto non fosse del tutto degno di me, lo firmai con uno pseudonimo: Francisco Bustos, il nome di uno dei miei trisavoli. Sebbene il racconto acquistasse una rapida popolarità al punto che ne ero imbarazzato (oggi lo trovo soltanto artificioso e manierato e il personaggio mi pare completamente falso), non l'ho mai considerato un punto di partenza. Rappresenta semplicemente una specie di capriccio. (*Abbozzo*, p. 169)

Il giudizio di Borges è troppo severo: è forse vero che il racconto è troppo melodrammatico e manierato, e i personaggi sono forse artificiosi, ma rivela un intuito narrativo straordinario per qualcuno che aveva scritto fino ad allora solo poesie e saggi. Borges imitava chiaramente certi modelli: *The Murder of Roger Ackroyd* di Agata Christie (1926) per il finale a sorpresa (anche in questo romanzo è l'assassino che racconta la storia senza descrivere però il delitto); Chesterton e Kipling per l'invenzione dei dettagli e delle vivide immagini, e i film di von Sternberg per il taglio, che è rapido, nitido e teso.

Nell'uso dello pseudonimo da parte di Borges c'è qualcosa di piú della timidezza o del timore della critica. Nell'*Abbozzo di autobiografia*, dopo aver detto che cercava di riprodurre l'esatto tono di voce di Nicolas Paredes, aggiunge: "A quel tempo vivevamo ad Adrogué e, poiché sapevo che mia madre avrebbe cordialmente disapprovato il soggetto del racconto, lo scrissi in segreto e lo finii dopo diversi mesi" (*Abbozzo*, p. 169). Quest'informazione è significativa. Nel 1930 Borges aveva già avuto difficoltà a convincere il padre e la madre che Evaristo Carriego era un argomento adatto per una biografia. Nonostante fossero amici, non avevano una opinione molto positiva delle sue poesie o degli argomenti su cui scriveva: i bassifondi di Buenos Aires. L'amicizia di Borges per Nicolas Paredes (che lo aiutò nella sua ricerca di autenticità mentre scriveva il libro su Carriego) deve essere sembrata ugualmente riprovevole ai genitori. Non è quindi sorprendente che Borges abbia usato uno pseudonimo, anche se, sempre contraddittorio, scegliendo il nome di uno degli avi paterni aveva inevitabilmente sbandierato la sua identità. La scelta di quel nome era una specie di scherzo contro lo snobismo materno.

I contributi piú importanti di Borges a "Crítica" furono sei racconti raccolti poi (insieme a *Uomo della casa rosa* e ad altri pezzi) nel suo libro seguente *Storia universale dell'infamia*. Nella prefazione alla seconda edizione spagnola del libro (1954) Borges spiega in tono apologetico che questi scritti "sono il gioco irresponsabile di un timido che non ebbe il coraggio di scrivere racconti e che si divertí a falsificare (talvolta senza gratificazione estetica) storie altrui" (*Storia universale dell'infamia*, pp. 15-16). Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges ritorna sull'argomento aggiungendo alcuni particolari:

La mia carriera di scrittore di racconti comincia in realtà con la serie di brani intitolati *Historia Universal de la infamia* (Storia universale dell'infamia),

che apparvero sulle colonne di "Crítica" nel 1933-34. L'ironia di tutto ciò è che quell'*Hombre de la esquina rosada* era un vero racconto ma questi, e molti dei brani narrativi che li seguirono e che lentamente mi portarono a scrivere i miei racconti legittimi, avevano il carattere dello scherzo e dello pseudosaggio. Nella mia *Storia universale* non volevo ripetere quello che Marcel Schwob aveva fatto nelle sue *Vite immaginarie*. Lui aveva inventato delle biografie di uomini veri di cui si sa poco o nulla. Io, invece, mi documentai sulle vite di persone conosciute e poi le variai e le distorsi deliberatamente secondo il mio capriccio. Per esempio, dopo aver letto *The Gangs of New York* di Herbert Asbury, riscrissi la mia versione di Monk Eastman, il bandito ebreo, in flagrante contraddizione con l'autore che avevo scelto. Feci lo stesso per Billy the Kid, per John Murrel (che ribattezzai Lazarus Morrell), per il Profeta Velato del Khorassan, e per diversi altri. Non pensavo di farne un libro. Quelle cose, intenzionalmente pittoresche, le avevo scritte per i lettori di "Crítica." Immagino che adesso il segreto valore di quei brani — a parte il piacere che mi procurò lo scriverli — sia riposto nel fatto che erano esercizi narrativi. Poiché le linee generali della trama e le circostanze mi erano già fornite, io non dovevo far altro che ricamarci sopra una serie di colorite variazioni. (*Abbozzo*, pp. 169-170)

Ancora una volta, rievocando il passato e riassumendo le sue intenzioni, Borges cambia le cose. Un'attenta comparazione dei racconti con le fonti rivela che egli fece qualcosa di piú che "ricamare vivide variazioni." In alcuni casi (*Lo spaventoso redentore Lazarus Morrell* e *Tom Castro, l'impostore inverosimile*) cambiò radicalmente l'asse portante del racconto; in perlomeno un caso, *Hakim di Merv, il tintore mascherato*, aggiunse talmente tante cose nuove (compresa un'intera cosmogonia immaginaria) che le fonti originali furono completamente dimenticate. Inoltre molte delle fonti elencate al termine del libro erano anch'esse inventate, come per esempio *Die Vernichtung der Rose* (La distruzione della rosa), Leipzig, 1927, attribuita ad uno sconosciuto Alexander Schultz, un nome dietro cui si cela chiaramente il vero nome di Xul-Solar. Borges faceva dell'elenco delle fonti un'altra maschera.

Persino nel caso di un racconto che derivava da una fonte reale e ben identificabile — come *Tom Castro, l'impostore inverosimile*, basata su un articolo di Thomas Secombe nell'*Encyclopaedia Britannica* (undicesima edizione, XXVI, 932-933) — Borges cambiò radicalmente la storia. L'aneddoto originario era piuttosto semplice. Un uomo chiamato Arthur Orton cerca di farsi passare per Roger Charles Tichborne, l'erede di una delle piú ricche famiglie cattoliche in Inghilterra, scomparso in un naufragio al largo della costa del Brasile quattordici anni prima. Nell'articolo della *Britannica* è Orton che concepisce lo stratagemma, facendosi aiutare da Bogle, un domestico negro (che lavorava per i Tichbornes), solo per farsi dare delle informazioni sulla famiglia. Nella versione di Borges è Bogle a concepire lo stratagemma. Non solo dà a Orton le istruzioni necessarie, ma lo guida e l'aiuta per tutta la durata della pericolosa impresa, organizza la scenografia per il drammatico incontro con Lady Tichborne e lo di-

fende poi fino all'ultimo respiro. La *Britannica* non dice nulla dell'importanza di Bogle, e gli dedica solamente una frase. Sviluppando questo personaggio incidentale e rendendolo decisivo dal punto di vista della trama, Borges trasforma quella che era la storia piuttosto banale di un fallito imbroglio in un dramma. Orton e Bogle diventano parodie di Faust e Mefistofele, ed il fatto che la mente è negra e il protagonista è bianco rende il racconto piú efficace.

Uno studio dettagliato della fonte e della versione di Borges rivela non solo spostamenti di enfasi ma anche importanti cambiamenti nelle circostanze del racconto. Il primo incontro tra Orton e Lady Tichborne è diretto da Bogle con l'abilità di un regista. Nella versione della *Britannica* Orton dimostra la sua codardia. L'incontro ha luogo un buio pomeriggio di gennaio in un albergo di Parigi; Orton si nasconde a letto, con la faccia girata verso il muro per evitare il piú possibile gli occhi indagatori di Lady Tichborne. Nella versione di Borges, Bogle accompagna Orton a Parigi e, invece di nasconderlo, lo porta all'albergo di Lady Tichborne. Il pomeriggio di gennaio è luminoso nel racconto. Entrando Bogle va alla finestra e la spalanca: "La luce fece da maschera: la madre riconobbe il figliuol prodigo e gli concesse il suo abbraccio" (*Storia universale dell'infamia*, p. 33). L'audacia drammatica di Bogle assomiglia all'audacia di Borges con le sue fonti.

Una delle fonti generiche che Borges non menzionò mai per iscritto prima dell'*Abbozzo di autobiofrafia* è *Vite immaginarie* di Marcel Schwob. Non usò nessuno dei racconti del simbolista francese, ma chiunque legge i due scrittori non può non rinvenire nel libro di Schwob, e soprattutto nel racconto, *I signori Burke e Hare, assassini*, il modello dei racconti di Borges. Secondo Suzanne Jill Levine, Borges fece notare una volta che l'"idea" di *Vite immaginarie* era superiore al libro stesso, ed aggiunse che l'ultimo racconto, *Burke e Hare*, era il migliore e l'unico in cui Schwob realizzò la sua idea" (Levine, 1972, p. 25). "La chiave di questo stile enfatico è precisamente la scelta dei dettagli rilevanti", commenta Levine. Nella prefazione alla prima edizione della *Storia universale dell'infamia* Borges aveva già indicato lo stile senza identificarne la fonte generale:

> Gli esercizi di prosa narrativa che compongono questo libro furono scritti dal 1933 al 1934, e derivano, credo, da ripetute letture di Stevenson e Chesterton e anche dai primi film di von Sternberg, e forse da una biografia di Evaristo Carriego. Essi abusano di certi procedimenti: enumerazioni contrastanti, repentine soluzioni di continuità, riduzione dell'intera vita di un uomo a due o tre scene. [...] Non sono e non vogliono essere racconti psicologici. (*Storia universale dell'infamia*, p. 14)

Nonostante che nella prefazione non faccia il nome di Schwob, Borges aveva ammesso a quell'epoca il suo interesse per lui. Un racconto tratto da *Vite immaginarie* si trovava tra i pezzi che aveva raccomandato per la pubblicazione su "Crítica": si trattava di *Burke e Hare*.

V

I giochi irresponsabili

Borges aveva scritto poesie sulla pampa e saggi sui poeti gaucheschi, ma in realtà non sapeva molto della vita gauchesca. La sua prima vera esperienza di quella regione dell'Argentina fu nel 1909, quando aveva dieci anni, e produsse il ricordo di uno spazio vuoto in cui "la casa piú vicina era una specie di macchiolina all'orizzonte" (*Abbozzo*, p. 212). Solo a trentacinque anni ebbe occasione di visitare una zona in cui la vita gauchesca era ancora comune. Nell'estate del 1934 andò a trovare gli Amorim, dei parenti ricchi che vivevano a Salto Oriental, sul fiume Uruguay. Enrique Amorim era un romanziere uruguayano di un anno piú giovane di Borges, ed aveva sposato Esther Haedo, la cugina di Borges che era stata una sua compagna di giochi quando erano bambini. Enrique aveva studiato a Buenos Aires e viveva parte dell'anno in Argentina e parte nella sua città natale di Salto, nel Nordovest dell'Uruguay. Gli Amorim erano proprietari di terre e bestiame. L'amministrazione era nelle mani di uno dei suoi fratelli, ma a Enrique piaceva la campagna: scrisse dei bei romanzi sulla vita moderna dei gauchos.

La casa di Enrique era bella, stile Bauhaus, progettata dallo stesso Enrique. Si chiamava *Las nubes* (Le nubi) perché era in cima a una collina che dominava la città vecchia, piú vicina al cielo che all'attivo porto fluviale. Enrique era un ospite piacevole e gli piaceva ritrarre gli ospiti con la sua cinepresa. La visita di Borges fu immortalata in una pellicola che ha dei momenti molto divertenti. Come fa tanta gente in vacanza, Borges si era lasciato crescere i baffi e la barba, si era completamente dimenticato di pettinarsi ed aveva nel complesso un aspetto alquanto trasandato. La sorella Norah ed il cognato Guillermo de Torre erano venuti con lui, e Borges non faceva altro che prendere in giro l'ignoranza veramente spagnola di Guillermo delle cose locali. A un certo punto nella pellicola si vede Borges che brandisce contro Guillermo un lungo palo che i vaccari usavano per spronare il bestiame: si tratta di una scena simbolica in molti modi. Prendendo le parti dei gauchos Borges sottolineava sia la sua ostilità verso gli spagnoli sia la sua evidente antipatia per Guillermo. Degli altri documenti fotografici della visita mostrano Borges, sbarbato e vestito convenzional-

mente in abito scuro, al timone di un traghetto che risaliva il fiume Uruguay.

Perlomeno cinque racconti che Borges scrisse nei quindici anni seguenti furono influenzati da quella breve visita. Borges si era trovato faccia a faccia con un tipo di violenza che fino ad allora aveva trovato solo nei libri o al cinema. A quell'epoca la frontiera tra l'Uruguay e il Brasile era ancora una zona alquanto selvaggia. Tranne per due tratti in cui un grosso fiume segnava il confine (il Cuareim a ovest e lo Yaguarón a est), la linea che divideva i due paesi esisteva solo sulle carte geografiche. A un certo punto, dove la città uruguayana di Rivera incontrava quella brasiliana di Santa Anna do Livramento, la frontiera era un lungo viale aperto, senza nessuna dogana. I proprietari terrieri avevano ranch da ambo i lati della frontiera, cosa che favoriva molto il contrabbando. Era l'equivalente del Far West, nel Rio della Plata. La vita valeva poco da quelle parti, ed i dipendenti dei proprietari terrieri non risparmiavano né il proprio sangue né quello degli altri, proprio come i leggendari gauchos. Fu a Santa Anna do Livramento che Borges assistette per caso ad un'uccisione.

In alcune note che dettò per la traduzione americana *The Aleph and Other Stories* (1970), Borges riassume l'episodio:

> Una permanenza di dieci giorni al confine tra l'Uruguay e il Brasile mi fece, sembra, un'impressione piú forte di tutti i regni del mondo con la loro gloria, visto che la mia immaginazione ritorna continuamente a quell'esperienza dopo tutto non molto eccezionale. (A quell'epoca pensavo che fosse una noia, anche se un giorno vidi un uomo ucciso proprio davanti ai miei occhi.) Una spiegazione plausibile di tutto ciò è che tutto quello che vedevo — i muri divisori di pietra, il bestiame dalle lunghe corna, le bardature d'argento dei cavalli, i gauchos barbuti, i pali per i cavalli, gli struzzi — era cosí primitivo, o addirittura selvaggio, che avevo l'impressione di aver viaggiato nel tempo invece che nello spazio. (*The Aleph*, 1970, p. 271)

Nel 1964 Borges rievocò l'episodio in termini piú vividi per un intervistatore, Carlos Peralta. Parlando della sua limitata conoscenza dell'America Latina a quell'epoca, Borges racconta di aver trascorso qualche giorno a Santa Anna do Livramento,

> dove ebbi l'occasione di veder uccidere un uomo. Eravamo in un bar con Amorim, e al tavolo accanto si sedette la guardia del corpo di una persona molto importante, un *capanga*. Un ubriaco gli si avvicinò troppo e il *capanga* gli sparò due colpi. Il mattino dopo lo stesso *capanga* era nello stesso bar, a bere qualcosa. Tutto ciò ebbe luogo al tavolo vicino al nostro, ma le dico quello che mi dissero dopo, il ricordo è piú chiaro della realtà. Io vidi solo un uomo che si fermava, e sentii gli spari. (Peralta, 1964, p. 413)

Con questo materiale cosí limitato, che per qualche ragione continuava a tornargli in mente, Borges costruí alcuni episodi drammatici che inserí in parecchi racconti per renderli verosimili. Uno dei primi

usi della visita fu una scena di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, un racconto pubblicato originalmente nel 1940. Nella seconda parte del racconto, quando il narratore sta cercando di risolvere il mistero di quella strana terra, intromessa nella realtà per mezzo del volume apocrifo di un'enciclopedia di terz'ordine, compare un nuovo personaggio, Herbert Ashe, un ingegnere britannico delle Ferrovie argentine meridionali. Rievocando una conversazione con Ashe sul sistema sessantesimale di contare (in cui 60 si scrive 10), il narratore fa notare che l'ingegnere alluse a un certo punto a Rio Grande do Sul: "Parlammo di vita pastorale, di *capangas*, della parola *gaucho* (che alcuni vecchi dell'est pronunciano ancora *gaúcho*), e non fu piú questione — Dio mi perdoni — di funzioni duodecimali" (*Finzioni*, p. 2).

Piú tardi, nello stesso racconto, Borges fa della sua esperienza di frontiera un uso anche migliore. Cambiando l'epoca dell'episodio per adattarlo alla cronologia fantastica del racconto, fa finta che l'episodio abbia avuto luogo nel 1942 (in un racconto pubblicato nel 1940). Il luogo evocato è un emporio rurale di proprietà di un brasiliano a Cuchilla Negra, sul lato uruguayano della frontiera. "Amorim e io tornavamo da Sant'Anna. Una piena del fiume Tacuarembó ci obbligò a provare (e a sopportare) quella rudimentale ospitalità. Il brasiliano ci sistemò due brande cigolanti in uno stanzone ingombro di botti e di cuoiami" (*ibid.*, p. 23). Il resto dell'episodio appartiene all'immaginazione di Borges.

La stessa scena di frontiera è usata in un altro racconto, *La forma della spada*, pubblicato nel secondo libro di racconti "legittimi," *Finzioni*. Il protagonista incontra per caso un uomo chiamato dai suoi vicini "L'Inglese della Colorada" (dal nome del ranch che aveva preso in affitto); l'azione ha luogo a Tacuarembó.

> L'inglese veniva dalla frontiera, da Rio Grande do Sul; alcuni assicuravano che in Brasile era stato contrabbandiere. I campi della *Colorada* erano pantanosi; le acque, amare; l'Inglese, per rimediare a queste deficienze, lavorò al pari dei suoi peoni. [...] L'ultima volta che visitai i distretti del Nord, una piena del fiume Caraguatá mi costrinse a pernottare alla *Colorada*. [...] Dopo cena, uscimmo a guardare il cielo. Questo s'era schiarito, ma dietro le montagne del Sud era rigato e incrinato da lampi, ordiva un'altra tempesta. (*Ibid.*, pp. 107-108)

I due episodi hanno un elemento in comune: la piena improvvisa di un fiume in una campagna desolata che obbliga il narratore a cercare rifugio tra gli estranei. Ma in *Tlön* il luogo è il fiume Tacuarembó; in *La forma* è il Caraguatá. Borges sta ovviamente spostando il luogo dell'episodio vero, che ebbe luogo da qualche parte nella selvaggia regione di Tacuarembó, per adattarlo alle necessità di ciascun racconto.

Altri due racconti scritti dopo pochi anni si svolgono in Uruguay. Uno si intitola *Il morto*, e fu incluso da Borges nella sua terza raccolta di racconti, *L'Aleph*. Si svolge anch'esso pressappoco nella stessa zona (Tacuarembó), ma negli anni Novanta, con uno spostamento che per-

mette a Borges di usare racconti fatti forse da membri della sua famiglia che erano venuti dall'Uruguay. Solo ad un certo punto l'esperienza dell'autore coincide con quella del protagonista (un malvivente argentino che diventa il *capanga* di un uruguayano, capo di contrabbandieri): quando il giovane delinquente si reca per la prima volta al nord.

> Comincia ora per Otalora una vita diversa [...] una vita di vaste mattine e di giornate che hanno l'odore del cavallo. Quella vita è nuova per lui, e a volte atroce, ma l'ha già nel sangue, perché come gli uomini d'altri paesi venerano e presentano il mare, cosí noi (anche l'uomo che intesse questi simboli) agogniamo la pianura infinita che risuona sotto gli zoccoli. (*L'Aleph*, p. 28)

Usando Otalora come travestimento, Borges è in grado di esprimere un po' delle esperienze vissute nelle zone selvagge dell'Uruguay settentrionale. C'è da pensare che intrecciando i simboli del racconto Borges stesse cercando di dare qualche indicazione del suo coinvolgimento personale. I nomi dei due personaggi principali sono nomi di famiglia. In una nota dettata per l'edizione americana di *L'Aleph*, Borges chiarisce l'allusione: "Otalora è un antico nome della mia famiglia, come anche Azevedo, ma con la *c* spagnola invece della *z* portoghese. Bandeira era il nome del capogiardiniere di Enrique Amorim, e la parola *bandera* (bandiera) suggerisce anche i *bandeirantes* portoghesi, i conquistadores" (*The Aleph*, 1970, p. 272). Borges non dice però che ambo i nomi vengono dal lato materno della famiglia, e che il vero Otalora era un mercante di schiavi nell'Argentina settecentesca. Persino un piccolo dettaglio come il nome del ranch dove viene dipanata la trama del racconto, *El suspiro*, deriva da quella visita al Nord. "Durante quel viaggio nel 1934 passammo veramente una notte in un ranch chiamato El Suspiro," dice Borges nella stessa nota (*ibid.*, p. 272).

Nel secondo racconto, intitolato *L'altra morte*, lo spostamento è sia cronologico sia geografico. La storia ha luogo negli anni 1904 e 1946, che non coincidono affatto con la visita di Borges a Tacuarembó, e la scena principale in Uruguay si svolge a Cerro Largo, al confine orientale di Tacuarembó. Si tratta di una parte dell'Uruguay che Borges non visitò mai; la città natale di Aparicio Saravia, l'ultimo dei grandi capi dei gauchos. Scegliendo quel luogo in particolare Borges cercava di rievocare non solo il passato (come suggerisce la trama del racconto) ma tutto un tipo di vita che Borges aveva scoperto durante il suo viaggio nel 1934. Una frase del racconto allude all'eroe nazionale dell'Uruguay, un capitano che era stato, come Azevedo Bandeira, un contrabbandiere. Il racconto si basa sull'"idea (forse innegabile) che l'Uruguay è piú primitivo dell'Argentina, e quindi fisicamente piú coraggioso" (*ibid.*, p. 106). Si nota qui un'eco dei sentimenti conflittuali di Georgie nei confronti delle tradizioni eroiche della sua famiglia, ed anche della sua esperienza nella scuola statale di Buenos Aires. Per tutta la vita, Borges

aveva rimpianto di non essere un uomo d'azione, ed aveva sempre sentito che fare lo scrittore voleva dire essere un codardo. Ora, scrivendo di questi uomini primitivi e della terra degli avi materni, sta ancora cercando di esorcizzare questi sentimenti.

In un altro racconto, *El Sur*, che si svolge interamente in Argentina, questo conflitto viene a galla apertamente. È uno dei racconti piú famosi di Borges, e fu pubblicato nella seconda edizione di *Ficciones* (1956). Sotto la maschera di Juan Dahlmann, Borges rappresenta drammaticamente il conflitto di un uomo che ha antenati sia argentini sia europei. Nell'ultima scena del racconto, quando Dahlmann viene sfidato a un duello al coltello nella pampa, vi sono degli echi di quel giorno del 1934 in cui Borges vide uccidere un uomo. La scena si svolge ancora una volta in un emporio male illuminato, con un penetrante "odore e suono di terra" che "si diffondeva oltre le sbarre di ferro della finestra." A Dahlmann viene servito un pasto tipico: sardine in scatola, un po' di carne arrosto e del vino rosso. Gusta il sapore pungente del vino e vaga con lo sguardo per il negozio, notando le lampade al cherosene che pendono da una trave ed un gruppo di ubriachi chiassosi, dei braccianti con facce da meticci. La scena della sfida di uno degli ubriachi è basata probabilmente sul ricordo dell'episodio del *capanga* e dell'ubriaco, ma nel racconto, per ragioni drammatiche, sembra che tutto si svolga al rallentatore, ed i duellanti usano il pugnale. L'atmosfera, piú che la trama (un sogno o un incubo di Borges divenuto di Dahlmann), sembra risalire all'esperienza vissuta da Borges nel 1934.

Ma il ricordo di quell'esperienza è forse piú fondamentale per il racconto che l'esperienza stessa. Nelle note a *Il morto* Borges si meraviglia della tenacia con cui quel ricordo lo perseguita. Fu in grado infatti di usarne elementi in ben cinque racconti, anche se a quell'epoca si era reso perfettamente conto che si trattava di un episodio banale, per nulla eccezionale. Amorim mi disse una volta che durante quel viaggio Borges era pronto a vedere meraviglie dovunque. Una volta indicò alla sua guida un gruppo di uomini dicendo con gioia infantile: "Guarda quei gauchos!" Amorim, che conosceva bene quella zona e i suoi abitanti lo corresse ridendo: "Sono solo dei braccianti." Nonostante questo gentile avvertimento quei braccianti divennero nell'immaginazione di Borges degli eroi epici, fratelli dei gauchos descritti da Ascasubi, Del Campo e Hernández. Borges credette di averli incontrati finalmente nel primitivo Uruguay.

Quella visita di dieci giorni non produsse risultati immediati. Borges tornò a Buenos Aires e ricominciò a lavorare come direttore del supplemento letterario di "Crítica", la "Rivista multicolore del sabato". Nel 1935 raccolse nel volume *Storia universale dell'infamia* le sei biografie immaginarie pubblicate sulla rivista tra il 1933 e il 1934, *L'uomo all'angolo* ed altri pezzi (traduzioni, adattamenti, imitazioni) già pubblicati sulla rivista. Aggiunse anche un'altra biografia, la settima, intitolata *Bill Harrigan, assassino disinteressato*, sotto il cui nome si

nascondeva il famoso Billy the Kid. Il prologo indica alcuni dei modelli seguiti per i racconti ed ha questo da dire sui pezzi aggiunti in un'appendice intitolata *Eccetera*:

> Quanto agli esempi di magia che chiudono il volume, non ho su di essi altro diritto che quello di traduttore e di lettore. A volte credo che i buoni lettori siano cigni anche piú tenebrosi e rari che i buoni autori. Nessuno può negare che i frammenti attribuiti da Valéry al suo piuccheperfetto Edmund Teste valgano palesemente meno che quelli della moglie e degli amici del Signor Teste. Leggere, per intanto, è un'attività successiva a quella di scrivere: piú rassegnata, piú civile, piú intellettuale. (*Storia universale dell'infamia*, p. 14)

Pochi anni dopo Borges avrebbe elaborato nel suo racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, tutta una poetica della lettura in opposizione alla scrittura. Qui sta solo cercando di mettere nella giusta prospettiva gli "esempi di magia" già pubblicati su "Crítica". Si tratta della prospettiva del traduttore e del lettore. Ma in alcuni casi Borges oltrepassa il ruolo di traduttore. Thomas di Giovanni ha dimostrato, grazie anche alla complicità ironica di Borges, che perlomeno uno dei cinque pezzi non è una traduzione. Si intitola *Lo specchio d'inchiostro*, e fu allora attribuito erroneamente al volume di Richard Burton *The Lake Regions of Central Equatorial Africa*, un libro che, secondo Di Giovanni, "non ha mai visto in vita sua" (*Infamy*, 1972, p. 11). La vera fonte è un altro testo: *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (Usi e costumi degli egiziani moderni) di Edward William Lane, "uno dei libri preferiti di Borges." Le false attribuzioni e la distorsione delle fonti sono tipiche del modo borgesiano di usare le fonti come maschere. Burton aveva tradotto, come Lane, *Le mille e una notte*: Borges gli attribuisce cosí una storia presa da Lane, cosa che contribuisce a nascondere le tracce, lasciandogli piú libertà. Essendo inserito nella sezione conclusiva della *Storia universale dell'infamia*, questo racconto non è mai stato considerato una creazione di Borges. Vale la pena di studiarlo non solo perché contiene lo spunto per molti altri racconti — un uomo ossessionato dal suo destino riflesso in uno specchio d'inchiostro — ma anche perché lo specchio stesso è, come fa notare Di Giovanni, un aleph: un luogo che contiene ogni luogo e tutto il tempo. Nel racconto *L'Aleph*, pubblicato nel volume omonimo che costituisce la sua terza raccolta di narrativa (1943), Borges perfeziona la visione che fa dell'aleph il simbolo centrale del suo mondo letterario. Ma il legame tra questa visione e l'atto della scrittura appare già in questo primo racconto "mascherato": lo specchio è infatti uno specchio d'inchiostro.

I racconti della *Storia universale dell'infamia* erano destinati a un pubblico poco sofisticato. Raccogliendoli in un volume Borges volle preservarne il tono usando lo stesso titolo melodrammatico con cui erano stati pubblicati nella "Rivista Multicolore". Il volume faceva inoltre parte di una serie di libri tascabili a cura della rivista "Me-

gáfono" (che aveva organizzato il colloquio del 1933 su *Discussioni*) pubblicati da una casa editrice popolare, l'Editorial Tor. Ma Borges, per non smentirsi, non poté evitare di dare al libro dei ritocchi molto sofisticati. Il prologo originale del 1935 definisce i racconti "esercizi di prosa narrativa," ed indicando alcune delle fonti Borges arriva al punto di farne notare i limiti, rifiuta inoltre ogni responsabilità per gli "esempi di magia" che concludono il libro. Dopo queste parole poco promettenti, il lettore spagnolo si trova davanti una dedica *in inglese*: "*I inscribe this book to S. D.: English, innumerable and an Angel. Also: I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow — the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities*" (*Storia universale dell'infamia*, p. 17).

Si tratta di una dedica memorabile perché è il primo brano di prosa in inglese che Borges ha pubblicato. Ma per il comune lettore la dedica in inglese era probabilmente non meno incomprensibile dell'*Indice delle fonti* alla fine del libro. Con tutte queste difficoltà la *Storia universale dell'infamia* non attrasse un gran pubblico. Borges dovette ritornare al suo gruppetto di fedeli, quei segreti giovani provinciali e quelli, non cosí segreti, della capitale.

L'anno in cui uscí il libro Borges stava già praticando un altro tipo di inganno. Aveva scritto un racconto che doveva essere pubblicato come recensione di un libro in un volume di saggi. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges racconta la storia di questa storia:

> Il racconto seguente, *El acercamento a Almotásim* (L'accostamento ad Almotasim), è uno scherzo e uno pseudosaggio allo stesso tempo. Finge d'essere la recensione di un libro pubblicato per la prima volta a Bombay tre anni prima. Dotai la seconda falsa edizione di un editore vero, Victor Collancz, e di una prefazione fatta da uno scrittore vero, Dorothy L. Sayers. Ma tanto l'autore che il libro sono interamente di mia invenzione. Detti la trama e i particolari di qualche capitolo — prendendoli a prestito da Kipling e introducendo nell'azione il mistico persiano del dodicesimo secolo Farid-ud-Din Attar — e ne indicai accuratamente i difetti. La storia apparve l'anno seguente in un mio volume di saggi, *Historia de la eternidad* (Storia dell'eternità), relegata nelle ultime pagine insieme a un articolo sull'Arte dell'insulto. Quelli che lessero *L'accostamento ad Almotasim* lo presero per un'autentica recensione, e uno dei miei amici ordinò perfino una copia del libro. Fu solo nel 1942 che lo pubblicai apertamente come narrativa della prima raccolta di racconti, *El jardín de senderos que se bifurcan* (Il giardino dei sentieri che si biforcano). Forse non ho reso giustizia a quel brano; ora mi sembra che abbia presagito e sia perfino servito da modello per gli altri racconti che in certo modo mi attendevano, e sui quali si basa la mia fama di scrittore di racconti. (*Abbozzo*, pp. 170-171)

Il giardino dei sentieri che si biforcano uscí nel 1941, non nel 1942, ma questo non è un dettaglio rilevante. Rievocando l'episodio Borges ammette finalmente l'importanza di uno scherzo cosí riuscito che persino Adolfo Bioy Casares, l'anonimo amico che ordinò il libro da Gol-

lancz, ci era caduto. Non era il solo: anch'io credetti nell'esistenza di quel romanzo, e lo annotai scrupolosamente in uno dei miei quaderni sotto il nome dell'autore immaginario.

Piú che il successo dello scherzo è importante il fatto che Borges avesse finalmente scoperto un formato per la sua futura narrativa che era indubbiamente originale. Era una combinazione di narrativa e di saggistica, due generi letterari che di solito vengono tenuti separati, ma che la peculiare visione della realtà di Borges portava inevitabilmente ad intrecciarsi. Facendo finta che un racconto fosse già stato narrato e pubblicato Borges era in grado di offrirne una critica invece di raccontarlo di nuovo. Il discorso narrativo veniva cosí sommerso, mascherato dal discorso critico. La finzione diveniva realtà perché quello che era inventato non era il fatto che la storia potesse essere accaduta (un luogo comune nella discussione della narrativa) ma che la storia stessa esistesse prima di venire narrata. Facendo finta che la storia fosse già stata inventata, Borges riaffermava di nuovo i suoi diritti di lettore, piú che di autore.

Introducendo *L'accostamento ad Almotasim* nel volume di racconti del 1941 — poi ripubblicato come prima parte di *Finzioni* — Borges dovette finalmente riconoscere la paternità del racconto. In un prologo difende il suo metodo di composizione che è quello di "fingere che questi libri esistano già, e presentarne un riassunto, un commentario. Cosí fecero Carlyle in *Sartor Resartus*, Butler in *The Fair Haven*; opere che hanno il difetto, tuttavia, di essere anch'esse dei libri, non meno tautologici degli altri. Piú ragionevole, piú inetto, piú pigro, io ho preferito scrivere, su libri immaginari, articoli brevi" (*Finzioni*, p. 5). Continua indicando quali storie sono basate su questo metodo. Si tratta di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *Esame dell'opera di Herbert Quain* e *L'accostamento ad Almotasim*. Non menziona il racconto piú sbalorditivo: *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in cui si inventa non solo l'autore ma anche tutta la sua produzione letteraria.

Borges pubblicò poi una raccolta di saggi intitolata *Storia dell'eternità*. Uscí nel 1936 presso Viau y Zona, un libraio specializzato in edizioni rare che ogni tanto pubblicava dei libri. Tranne per lo scherzo fatto al lettore con la falsa recensione, *L'accostamento ad Almotasim*, *Storia dell'eternità* è una raccolta di saggi del tutto legittima, costituita di cinque pezzi che si possono raggruppare in due categorie: metafisica e retorica. Alla prima appartengono due saggi, quello che dà il titolo al libro e un pezzo d'accompagnamento intitolato *La doctrina de los ciclos* (La dottrina dei cicli). Cercando di definire l'eternità Borges deve risalire prima al problema metafisico del tempo, che lo perseguitava fin dall'infanzia, quando il padre gli insegnava, nel corso dei loro giochi intellettuali, il paradosso di Zenone ed i principi dell'idealismo di Berkeley. Borges aveva fatto molta strada da allora, passando per alcuni scritti pubblicati in *Inquisiciones* e *El idioma de los argentinos* per arrivare a questo testo. Negando il concetto di eternità e manipolando quello d'infinito si preparava alla negazione totale contenuta nel suo

saggio piú importante su questo argomento: *Nuova confutazione del tempo.*

Il saggio sull'eternità è interessante ma non è molto convincente. In un saggio del 1953 Maurice Blanchot discute la nozione di infinito di Borges e dimostra che può essere collegata a quello che Hegel chiamò il "cattivo infinito," cioè un'idea puramente letteraria. Blanchot non critica il fatto che Borges sia uno scrittore invece che un filosofo: al contrario, loda l'onestà che Borges dimostra discutendo questi problemi a livello letterario, che è quello a cui ha diritto. Lo stesso Borges sarebbe d'accordo con questo giudizio. I suoi interessi metafisici sono pervasi di estetica. Nel saggio sull'eternità per esempio, rifiuta il concetto di trinità non solo per le sue difficoltà logiche (chi è venuto prima ecc.), ma anche perché è brutto: "Immaginata di colpo, la sua concezione di un padre, di un figlio e di uno spettro, articolati in un solo organismo, sembra un caso di teratologia intellettuale, una formazione che solo l'orrore di un incubo ha potuto partorire" (*Storia dell'eternità*, p. 30). Discutendo il concetto di *universalia ante res* di Alberto Magno, osserva che la filosofia scolastica non sospetta nemmeno che le categorie di Dio possano non coincidere con quelle della lingua latina usate in genere dai teologi. Indicando le fonti bibliografiche Borges ammette di essersi basato troppo sulla sua piccola biblioteca, dimostrando cosí ulteriormente di non essere molto interessato alla scoperta della verità. È un'ammissione che implica l'esibizione dei suoi metodi edonistici e poco professorali. Il titolo del saggio è una contraddizione terminologica: scrivere la "storia" dell'eternità vuol dire applicare un metodo (il discorso storico) ad un argomento che non ammette la sostanza (il tempo) su cui il metodo stesso è basato. Nelle note finali Borges definisce il saggio una "biografia" dell'eternità, riducendo ulteriormente il raggio della sua ricerca.

Il secondo saggio non è meno idiosincratico. Esaminando la storia del concetto di tempo ciclico, Borges scrive in realtà un saggio drammatico su come Nietzsche arrivò a scoprire questo concetto. In sostanza il saggio rievoca il giorno dell'agosto del 1881 nei boschi vicino a Silvaplana in cui il filosofo tedesco ebbe la rivelazione dell'eterno ritorno. Per rappresentare drammaticamente l'episodio Borges usa *Die Unschuld des Werdens*, pubblicato postumo nel 1931, ed alcuni brani del *Nachlass*. Vuole dimostrare che Nietzsche preferí dimenticare quello che sapeva dei filosofi greci che avevano già trattato l'argomento per poter credere che la rivelazione del tempo ciclico gli fosse venuta dal nulla. Nietzsche diviene cosí Zarathustra, cioè (per Borges), una specie di Walt Whitman. Riunendo le figure di questi due profeti Borges sottolinea la visione poetica del suo saggio. Nella seconda edizione della *Storia dell'eternità* Borges aggiunge un altro saggio meno drammatico sullo stesso argomento, *Il tempo circolare*, che riassume le diverse teorie. Lo aveva scritto originalmente nel 1943, ed ormai era evidente che Borges si era preso la briga di consultare anche libri che non erano già nella sua biblioteca.

I saggi metafisici rivelano la presenza di una costante preoccupazione retorica: gli altri tre saggi della prima edizione della *Storia dell'eternità* non fanno che approfondire questo interesse. Uno, intitolato *Le Kenningar*, studia il sistema metafisico usato dai poeti islandesi. Fu pubblicato originalmente su "Sur" nel 1932, e poi ristampato in forma di opuscolo nel 1933 per correggere un errore che Borges aveva commesso traducendo il titolo in spagnolo (aveva scritto *Los Kenningar*, mettendo le metafore al maschile). Nella versione corretta il saggio è soprattutto una compilazione ed un commentario di quelle complicate figure retoriche e del loro codice. Usando lunghe citazioni delle Edda Borges mette in relazione quella poesia quasi dimenticata con gli esperimenti barocchi di poeti spagnoli come Quevedo, Góngora e Gracián, e con i tentativi poetici degli ultraisti. Il saggio termina infatti cosí: "l'ultraista morto, il cui fantasma continua sempre ad abitare in me, gode di questi giochi. Li dedico a una chiara compagna degli eroici giorni. A Norah Lange, il cui sangue forse li riconoscerà" (*Storia dell'eternità*, p. 66). L'allusione è alle origini norvegesi di Norah. Nella seconda edizione Borges aggiunse un saggio meno divagante e piú importante intitolato *La metafora*, scritto nel 1952, in cui cita lunghi esempi presi da molte letterature per concludere che il numero di analogie fondamentali che i poeti possono svelare non è infinito, anche se i modi di descrivere queste analogie sono illimitati.

Il saggio piú lungo, diviso in tre parti, si intitola *I traduttori delle "Mille e una notte"*. La parola "metafora" in greco vuol dire traduzione: Borges si sta quindi ancora occupando di retorica. La traduzione è una delle attività piú profondamente consapevoli nel campo della letteratura, e rivela con grande chiarezza che la scrittura è una manipolazione di elementi linguistici e non di oggetti reali. Nella traduzione (e nella parodia) il referente non è un'irraggiungibile realtà esterna o interna, ma la realtà delle parole già fissate in forme letterarie. In questo lungo saggio Borges usa il suo metodo abituale. Commenta cioè un certo numero di testi, chiamandone in causa altri per chiarire o dimostrare le sue teorie. È un metodo che si avvicina alla tradizione critica inglese piú che a quella francese. Nel corso del saggio c'è solo un esempio di speculazione teorica astratta. Discutendo la traduzione di Burton in relazione alle traduzioni di Galland e di Lane Borges rievoca brevemente la famosa disputa tra il Cardinal Newman e Matthew Arnold nel 1861-1862. Newman difendeva il metodo letterale "la conservazione di ogni singolarità verbale", Arnold proponeva invece di eliminare tutti i dettagli che avrebbero potuto distrarre o fermare il lettore. Borges commenta ironicamente: "Tradurre lo spirito è un'intenzione tanto enorme e tanto fantastica che ben può rimanere inoffensiva; tradurre la lettera, è una precisione tanto stravagante da escludere il pericolo che essa venga esercitata" (*ibid.*, p. 102).

Il saggio conclusivo è un breve esercizio intitolato *Arte dell'ingiuriare*. Oltre a citare alcuni splendidi esempi, Borges mette insieme alcune riflessioni e osservazioni sugli aspetti retorici dell'insulto che

completano il suo lavoro sulla metafora, la traduzione e la narrativa contenuto in questo volume di saggi e in quello precedente.

L'importanza della *Storia dell'eternità* nell'opera di Borges divenne evidente quando Borges decise di riunire i suoi libri in un'edizione a molti volumi intitolata (scorrettamente) *Obras completas* (Opere complete). L'edizione infatti non è affatto completa ed è piuttosto un'edizione ufficiale, canonica, cioè quella in base a cui Borges desidera essere giudicato. Per il primo volume di questa edizione Borges scelse *Storia dell'eternità*. Si tratta di una scelta intelligente, perché prova la maturità di Borges come saggista e fa da preludio alle opere che seguirono. Solleva problemi retorici e metafisici di cui Borges avrebbe approfondito l'analisi nel suo miglior libro di saggi, *Altre inquisizioni*; gli esperimenti narrativi anticipati in *L'accostamento ad Almotasim* sarebbero stati elaborati in *Finzioni*. *Storia dell'eternità* è nel complesso un libro fondamentale, il primo a presentare in un singolo volume tutti gli aspetti che sarebbero emersi nel Borges della maturità. È un peccato che il libro venisse pubblicato da una libreria troppo piccola ed esclusiva per potergli assicurare la distribuzione che meritava. Dal punto di vista della distribuzione il libro fu infatti un disastro.

Nell'intervista del 1966 con Ronald Christ Borges cerca di scherzarci sopra:

> Mi ricordo che pubblicai un libro — e alla fine dell'anno scoprii che ne erano state vendute ben trentasette copie! Dapprima volevo cercare di rintracciare tutti i compratori per scusarmi del libro e per ringraziarli per quello che avevano fatto. C'è una spiegazione per questo. Se si pensa a trentasette persone — sono persone vere, voglio dire, ognuno di loro ha un viso, una famiglia, vive su una certa strada. Invece, se si vendono, mettiamo, duemila copie, è come non averne venduta neanche una, perché duemila è un numero troppo grande — troppo grande perché l'immaginazione possa afferrarlo. Invece trentasette — forse trentasette sono troppi, forse diciassette sarebbe stato meglio, o anche sette — ma anche trentasette è ancora alla portata dell'immaginazione di un individuo. (Christ, 1967, p. 126)

L'autoironia è un modo di mascherare la delusione evitando di affrontarla direttamente. In un certo senso accettare di pubblicare il libro in quelle condizioni equivaleva quasi a non pubblicarlo affatto. Voleva dire continuare il gioco delle maschere, degli inganni, degli scherzi, questa volta rivolto non al lettore, ma a se stesso. La timidezza di Borges non solo lo tratteneva dal dichiarare che i suoi racconti erano quello che erano: arrivava al punto di spingerlo a ostacolare la produzione e la distribuzione dei suoi libri.

VI

La terribile lucidità dell'insonnia

L'anno in cui Borges andò a trovare Enrique Amorim ed osservò i resti della frontiera gauchesca nella zona del Rio della Plata conobbe una giovane poetessa che sarebbe diventata una delle sue migliori e piú durature amicizie. Silvina Ocampo era la sorella minore di Victoria ed era un'amica intima di Norah Borges, con cui aveva in comune la passione per la pittura. È strano che Silvina e Borges non si fossero conosciuti prima, ma ciò si può spiegare forse con il fatto che Silvina era di sette anni piú giovane di lui. Lei si interessava già all'opera di Borges prima di conoscerlo. Nel 1927 il "Martín Fierro" aveva pubblicato alcuni dei suoi schizzi basati su poesie di Borges (sul numero del 10 giugno-10 luglio). Erano dei disegni ingenui con un patio illuminato dalla luna ed un angolo di strada rosato. I disegni, che gli erano pervenuti probabilmente per mezzo di Norah, furono pubblicati con la sua approvazione.

Passarono sette anni prima che Silvina lo incontrasse di persona. In un ritratto di Borges che scrisse nel 1964 per "L'Herne" osserva di non riuscire a ricordare dove e quando fosse avvenuto il primo incontro: "Mi sembra di averlo conosciuto sempre, come succede con tutto ciò che si ama. Aveva i baffi e dei grandi occhi meravigliati." Questa osservazione contribuisce a stabilire la data del loro incontro, perché la prima e l'ultima volta in cui Borges portò i baffi fu dopo essere tornato dalla visita agli Amorim. "L'ho detestato qualche volta" aggiunse Silvina con la solita franchezza. "L'ho detestato a causa di un cane, e lui ha detestato me, suppongo, a causa di un costume mascherato" (Silvina Ocampo, 1964, p. 26). Passa poi a descrivere l'episodio con tutti i dettagli piú minuti che solo un amante dei cani può essere in grado di apprezzare. Pare che, una volta che Borges era andato a trovare gli Ocampo nella stazione balneare di Mar de Plata, il cane di Silvina si fosse perso. Lei lo cercò in giro per il vicinato, bussando a tutte le porte e dando una descrizione molto precisa del cane. Borges rimase stupefatto dalla sua accuratezza:

> "Sei sicura che riuscirai a riconoscere il cane?" mi chiese, forse per consolarmi. Io mi inquietai, pensando che fosse spietato.
>
> Odiare Borges è molto difficile perché lui non se ne rende conto. Io lo odiavo

e pensavo: "È cattivo, è stupido, mi sta dando fastidio, il mio cane è piú intelligente di lui, perché sa che ogni persona è diversa dalle altre, mentre Borges pensa che tutti i cani sono uguali."

Borges non poteva comprendere il mio dolore. In realtà ero io che non capivo niente, e me ne resi conto dopo. Borges crede che gli animali sono degli dei o dei grandi maghi; crede anche, bizzarramente, che ogni membro della specie rappresenti tutti gli altri. Quando [ora] apre la porta del suo ufficio nella Biblioteca Nazionale so che chiede al gatto che appartiene a quell'istituzione "Posso entrare?" Perplesso, lui pensa: "Ma il gatto del vicino che incontrerò uscendo è forse lo stesso gatto che ho incontrato quando sono entrato qui!" Se trova il gatto seduto sulla sua sedia si siede su un'altra sedia, per non dargli fastidio. A modo suo ama gli animali. (*Ibid.*, pp. 26-27)

L'altro aneddoto riguarda la paura che Borges prova per i travestimenti. Da bambino aveva paura delle maschere che vedeva al di là della recinzione del giardino a Palermo, e una volta aveva scritto una poesia sul "volgare carnevale." Molti anni dopo, in un racconto intitolato *La morte e la bussola*, usò il carnevale come sfondo per uno degli assassinii piú complicati del racconto.

Nel suo ritratto Silvina accenna anche alla ben nota debolezza di Borges per le donne.

Borges ha un cuore di carciofo. Adora le belle donne. Soprattutto se sono brutte, perché cosí può inventarsi liberamente le loro facce. Se ne innamora. Una donna che era gelosa di un'altra donna che gli piaceva gli disse una volta: "Non la trovo molto bella. È completamente calva. Deve portare la parrucca persino quando va a letto a dormire, perché ha paura di trovare nei sogni qualcuno che lei ama, o anche uno specchio."

"Nessuno oserebbe essere cosí calvo," osservò lui con ammirazione. "Naturalmente lei non ha bisogno della parrucca perché tanto è bella lo stesso." Ed aggiunse con sincera curiosità: "È diventata calva naturalmente? È davvero naturale?"

Per me quella donna diventò bella due o tre anni dopo, quando cominciarono a andare di moda le parrucche. (*Ibid.*, p. 27)

Quando Silvina conobbe Borges, conobbe anche Adolfo Bioy Casares, con cui si sposò sei anni dopo. Andò insieme a loro in molti viaggi estivi e li seguí nelle loro interminabili passeggiate in giro per i quartieri piú cadenti di Buenos Aires; partecipò ad alcune strane imprese letterarie e ad alcune originali antologie. Silvina fu per Borges una compagna troppo indipendente per essere una sua discepola ma cosí congeniale da divenire un'amica di tutta la vita.

In quegli anni gli amici contavano molto, perché nonostante il suo cuore di carciofo Borges era molto solo ed infelice. L'infelicità si nota nei suoi scritti, soprattutto due poesie di quel periodo, scritte in inglese per aiutarlo a nascondere, dietro alla maschera di una lingua che conosceva ma che non usava di solito per la poesia, la profondità della sua tristezza. Erano indirizzate a una certa "I. J.", a cui è dedicata anche la *Storia universale dell'infamia*. La sua identità è meno impor-

tante ora della funzione che le è assegnata nelle poesie. È l'oggetto irraggiungibile del desiderio, la musa e la Beatrice di questo poeta solitario. Nella prima poesia Borges si autorappresenta all'alba, dopo una notte descritta con una metafora ultraista come un'"orgogliosa onda":

> L'impeto, la notte, mi lasciarono i soliti stracci e avanzi:
> qualche amico odiato con cui chiacchierare, musica per sogni,
> e il fumo di
> amare ceneri. Cose inutili per il mio cuore affamato. La grande
> onda ti ha portato.
> Parole, parole qualsiasi, la tua risata; e tu cosí pigra e
> incessantemente
> bella. Parlammo e tu hai dimenticato le parole.
>
> L'alba, l'"alba inutile" lo trova solo in una strada deserta,
> con solo i "giocattoli" che lei gli ha lasciato.
>
> Il tuo profilo di scorcio, i suoni che compongono il tuo nome
> la cadenza della tua risata
> . . . . . .
> La tua ricca vita oscura.

Questi giocattoli non bastano. Il poeta vuole veramente giungere fino a lei, in qualche modo.

> Voglio il tuo sguardo nascosto — il tuo vero sorriso — quel solitario scherzoso sorriso che i tuoi specchi freddi conoscono. (*Poemas*, 1943, pp. 157-158)

Questo è precisamente quello che gli è negato. Come Dante, potrà avere solo quei "giocattoli."

La seconda poesia è anche piú disperata. Comincia con l'eterna domanda: "Come posso tenerti?" Riassumendo il numero delle cose che lo rendono quello che è — strade strette, tramonti disperati, la luna sulle sciatte periferie, l'amarezza di un uomo solo, i suoi eroici antenati, le visioni personali, quello che "i miei libri possono contenere," la virilità o l'umorismo della sua vita, la lealtà di un uomo sleale, il suo cuore centrale che "non si occupa di parole, non traffica con i sogni, e che non è toccato dal tempo, dalla gioia, dalle avversità" — è terribilmente conscio della mancanza di valore di tutti questi "giocattoli." Le tre frasi conclusive sono scherzose e patetiche a un tempo.

> Ti offro il ricordo di una rosa gialla vista al tramonto,
> anni prima
> che tu nascessi.
> Ti offro spiegazioni di te stessa, teorie su di te, autentiche
> e sorprendenti notizie di te.

> Ti posso dare la mia solitudine, la mia oscurità, la fame del mio cuore; sto
> cercando di corromperti con l'incertezza, il pericolo, la sconfitta.
> (*Ibid.*, p. 160)

Borges usò parte della seconda poesia per la dedica di *Storia universale dell'infamia*, aggiungendo agli scherzi letterari del libro anche il fatto che il libro è dedicato in inglese ad una donna misteriosa. Ma questo è solo il primo di una serie di trucchi che Borges avrebbe escogitato servendosi dell'identità di questa donna. Nella seconda edizione spagnola del libro, pubblicata nel 1953, invece delle iniziali "I. J." compaiono le iniziali "S. D." (*Infamia*, 1953, p. 13); e nella seconda edizione delle sue poesie, pubblicata un anno dopo, dichiara che la destinataria della prima poesia (ma non della seconda) era Beatriz Biblioni Webster de Bullrich (*Poemas*, 1954, p. 143). Se ambo le poesie erano dedicate prima a "I. J." e poi a "S. D.," come mai una di esse può essere, dopo solo un anno, dedicata a una terza donna? O forse non c'è nessuna donna? Alexander Pope, quando pubblicava le lettere che aveva scritto, aveva l'abitudine di cambiare non solo il testo, ma anche il destinatario. L'importante per lui era il mittente. Borges, che credeva sinceramente che tutti i cani e i gatti fossero lo stesso animale, deve aver creduto che anche tutte le Beatrici fossero la stessa cosa. Le iniziali, o il nome per intero, avevano poca importanza. Quello che importava era che lui era stato travolto dal desiderio, che si era sentito solo e triste.

La forza del desiderio era visibile anche nelle allusioni e persino negli argomenti dei saggi letterari raccolti in *Storia dell'eternità*. Il confronto puntiglioso di parecchie traduzioni inglesi, francesi e tedesche delle *Mille e una notte* dimostra che il libro lo interessava per ragioni letterarie, ma il suo non era un interesse esclusivamente poetico: il libro, ed alcune delle traduzioni ed annotazioni, si rivelarono una inesauribile fonte di folklore sessuale. In un articolo Borges fa notare ripetutamente la differenza degli atteggiamenti di Galland o Mardrus, Burton o Lane nei confronti dell'erotismo dell'opera. Discutendo la traduzione di Lane (la piú esplicita in materia sessuale), Borges commenta le contribuzioni originali del traduttore nelle note al testo. Alcune di quelle citate da Borges sono molto significative: una è una discussione sui peli delle gambe della Regina Belkis; un'altra commenta la segreta Notte del potere, o Notte delle notti (si tratta di una delle piú antiche ossessioni dell'uomo: la misura e la forza del pene); una terza è una discussione di quali zone precise siano coperte dalle pudenda nei maschi e nelle femmine; una quarta si riferisce al progetto di accoppiare scimmie e donne per ottenere una buona razza di lavoratori. I commenti di Borges ai commenti di Burton sono un capolavoro d'ironia: "A cinquant'anni, l'uomo ha accumulato tenerezze, ironie, oscenità e copiosi aneddoti; Burton li scaricò tutti nelle sue

note" (*Storia dell'eternità*, p. 112). Borges, a trentacinque anni, stava già scaricando i suoi.

Da questo punto di vista l'articolo sulle traduzioni delle *Mille e una notte* non era un caso isolato. Nell'articolo che dà il titolo all'intero volume, nel corso di una seria discussione sull'eternità, Borges cita i versi precisi ed eleganti di Lucrezio sulla fallacia del desiderio e sull'impossibilità di trovare soddisfazioni nell'amplesso (*ibid.*, p. 28). In un altro articolo, mentre discute alcune metafore degli antichi poeti islandesi, aggiunge una nota sulle lotte dei cavalli da monta per il possesso delle "incalzanti cavalle," aggiungendo: "Di un capitano che si batté con coraggio davanti alla sua dama, dice lo storico: come poteva combattere bene quello stallone se la giumenta lo stava a guardare" (*Storia dell'eternità*, p. 69). Nello stesso articolo, discutendo le origini del concetto di eternità, afferma lapidariamente: "Lo stile del desiderio è l'eternità" (*ibid.*, p. 30). Avendo raggiunto la soglia della maturità quest'uomo ancora giovane sapeva anche troppo bene quanto possa essere spasmodico il desiderio. Sapeva quanto fosse distruttivo.

A quell'epoca Borges soffriva, ormai da anni, di insonnia. In uno dei suoi articoli parla della sua "atroce lucidità," una specie di invasione da parte di una volontà altrui, in cui il padrone e lo schiavo sono la stessa persona. In una poesia che scrisse verso il 1936, Borges descrive questa condizione. La poesia si intitola *Insonnia*; fu pubblicata per la prima volta su "Sur" (Dicembre 1936, pp. 71-72) e poi ristampata nell'edizione dei *Poemas* del 1943. Borges si vede "osservatore pieno d'odio" delle notti di Buenos Aires, incapace di cancellare dalla sua memoria tutte le cose che ha visto, sentito e fatto, tutti i luoghi che ha visitato, gli amici e i nemici, il suo corpo, la circolazione del sangue e l'avanzata delle carie, l'inevitabile storia universale. Scritta a Adrogué dove i Borges erano in vacanza d'estate, la poesia contiene dei versi singolari:

> L'universo di questa notte presenta la vastità
> dell'oblio e l'inesorabilità della febbre.
> Invano voglio svincolarmi dal corpo
> e dall'incubo di uno specchio incessante
> che lo moltiplica e l'assedia
> e dalla casa e i suoi patii
> e dal mondo che prosegue a uno sminuzzato sobborgo
> di stradoni dove il vento s'ammassa e di balordofanga.
>
> Invano attendo
> le disintegrazioni e i simboli che antecedono il sonno.
> (*Carme presunto*, 1969, p. 119)

Termina con una specie di disperata consolazione metafisica. Il poeta è giunto a credere in una "tremenda immortalità" di quella "veglia terrificante." L'alba ("Fosche nuvole color vinaccia infameranno il cielo") lo troverà ancora sveglio, con le palpebre serrate.

Molti anni dopo, quando l'insonnia era un po' diminuita, Borges scrisse un racconto su un uomo che aveva un'incredibile memoria, *Funes, o della memoria*, pubblicandolo prima su "La Nación" (7 giugno 1942) e poi in *Finzioni*. Il protagonista, un giovane proveniente dalla parte orientale dell'Uruguay "era stato travolto da un cavallo selvaggio ed era rimasto paralizzato senza speranza." Funes non si muove dalla sua branda e trascorre i giorni "con gli occhi fissi su un albero di fico in giardino, o su una tela di ragno." Il narratore lo va a trovare e scopre quali erano state le conseguenze della caduta.

> Mi disse che prima di quella sera piovigginosa in cui il cavallo lo travolse, era stato ciò che sono tutti i cristiani: un cieco, un sordo, uno stordito, uno smemorato. [...] Per diciannove anni aveva vissuto come chi sogna: guardava senza vedere, ascoltava senza udire, dimenticava tutto, o quasi tutto. Cadendo, perdette i sensi; quando li riacquistò, il presente era quasi intollerabile tanto era ricco e nitido, e cosí pure i ricordi piú antichi e banali. Poco dopo s'accorse della paralisi; la cosa appena lo interessò; ragionò (sentí) che l'immobilità era un prezzo minimo; ora le sue percezioni e la sua memoria erano infallibili. (*Finzioni*, pp. 101-102)

Come personaggio di un racconto Funes appartiene alla razza dei Bartleby e dei Joseph K., personaggi afflitti, come lui, piú da una misteriosa malattia psicologica che da una mostruosità specifica. Ciò che è veramente fantastico in loro è il comportamento: il modo in cui Bartleby rifiuta di scostarsi o Joseph di reagire al suo destino, o Funes di essere stupefatto dalla sua memoria patologica. Ma come maschera o personificazione Funes si avvicina di piú al Borges infelice degli anni Trenta. Cercando di spiegare come funziona la sua memoria Funes giunge a queste conclusioni: "— Ho piú ricordi io da solo, di quanti non ne avranno avuti tutti gli uomini insieme, da che mondo è mondo —. — I miei sogni sono come la vostra veglia —. — La mia memoria, signore, è come un deposito di rifiuti —" (*ibid.*, p. 102).

Perseguitato dalla sua memoria, incapace di dimenticare, Funes trascorre i suoi giorni e le sue notti ricostruendo i suoi giorni e i suoi sogni; "Due o tre volte aveva ricostruito un giorno intero." Per illustrare alcune delle imprese della memoria di Funes, Borges usa immagini simili a quelle che aveva già usato nella sua poesia *Insonnia*: "Dice Swift che l'imperatore di Lilliput discerneva il movimento delle lancette d'un orologio; Funes discerneva continuamente il calmo progredire della corruzione, della carie, della fatica. Notava i progressi della morte, dell'umidità. Era il solitario e lucido spettatore d'un mondo multiforme, istantaneo e quasi intollerabilmente preciso [...]. Dormire è distrarsi dal mondo; Funes, sdraiato sulla branda, nel buio, si figurava ogni scalfittura e ogni rilievo delle case precise che lo circondavano" (*ibid.*, p. 104). Per Funes è quasi impossibile addormentarsi perché "dormire è distrarsi dal mondo. Funes, sdraiato sulla branda, nell'ombra, si immaginava ogni crepa e ogni macchia di muffa delle case che lo circondavano." Per poter dormire doveva girare

la faccia verso la parte della città che non aveva visitato e che per lui era solo "nera, compatta, fatta di tenebre omogenee" (*ibid.*, p. 126).

In una nota alla seconda parte di *Finzioni* Borges indica che il racconto è "una lunga metafora dell'insonnia," perché essere incapace di dormire vuol dire essere incapace di dimenticare. L'insonne Borges (e la sua controparte immaginaria, Funes), non riesce a compiere il rito quotidiano di dimenticanza che chiamiamo sonno. Le sue notti, come Funes, le passava rievocando ossessivamente tutto quello che aveva visto o letto. La memoria totale di Funes è una metafora della lucidità totale dell'insonnia. Quella tortura penosa interminabile era l'esperienza su cui si basavano i saggi eruditi e i racconti mascherati scritti da Borges in quel periodo. Sia *L'accostamento ad Almotasim* sia *I traduttori delle "Mille e una notte"* derivarono da quell'esperienza: quei giorni e quelle notti in cui Borges (come Funes) si credeva "il solitario e lucido spettatore di un mondo multiforme." E se Funes era rimasto un invalido dopo l'incidente, Borges era rimasto simbolicamente un invalido come risultato dell'insonnia: inchiodato al letto da una spietata malattia della mente.

All'età di trentacinque anni Borges aveva raggiunto una posizione unica nel mondo letterario argentino. Era considerato uno dei poeti e saggisti piú originali di quell'epoca, ma era conosciuto davvero solo da una piccola minoranza di giovani lettori, molto piú giovani di lui. Nonostante le sue contribuzioni alla piú esclusiva ed anche alla piú popolare delle riviste letterarie, i suoi libri passavano generalmente inosservati. Di *Storia dell'eternità* si erano vendute solo trentasette copie in un anno — un numero difficile da accettare. Paradossalmente Borges si stava in quello stesso periodo impegnando quasi segretamente in esperimenti di critica e di narrativa che non solo avrebbero cambiato il corso della letteratura argentina e latinoamericana, ma che avrebbero anche influenzato profondamente la cultura contemporanea (compreso il cinema) in Francia, in Inghilterra, in Spagna, in Italia, negli Stati Uniti e in Germania. Nonostante che a trentacinque anni Borges fosse l'oggetto esclusivo di un culto "underground" di giovani scrittori, era sul punto di produrre un tipo di letteratura veramente rivoluzionario.

Era indubbiamente conscio della paradossalità della sua posizione, ed in alcuni dei suoi saggi, sotto la maschera dell'ironia, affrontò il problema. Già nell'articolo su Paul Groussac, scritto nel 1929, si trova la sua opinione su che cosa voleva dire essere uno scrittore di valore in Argentina. Il caso di Groussac era, naturalmente, un caso limite. Nato in Francia nel 1848, era arrivato in Argentina a diciotto anni senza sapere una parola di spagnolo. Dopo alcuni anni di duro lavoro divenne uno dei maggiori scrittori argentini della seconda metà dell'Ottocento, il capo della Biblioteca Nazionale, un critico rispettato e persino temuto, un maestro di stile. Ma Groussac sentí sempre, e una volta persino scrisse, che essere un maestro della prosa argentina voleva dire non essere nessuno. Parlando di Groussac Borges fa notare che vederlo

come un semplice commesso viaggiatore della cultura francese tra i mulatti ("un missionario di Voltaire") voleva dire svalutare sia la cultura argentina sia il ruolo di Groussac. Egli era, concludeva Georgie, il Dr. Johnson dell'Argentina. Borges osserva allo stesso tempo che l'immortalità di Groussac è "meramente sudamericana" (*Discussioni*, p. 135), ma sostiene, o fa finta di sostenere che quell'immortalità è sufficiente. Ciononostante l'uso dell'avverbio "meramente" è significativo. Ritorna con una certa ossessività in parecchi testi di quel periodo. Analizzando la versione tedesca delle *Mille e una notte* di Enno Littmann, e paragonandola con quelle di Burton, Lane, Galland, Mardrus ed altri, Borges non è d'accordo con l'*Encyclopaedia Britannica*, che la ritiene la migliore: "Sento dire che gli arabisti sono d'accordo; non importa nulla che un semplice letterato — e un letterato della Repubblica Argentina — preferisca dissentire" (*Storia dell'eternità*, p. 123). L'atteggiamento difensivo, l'autocritica, l'ironia paradossale: queste erano le maschere che Borges doveva indossare per non rivelare che sapeva di essere impegnato in un'impresa culturale senza speranza.

Un mero scrittore sudamericano, un pubblico di (esattamente) trentasette lettori: su queste instabili premesse Borges doveva basare l'opera rivoluzionaria della sua maturità. Ma perché si producesse quell'avvenimento cosí radicale (fu il primo scrittore sudamericano a influenzare la cultura occidentale) doveva vivere il piú elaborato e implacabile dei riti di iniziazione: la morte e la rinascita dell'eroe.

VII

Una guida per la sua mente letteraria

Nonostante lo scetticismo di Borges nei confronti della cultura argentina, Buenos Aires era allora un vivace centro letterario ed attraeva scrittori da tutto il mondo. Due dei piú famosi giovani poeti del mondo ispanico vennero a Buenos Aires nel 1934. Federico García Lorca (già trentacinquenne e al colmo della sua fama di poeta e di drammaturgo) trascorse parecchi mesi in America Latina, soprattutto a Buenos Aires, dove diede conferenze e letture pubbliche ed andò alle prime di molti suoi drammi. Pablo Neruda (trentenne, e ancora pressoché sconosciuto fuori del Cile, dove era nato) fu per un breve periodo il console cileno a Buenos Aires. Neruda e Lorca si conobbero in casa di un amico argentino e divennero immediatamente amici, avendo in comune la poesia e la ricerca del piacere. Recitarono versi insieme, scrissero poesie e disegnarono insieme, parlarono in pubblico insieme per celebrare Rubén Dario, il grande poeta modernista. Una volta si travestirono da marinai barbuti per una festa, si ubriacarono allegramente e lasciarono che la loro doppia immagine barbuta fosse fotografata per i posteri. L'unica cosa che non fecero insieme fu l'amore. Federico era un omosessuale e Pablo era dichiaratamente eterosessuale. Federico e Pablo furono festeggiati dagli intellettuali argentini e fecero la conoscenza praticamente di tutti, compreso Borges.

Nelle sue conversazioni con Richard Burgin, Borges dimostra di non essere d'accordo con l'intervistatore sul valore dei drammi di Lorca.

BORGES: Non mi piacciono. Lorca non mi è mai piaciuto.

BURGIN: Neanche la sua poesia?

BORGES: No. Ho visto *Yerma* e l'ho trovato cosí stupido che sono uscito. Non mi piaceva proprio. Suppongo che sia una mia debolezza perché [...]

BURGIN: Lorca, per qualche ragione, è idoleggiato in questo paese.

BORGES: Suppongo che sia perché ha avuto la fortuna di essere rappresentato, no? Ho chiacchierato con lui per un'ora a Buenos Aires. Mi fece l'impressione di essere una specie di commediante, no? Viveva un certo ruolo. Cioè, l'andaluso di professione.

BURGIN: Un po' come Cocteau, se non sbaglio.

BORGES: Già, suppongo di sí. Ma nel caso di Lorca è molto strano, perché io ho vissuto in Andalusia e gli andalusi non sono affatto cosí. Forse a Buenos Aires pensava di dover fare quella parte, ma in Andalusia la gente non è cosí.

Infatti, se sei in Andalusia e parli di corride con un uomo di lettere, lui dirà: "Beh, quelle cose piacciono alla gente suppongo, ma in realtà il torero non corre alcun pericolo." Perché quelle cose li annoiano, ogni scrittore trova noioso il colore locale del proprio paese, no? Beh, quando conobbi Lorca lui faceva la parte dell'andaluso di professione. (Burgin, 1969, pp. 93-94)

La reazione di Borges è tipica dell'intellettuale che non può soffrire il colore locale, in Spagna o in Argentina. Come un altro grande poeta andaluso, Juan Ramón Jímenez, Borges preferiva argomenti meno banali e mirava ad un tipo di poesia essenziale. Cosí facendo non poteva non mancare di cogliere ciò che rende Lorca unico, soprattutto il suo senso della teatralità applicato (come Cocteau e Noel Coward) anche alla vita di tutti i giorni.

BORGES: [...] Lorca voleva stupirci. Mi disse che lo preoccupava molto un personaggio molto importante del mondo contemporaneo — un personaggio in cui si poteva vedere tutta la tragedia della vita americana. E continuò cosí finché non gli chiesi chi era questo personaggio, e venne fuori che si trattava di Topolino. Suppongo che stesse cercando di fare lo spiritoso. E pensai, questo è il tipo di cosa che uno fa quando è molto giovane e vuole stupire qualcuno. Ma in fin dei conti era un adulto, non ne aveva alcun bisogno, avrebbe potuto parlare in modo diverso. Ma quando cominciò a dire che Topolino era un simbolo dell'America c'era lí un mio amico e lui guardò me, io guardai lui e ce ne andammo via tutti e due perché eravamo tutti e due troppo vecchi per quel tipo di scherzi, no? Persino a quell'epoca [...] persino allora che ci sembrava di avere uno spirito un po' goliardico. (*Ibid.*, p. 94)

Di fronte al malizioso senso dell'umorismo e ai travestimenti comici di Lorca Borges reagisce con sdegno. Al commento di Burgin che Lorca non era forse un pensatore ma aveva un "dono verbale," replica:

BORGES: Ma credo che ci sia ben poco dietro alle parole.
BURGIN: Aveva un buon orecchio per le parole.
BORGES: Buon orecchio per le ciarle. Per esempio, fa delle metafore sorprendenti, ma mi chiedo se sono sorprendenti per *lui*, visto che il suo è un mondo soprattutto verbale. Credo che gli piacesse contrapporre parole, i contrasti di parole, ma mi chiedo se si rendeva conto di quello che faceva. (*Ibid.*, p. 95)

All'epoca in cui si conobbero Borges si era lasciato alle spalle l'ultraismo, e non credeva piú nel potere delle metafore sorprendenti; si muoveva verso una maggiore semplicità, verso, come disse una volta, il classicismo. Lorca al contrario era stato sedotto dal surrealismo ed era divenuto famoso per le sue metafore brillanti, inaspettate. Il dialogo fra questi due poeti era impossibile.

Con Neruda, le cose andarono meglio. Borges lo incontrò probabilmente per la prima volta nel 1927, quando Neruda venne per una breve visita a Buenos Aires. Nelle sue conversazioni con Burgin, Borges non è molto dettagliato:

BORGES: L'ho visto una volta. E a quell'epoca eravamo ambedue molto giovani. Ci mettemmo a parlare della lingua spagnola, e giungemmo alla conclusione che non ci si poteva far niente, perché era una lingua così goffa. Io dissi che quella era la ragione per cui non si era mai fatto nulla, e lui disse "Beh, certo, non esiste una letteratura spagnola, no?" Ed io dissi: "Beh, naturalmente, no." E continuammo in quella vena. Era tutto una specie di scherzo. (*Ibid.*, p. 95)

Quando Burgin gli chiede direttamente che cosa pensa della poesia di Neruda, risponde:

BORGES: Penso che sia un ottimo poeta, un ottimo poeta. Non lo ammiro come uomo. Credo che sia un uomo molto cattivo.

BURGIN: Perché dice questo?

BORGES: Beh, ha scritto un libro — forse qui faccio politica — ha scritto un libro sui tiranni dell'America Latina, ed ha molte strofe sugli Stati Uniti. Sa benissimo che non è vero niente. E non ha detto una parola contro Perón. Perché era coinvolto in un caso legale a Buenos Aires, me lo spiegarono dopo, e non voleva rischiare niente. E così, quando avrebbe dovuto scriver ad alta voce, pieno di nobile indignazione, non ebbe neanche una parola da dire contro Perón. Ed era sposato con un'argentina; sapeva che molti dei suoi amici erano stati mandati in prigione. Sapeva tutto della situazione del nostro paese, ma neanche una parola contro di lui [Perón]. Allo stesso tempo parlava contro gli Stati Uniti, sapendo che era tutta una bugia, no? Ma naturalmente ciò non vuol dire niente di male per la poesia. Neruda è un ottimo poeta, anzi, un grande poeta. E quando quell'uomo [Miguel Angel Asturias] ebbe il premio Nobel io dissi che avrebbero dovuto darlo a Neruda. (*Ibid.*, pp. 95-96)

Anche se è improbabile che Neruda abbia risparmiato Perón perché aveva una causa legale a Buenos Aires è vero che nel suo *Canto General* accusa gli Stati Uniti di essere responsabili di tutti i mali dell'imperialismo e non ha niente da dire contro Perón. Non fu lui a decidere di risparmiare Perón. I comunisti argentini venivano torturati regolarmente e mandati in prigione nel gelo della Patagonia, eppure mantenevano un atteggiamento ambivalente nei confronti del peronismo. Perón era un populista ed aveva aiutato la classe operaia a conquistare alcuni privilegi: i comunisti avevano paura che opponendosi troppo apertamente a Perón avrebbero finito per alienare i lavoratori. Preferivano perciò operare clandestinamente senza escludere la possibilità di una riconciliazione. Neruda, che era un fedele membro del partito, non voleva in alcun modo andare contro questo tipo di politica.

Non risulta che Borges e Neruda si siano incontrati all'epoca in cui Borges conobbe Lorca a Buenos Aires. Lorca tornò in Spagna; sarebbe morto tragicamente a Granada senza essersi reso conto di aver conosciuto brevemente l'uomo che avrebbe reso antiquato il suo stile sia in Spagna sia nell'intero mondo occidentale. Neruda invece ha lasciato scritte le sue prime impressioni di Borges: dopo la breve visita del 1927 a Buenos Aires intraprese un lungo viaggio prima in Europa e poi in Giappone, a Burma, a Ceylon e in Indonesia. Da Ceylon scrisse ad uno dei

suoi amici argentini, Hector Eandi, dicendo di Borges, in una lettera del 24 aprile 1929, quanto segue:

> Mi sembra che si preoccupi di piú di problemi culturali e sociali, che non mi seducono affatto, che non sono affatto umani. A me piacciono i buoni vini, l'amore, la sofferenza, e i libri come consolazione per l'inevitabile solitudine. Sento addirittura un certo sdegno per la cultura: come interpretazione delle cose, come modo di conoscimento senza antecedenti, l'assorbimento fisico del mondo mi sembra un metodo migliore, nonostante e contro noi stessi. Mi sembra che alla storia, ai cosiddetti problemi "della conoscenza" manchi una dimensione. Quanti ce ne vorrebbero per riempire il vuoto? Ogni giorno vedo meno idee intorno a me e piú corpi, piú sole, sudore. Sono stanco. (Neruda, 1974, p. 12)

Bisogna ricordare le circostanze in cui Neruda scrisse questa lettera, cioè le traumatiche esperienze vissute nel corso del suo viaggio in Oriente. Invece di una serie di scoperte meravigliose il viaggio fu per Neruda una specie di privata discesa all'inferno, da cui nacquero le poesie incandescenti di *Residencia en la tierra.*

Alcuni anni dopo, in un'intervista del 1970 con Rita Guibert, Neruda rispose ad alcune domande su Borges:

> È un grande scrittore e ringraziamo il cielo! Tutti i popoli di lingua spagnola sono molto orgogliosi dell'esistenza di Borges. E soprattutto i latinoamericani, perché prima di Borges avevamo pochissimi scrittori che si potessero paragonare agli autori europei. Abbiamo avuto dei grandi scrittori, ma uno scrittore universale come Borges è una rarità nei nostri paesi. Lui è stato uno dei primi. Non dico che sia *il piú grande*, e spero che ce ne saranno centinaia che lo supereranno, ma ad ogni modo fu lui lo scrittore cruciale che attirò l'attenzione e la curiosità intellettuale dell'Europa verso i nostri paesi. È tutto quello che posso dire. Ma litigare con Borges — solo perché tutti vogliono farmi litigare con lui — questo non lo farò mai. Anche se lui pensa come un dinosauro, questo non ha niente a che fare con quello che penso io. Non capisce niente di quello che sta succedendo nel mondo moderno, e pensa che sia io quello che non capisce niente. Quindi siamo d'accordo. (Guibert, 1973, p. 30)

Nelle sue conversazioni con Burgin Borges racconta un aneddoto che dimostra come questi due cosiddetti nemici avessero finito per riconciliarsi. Dopo aver attaccato il vincitore del premio Nobel del 1907, il romanziere del Guatemala Miguel Angel Asturias, Borges racconta all'intervistatore che cosa fece Neruda quando Borges andò in Cile:

> Andò in vacanza durante i tre o quattro giorni in cui ero lí, in modo da evitare un incontro. Ma a me pare che si sia comportato educatamente, no? Sapeva che la gente voleva strumentalizzarlo contro di me. Cioè, io ero un poeta argentino, lui un poeta cileno; lui è dalla parte dei comunisti, io sono contro di loro. Mi sembrò quindi che fece molto bene ad evitare un incontro che sarebbe stato molto imbarazzante per tutti e due. (Burgin, 1969, p. 96)

Ma i loro rapporti non erano sempre stati cosí cortesi. Quando si conobbero Borges e Neruda non ebbero nessuno scontro politico: allora

Borges era un intellettuale anarchico, e Neruda simpatizzava con gli anarchici politici. Sarebbe diventato comunista solo nel 1936, allo scoppio della guerra civile spagnola. Ciononostante i loro atteggiamenti verso la vita e la letteratura erano già molto diversi, e profondamente radicati.

Nel 1935 Borges conobbe uno scrittore che gli sarebbe rimasto amico per tutta la vita: si chiamava José Bianco, ed aveva dieci anni meno di lui. Bianco rievoca il loro incontro in un articolo scritto per il numero speciale di "L'Herne" dedicato a Borges. L'incontro ebbe luogo verso la fine d'aprile a una festa letteraria a Buenos Aires, in casa di Victoria Ocampo. Borges stava traducendo *Orlando* di Virginia Woolf per la casa editrice di Victoria, ed alla festa prendeva in giro Angelica Ocampo paragonandola ad uno dei ritratti immaginari del protagonista del libro. Angelica era alta e maestosa come la sorella: a tutte e due piaceva sfidare le convenzioni argentine stando in piedi come degli uomini a fumare vicino al caminetto. A quell'epoca Bianco avevo solo venticinque anni: il prestigio letterario di Victoria e l'aspetto imponente di Angelica lo riempivano d'ammirazione. Ma Borges lo colpí anche di piú. Quella sera non c'erano né Adolfo Bioy Casares né Silvina Ocampo, quindi Borges era libero "di andare di gruppo in gruppo, portando il caos." Stava discutendo "Sur," che aveva raggiunto il decimo numero e chiedendo a Victoria di rendere la rivista meno "antologica," che secondo Bianco forse voleva dire meno noiosa. Borges insisteva anche che c'era bisogno di un "contributore puntuale, fedele, modesto e intelligente," che chiaramente era un essere immaginario, come il malaticcio Mr. Banbury in *The Importance of Being Earnest*. Il modo migliore di produrre un simile personaggio era con un'azione collettiva. "Nei prossimi numeri, usando lo stesso pseudonimo, tutti avrebbero dovuto scrivere senza riserve esattamente quello che pensavano. [Borges] propose parecchi pseudonimi, e tutti i nomi che inventava, nomi composti, molto argentini, assurdi ma stranamente credibili, ci facevano ridere e alleggerivano l'atmosfera della riunione" (Bianco, 1964, p. 13). Purtroppo "Sur" era troppo seria per scherzi del genere.

L'idea di creare un *homme de lettres* del tutto immaginario non era nuova. Pope, Swift, ed alcuni amici avevano cercato di inserire nella letteratura inglese del Settecento le opere di un certo Martin Scribblerus. Il progetto non andò molto lontano, anche se produsse un capolavoro, i *Viaggi di Gulliver* di Swift. Borges dovette attendere fino al 1946, quando era direttore di una rivista letteraria, prima di potersi innocentemente burlare del pubblico argentino con un inganno dello stesso genere.

Bianco commenta cosí lo stile delle conversazioni di Borges:

> [...] Parla piuttosto timidamente, dubbiosamente, esprimendo non le sue idee, ma le sue opinioni, come se sperasse che qualcuno lo contraddica con una opinione interessante che lui era già pronto a prendere in considerazione e a riconciliare con la sua opinione nel modo piú logico e, di solito, del tutto imprevedibile. Quelli che ora frequentano le sue conferenze e i suoi corsi non pos-

sono non ammettere la superiorità di quest'uomo distante e enigmatico che è capace di associare tutto a tutto [...] Ma sentirlo parlare da dietro una cattedra non è lo stesso di sentirlo parlare privatamente con te o con pochi amici. Un'altra caratteristica di Borges è che non alza mai la voce. Una volta, in una recensione di un libro di Americo Castro che aveva provocato molte reazioni irate, Borges scrisse: "Non mi è mai sembrato che gli spagnoli parlino meglio di noi (parlano a voce piú alta, questo è vero, con la sicurezza di quelli che ignorano il dubbio)." Bisogna aggiungere inoltre che gli interessano gli altri. In una pagina su Bernard Shaw ha scritto anche: "In qualsiasi dialogo uno degli interlocutori non è la somma o la media di quello che dice: può stare zitto e dimostrare di essere intelligente, o può dire delle cose intelligenti e suggerire stupidità." Borges però è talmente intelligente che, quando si parla con lui, si ha l'impressione di essere intelligenti anche noi. (Bianco, 1964, p. 13)

Rievocando quel primo incontro con Borges, Bianco ricorda che era troppo intimidito per rivolgergli la parola:

Mi limitai ad osservare quel giovane, già famoso tra di noi che eravamo molto piú giovani di lui, spettinato, allegro, conscio del mondo che lo circondava ma anche lontano da esso, privo di solennità e per niente preoccupato dell'impressione che faceva sugli altri. Benché fosse cortese, Borges assomigliava al professor Higgins di *Pygmalion* che credeva che "il grande segreto non è avere buone maniere o cattive maniere o maniere qualsiasi, ma avere le stesse maniere con tutte le anime umane: cioè comportarsi come se ci si trovasse in paradiso, dove non ci sono carrozze di seconda classe, ed un'anima vale l'altra." Allenato alla disciplina stimolante del paradosso, tendeva a demolire deliberatamente le conversazioni noiose con uno scherzo [...] Non ha perso quest'ottima abitudine. (*Ibid.*, p. 14)

Bianco descrive anche un altro incontro avvenuto nell'estate del 1935 o 1936, quando andò per la prima volta a trovare i Borges all'hotel Las Delicias di Adrogué. Presentando la madre Borges chiese con un tono d'orgoglio: "Quanti anni credi che abbia mia madre?" Bianco ricorda: "Le donne a quell'epoca si truccavano molto [...] la signora Borges non si abbassava neanche a dipingersi le labbra. Non sembrava la sorella maggiore di suo figlio, ma semplicemente la sorella." Borges aggiunse, orgoglioso dell'aspetto giovanile di sua madre: "Sta per compiere sessant'anni" (*ibid.*, p. 15).

Secondo Bianco la madre di Borges era come lo spago che tiene l'aquilone fermamente ancorato alla terra. Senza di lei "quest'uomo, cosí estraneo alle realtà della vita," si sarebbe perso tra le nuvole. Bianco ci fornisce anche un rapido schizzo del padre, "un bell'uomo, reticente, con occhi neri, spenti." Bianco tornò spesso a cenare con i Borges in albergo. Ricorda che il padre non diceva quasi nulla, tranne per essere cortese con gli ospiti: "Forse Bianco vuole del vino. Perché non offriamo a Bianco un po' di questo dolce, che non è male?" (*ibid.*, p. 15). Anni dopo, leggendo il racconto di Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Bianco riconobbe nello stanco ingegnere inglese Herbert Ashe un ritratto del padre.

Il silenzio del padre, la sua reticenza, erano piú che giustificati a quell'epoca: non era mai stato un ottimista, e la sua salute stava peggiorando rapidamente. Era completamente cieco e soffriva di cuore, e la madre lo curava assiduamente. Il suo desiderio di vivere era stato ulteriormente minato dalla morte recente di sua madre. Fanny Haslam aveva vissuto con i Borges fin dal 1901. Georgie le era molto affezionato, e fu grazie a lei che una governante inglese era stata assunta per insegnargli a leggere l'inglese prima che imparasse a leggere lo spagnolo. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges ricorda sua nonna a ottant'anni:

> Fanny Haslam era una grande lettrice. Quando aveva già passato gli ottanta la gente, per farle piacere, soleva dirle che ormai non c'erano piú scrittori in grado di competere con Dickens e Thackeray. Mia nonna rispondeva: — Tutto sommato, io preferisco Arnold Bennet, Galsworthy e Wells —. Quando ella morí, ci chiamò al suo capezzale e disse in inglese (il suo spagnolo non era ottimo anche se lo parlava con facilità) con la sua voce esile: — Io sono soltanto una vecchia che sta morendo con molta lentezza. Non vedo che cosa ci sia di strano o di interessante. — Non capiva perché la casa ne fosse cosí sconvolta e ci chiedeva scusa di impiegare tanto tempo a morire. (*Abbozzo*, p. 138)

Poiché il padre peggiorava rapidamente, Borges sentí il bisogno di assicurarsi una rendita permanente per conto suo. Contribuiva infatti regolarmente a "Sur" e ad altre riviste, ma guadagnando molto poco. Per mezzo di alcuni amici trovò un lavoro con "El Hogar" (Il focolare domestico), una rivista illustrata per le classi alte e medie argentine che aveva anche delle pretese letterarie e culturali. Vi contribuivano regolarmente alcuni dei piú quotati scrittori argentini e spagnoli. La rivista aveva due rubriche che si alternavano ogni settimana, una dedicata a "Libri e autori di lingua spagnola," e l'altra a "Libri e autori stranieri." A Borges fu offerto di dirigere la seconda rubrica e di scrivere ogni tanto degli articoli di critica. Il formato della rubrica era già stato stabilito quando Borges cominciò a lavorarci il 16 ottobre 1936. Da un lato della pagina, o nella parte superiore c'era una sezione intitolata "Biografie sintetiche" che riassumeva la vita e la carriera di uno scrittore moderno importante. Il resto della pagina era dedicato a recensioni di libri nuovi (una lunga e parecchie brevi) e a notizie sulla "vita letteraria." Nell'ultimo numero a cura di Anne Keen, che aveva preceduto Borges, c'era una biografia di François Mauriac, una lunga recensione di *The Big Money* di Dos Passos e delle brevi recensioni di libri di Grazia Deledda, Compton Mackenzie e Joseph Kessel, oltre a notizie varie su Phillip Guedalla, Jacques Maritain e Sigrid Undset.

Borges accettò il formato e l'impaginazione della rivista, ma introdusse ben presto delle novità. Per prima cosa scelse autori meno ovvi, sia per le biografie sia per le recensioni. Invece di scrivere sui best-seller o sui vincitori dei premi Nobel, Borges nei primi tre mesi discusse Carl Sandburg, Virginia Woolf, Lion Feuchtwanger, T.E. Lawrence, Benedetto Croce, Victoria Sackville-West, Edgar Lee Masters, Louis Golding e Oswald Spengler. Propose anche dei testi, tradotti da lui, de-

gli scrittori recensiti — una poesia di Sandburg o un frammento di *Orlando*. Evitava l'impersonalità della critica scrivendo sempre in prima persona, facendo osservazioni sempre molto idiosincratiche. La rubrica riflette talmente i suoi gusti che costituisce forse la migliore introduzione alla sua prospettiva di critico. Borges ha una mente recettiva e curiosa, ma riconosce ed esibisce ironicamente i propri limiti. Ammette per esempio di non essere riuscito a finire di leggere certi libri famosi (tra gli esempi piú clamorosi vi sono *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij e *Madame Bovary* di Flaubert) e di prediligere libri di qualità inferiore con delle trame interessanti (romanzi gialli e fantascienza). A volte indica persino esattamente quanto tempo ha impiegato per leggere un certo libro: due sere, dalle nove in poi, o un intero pomeriggio e una sera. Ma ciò che rende la rubrica cosí peculiare è il modo in cui Borges la organizza con inesauribile ed impeccabile equilibrio. Persino gli argomenti meno promettenti (una biografia di Giovanna d'Arco o di Spengler) diventano irresistibili grazie alla sua ironia e al suo senso del paradosso.

La rubrica era veramente enciclopedica: come fonti Borges usava dei dizionari enciclopedici, la *Columbia Encyclopedia* del 1935 (diretta da Clarke F. Ansley), delle riviste autorevoli (la "Nouvelle Revue Française," il "Times Literary Supplement") e i comunicati stampa di case editrici americane e europee. Aveva anche la passione di leggicchiare e scorrere libri nelle librerie, come dimostrano le frequenti allusioni a Mitchell's, il miglior libraio inglese di Buenos Aires a quell'epoca. Sotto la direzione di Borges la rubrica manteneva la promessa contenuta nel sottotitolo di essere una "guida alla lettura." La domanda che ci si faceva probabilmente negli ambienti letterari allora era: quanti dei lettori di "El Hogar" possono davvero servirsi di un simile cicerone, che li guidava imperturbabile tra libri francesi, inglesi, italiani e tedeschi, che non esitava a raccomandare un'interpretazione filosofica della storia (Spengler) sulla stessa pagina in cui lodava un racconto giallo (*The Pursuer* di Golding) o la biografia di un poeta immaginario (*Orlando* di Virginia Woolf)? Borges scriveva come se ogni lettore di "El Hogar" fosse un poliglotta come lui. Voleva dire pretendere troppo. Il fatto che la rubrica sia sopravvissuta per quasi tre anni, fino alla metà del 1939, dimostra che anche se pochi dei lettori di "El Hogar" leggevano o anche solo sfogliavano i libri che Borges nominava nelle sue recensioni, perlomeno amavano leggere quello che Borges scriveva su di essi e probabilmente usavano le sue spiritose osservazioni (senza fare il nome dell'autore) per far conversazione ai *cocktail parties* a cui andavano.

Fu a quell'epoca che mi imbattei per la prima volta nel nome di Borges. Stavo leggendo "El Hogar" (30 ottobre 1936) e trovai nella rubrica su "Libri e autori stranieri" una breve biografia di Virginia Woolf con una pagina di *Orlando*, alcune recensioni su argomenti vari — un libro di canzoni del Mississippi, un romanzo giallo di Ellery Queen, un romanzo di Henry de Montherlant, una ristampa di uno studio di Arvede Barine sugli scrittori che soffrono di nevrosi — ed una nota intitolata *Vita letteraria* su James Joyce e il suo incontro con Yeats.

(Pare che Joyce avesse detto a Yeats che era un peccato che non si fossero conosciuti prima perché "ora si dice che lei sia stato influenzato da me.") Avevo compiuto da poco i quindici anni a quell'epoca e rimasi subito affascinato dall'ironia di Borges, dal suo stile impeccabile e dalla vastità delle sue letture. Da "El Hogar" passai a "Sur" e cominciai subito a rastrellare le librerie di Montevideo per trovare i libri di Borges. Trovai una delle molte copie invendute della *Storia universale dell'infamia* e una copia usata di *Inquisiciones* (1925): nel 1936 e 1937 quei libri non erano ancora dei pezzi rari.

A quell'epoca non mi rendevo conto che la decisione di divenire un appassionato di Borges sarebbe stata cruciale per me, ma ero perfettamente conscio della validità e singolarità della critica di Borges e dell'eccezionalità del suo stile. Il mio non era un caso unico, ed è per questo che ne parlo: per molti giovani lettori Borges era già divenuto un mentore: il mentore piú spiritoso e irriverente che ci sia mai stato. La pagina che pubblicava ogni due settimane su l'"Hogar" in un certo senso era, ed è ancora oggi, la migliore introduzione possibile alla sua mente e alla sua opera.

VIII

L'inizio di una collaborazione di tutta la vita

Anche se aveva già diverse aperture letterarie — la pagina quindicinale su "El Hogar," le sue collaborazioni più o meno simili a "El Sur" ed alcuni articoli occasionali per il supplemento letterario della "Prensa" — nel 1936 Borges aiutò Bioy Casares ad avviare una nuova rivista letteraria, "Destiempo" (Distempo). La rivista non era meno strana del titolo. Consisteva esattamente di sei pagine di giornale pubblicate mensilmente. Uscirono solo tre numeri, il terzo dei quali pare sia andato irrimediabilmente perduto. Sia Bioy Casares che Borges sostengono di aver perso le loro copie, e la famosa collezione di riviste letterarie argentine di Sergio Provenzano contiene solo i primi due numeri dell'ottobre e del novembre 1936. Un'altra stranezza è che l'elenco dei redattori non contiene né il nome di Bioy Casares né quello di Borges: c'è solo quello di Ernesto Pissavini *secretario*, o redattore. Bioy Casares ha ammesso di recente che Pissavini era l'uomo delle pulizie nel suo edificio, sull'Avenida Quintana n. 174.

I due numeri che sopravvivono dimostrano che la rivista era soprattutto una faccenda privata. Tutti i contributori famosi (lo scrittore messicano Alfonso Reyes, il critico Pedro Henríquez Ureña, il poeta argentino Fernández Moreno e il metafisico locale Macedonio Fernández) erano mentori o amici di Borges. Tra i meno noti — il poeta Carlos Mastronardi, il linguista e pittore Xul-Solar, l'autore di racconti brevi Manuel Peyrou — predominavano gli amici di Borges. Persino le traduzioni — un racconto di Kafka e un brano di Erskine Caldwell — sono indicative dei suoi gusti a quell'epoca. Un altro contributo borgesiano fu la rubrica intitolata "Museo" che presentava frammenti di opere rare o sconosciute. Alcuni di questi frammenti probabilmente erano inventati. I testi firmati da Borges sono pochi: una raccolta di quattro brevi pezzi intitolati *Iscrizioni*, tre dei quali erano stati già pubblicati su "Crítica" (5 settembre 1934). L'unico pezzo nuovo era, tipicamente, un *Dialogo su un dialogo*, in cui A e Z discutono una conversazione avuta una volta da A con Macedonio Fernández sul suicidio, in cui erano giunti alla conclusione che avrebbero dovuto provarci. L'unica contribuzione di Z al dialogo è questa osservazione:

Z (scherzosamente): Ma sospetto che abbiate cambiato idea.
A (perduto in un trance mistico): Francamente non mi ricordo se quella sera ci abbiamo provato. ("Destiempo," ottobre 1936, p. 3)

I contributi di Bioy Casares erano meno rifiniti: aveva solo ventidue anni e stava ancora cercando di domare un'indisciplinata immaginazione surrealista.

Anche Silvina Ocampo collaborava a "Destiempo." La rivista era finanziata dalla famiglia di Bioy Casares, che era proprietaria di un grande ranch e caseificio oltre che di una catena di 130 latterie nella sola Buenos Aires chiamata La Martona in onore della madre di Bioy, Marta Casares. La pubblicità dei latticini Bioy pubblicata sul primo numero di "Destiempo" era piuttosto sobria, ma non cosí quella del secondo numero. Iniziava cosí:

> Yogurt "La Martona"
> cibo che disintossica raccomandato
> a quanti fanno una vita sedentaria.
> ("Destiempo," novembre 1963, p. 6)

Si sente la voce di Borges in questo saggio consiglio.

Pressappoco nello stesso periodo Borges e Bioy trascorsero una settimana nel ranch di famiglia a Pardo per scrivere "un opuscolo commerciale, apparentemente scientifico, sui meriti di un prodotto alimentare piú o meno bulgaro," secondo quanto dice Bioy. Il "prodotto alimentare bulgaro" è, naturalmente, lo yogurt. "Faceva freddo, la casa era in rovina e non abbandonammo mai la sala da pranzo, dove dei tronchi di eucalipto ardevano nel caminetto. Quell'opuscolo fu per me un'ottima lezione; dopo averlo scritto divenni uno scrittore diverso, piú abile e con piú esperienza. Qualsiasi collaborazione con Borges equivale ad anni di lavoro" (Bioy Casares, 1968, p. 140).

Bioy ricorda anche altre cose che fecero durante quella settimana. Cercarono di scrivere un sonetto enumerativo, con un verso che diceva "I mulini, gli angeli, le *l*" (*ibid.*, p. 141). Discussero un racconto poliziesco, basato sulle idee di Borges, in cui un certo Dott. Pretorius, un "vasto e mellifluo" direttore di scuola tedesco, usava dei giochi e della piacevole musica per torturare a morte i bambini. Questo racconto, che non fu mai scritto, fu il preludio della loro collaborazione, molto piú tardi, sotto gli pseudonimi di Bustos Domecq e di Suárez Lynch. Nei suoi ricordi Bioy allude anche a "Destiempo":

> Il titolo indicava il nostro desiderio di sottrarci alle superstizioni del tempo. Ci opponevamo soprattutto alla tendenza dei critici di trascurare gli aspetti intrinseci di un'opera e sprecare il tempo scrivendo sugli aspetti folklorici o tellurici, o su quelli che avevano a che vedere con la storia letteraria o con le discipline della sociologia e della statistica. Ci pareva che gli antecedenti notevoli di una scuola letteraria fossero a volte da dimenticare, come le inevitabili trilogie sui gaucho, le sartine piccolo borghesi, ecc. (*Ibid.*, p. 143)

Parlando della pubblicazione del primo numero di "Destiempo," Bioy racconta questo episodio: "La mattina di settembre in cui uscimmo dal tipografo Colombo con il primo numero della rivista Borges suggerí, un po' scherzando e un po' sul serio, di farci fare una fotografia per i posteri. Ce la facemmo fare da un modesto fotografo lí vicino, ma andò persa subito e non me la ricordo affatto" (*ibid.*, p. 143).

Per Bioy "Destiempo" deve aver rappresentato un'esperienza importante come redattore; per Borges fu piú che altro un passatempo che lo distrasse da altri progetti letterari piú importanti. In quegli anni lo occupavano soprattutto "El Hogar" e "Sur," e la sua produzione fu straordinaria, sia quantitativamente che qualitativamente. Oltre alla rubrica quindicinale contribuiva a "El Hogar" anche con articoli di una pagina su vari argomenti letterari. Nel 1936 commentò il premio Nobel di Eugene O'Neill (13 novembre) e celebrò i venticinque anni di silenzio poetico di uno dei piú noti poeti argentini, Enrique Banchs (25 dicembre), uno scrittore che con i suoi sonetti meticolosi e laconici aveva influenzato sia il padre che Borges. Nel 1937 pubblicò sette articoli speciali su argomenti che andavano dalla dinastia intellettuale di Huxley (15 gennaio), alla morte di Unamuno (23 gennaio). Scrisse anche su Buenos Aires e sulla sua ospitalità verso gli scrittori provinciali argentini (26 febbraio) e sull'autobiografia di Kipling (26 marzo); rivalutò il romanzo di Jorge Isaacs *Maria,* il piú famoso dei romanzi romantici argentini (7 maggio), e commentò la macchina pensante di Raymond Lull (15 ottobre). Alcuni di questi articoli sono continuazioni della rubrica *Libri e autori stranieri,* ma altri sono su argomenti ispanici e dimostrano quanto Borges piacesse a "El Hogar." L'articolo su Lugones (26 febbraio 1937) — in cui rinnegò la sua fede ultraista e cantò le lodi del vecchio poeta — fu oggetto di una replica da parte di un ex poeta ultraista e collega, Eduardo González Lanuza (12 marzo). Borges non rispose alle osservazioni pertinenti di Lanuza: ormai aveva le sue idee sull'argomento, e nulla gliele avrebbe fatte cambiare.

Durante lo stesso periodo collaborava regolarmente anche a "Sur." Nei primi sette anni della rivista (1931-1937) il suo nome compare in undici numeri su trentanove, e alcuni numeri (soprattutto quelli dell'estate 1932, settembre 1936 e dicembre 1936) contengono i suoi scritti. Scrisse articoli su argomenti filosofici, letterari e sociali, recensioni di libri e di film e, dopo anni di silenzio poetico, pubblicò una poesia, *Insonnia* (dicembre 1936). Alcune delle cose che faceva per "Sur" venivano a coincidere con il suo lavoro per "El Hogar." Una nota su Chesterton per "Sur" (luglio 1936) coincise con due recensioni delle sue opere per "El Hogar" (*The Paradoxes of Mr. Pond*, 14 maggio 1936, *Autobiography*, 1 ottobre 1937). Un articolo sulla traduzione dell'*Odissea* di T.E. Lawrence su "Sur" (ottobre 1936) anticipò di un mese una recensione di una nuova biografia di Lawrence d'Arabia per "El Hogar" (13 novembre). Le recensioni di due romanzi di H.G. Wells su "El Hogar" (*Star Begotten*, 25 luglio 1937, *Brynhild*, 29 ottobre 1937) seguirono una lunga recensione della versione cinematografica di *Things*

to Come di Wells, di William Cameron Menzies, pubblicata su "Sur" (novembre 1936). In occasione della morte di Unamuno Borges scrisse due articoli molto diversi con titoli sottilmente diversi: *L'immortalità di Unamuno* per "Sur" (gennaio 1937) e *La presenza di Miguel de Unamuno* (29 gennaio 1937) per "El Hogar." Le sue recensioni su "Sur" furono in un certo senso una continuazione del lavoro che faceva per "El Hogar."

L'elemento nuovo della sua collaborazione a "Sur" in quel periodo fu la critica cinematografica. Borges era stato un appassionato di cinema fin dall'infanzia, ma aveva cominciato a scrivere regolarmente sul cinema verso la fine degli anni Venti. Un articolo pubblicato su "La Prensa," *El cinematografo, el biografo* (28 aprile 1929) utilizza nel titolo i due termini usati piú comunemente nella zona del Rio della Plata per designare "la settima arte." Le classi medie e alte usano la parola piú alla moda, "cinematografo," mentre la piccola borghesia e gli operai preferiscono il termine antiquato "biografo," una reliquia dei tempi della Compagnia biografo. Ma Borges non si limita a giocare con le parole nel suo articolo: commenta anche intelligentemente *The Gold Rush* di Chaplin. Cominciò a recensire film nel terzo numero di "Sur" (inverno 1931). Ci volle un bel po' per convincere Victoria Ocampo che la rivista doveva pubblicare regolarmente critiche cinematografiche. Nelle sue conversazioni con Jean de Milleret Borges allude alla riluttanza con cui Victoria accettò di includere nella sua rivista (che secondo lei doveva essere un'antologia della migliore letteratura) cose effimere come delle recensioni di teatro, cinema, concerti e libri. Borges, d'altro canto, credeva che queste cose fossero "la vita della rivista [...] tutto quello che il lettore vuole trovare" (De Milleret, 1967, p. 60).

Il primo articolo scritto da Borges si intitolava modestamente *Film* e commentava *Der Mörder Dimitri Karamazov* di Fedor Ozep (la versione cinematografica tedesca del 1931 del romanzo di Dostoevskij), *Luci della città* di Chaplin e *Marocco* di von Sternberg. Dopo aver espresso le sue opinioni Borges descrive concisamente ed efficacemente le differenze tra il cinema tedesco, francese e nordamericano di quell'epoca. Delle brevi allusioni ad altri film e persino alle *spalle zenitali* di Greta Garbo indicano la sua familiarità con il cinema. Questo articolo fu il primo di undici articoli che uscirono fino alla fine del 1937. Borges recensí film di King Vidor, John Ford, von Sternberg, William Cameron Menzies, Alfred Hitchcock e James Whale, oltre a quelli di registi meno conosciuti. Recensí anche due film argentini: *La fuga* di Luis Saslavsky, che lodò con qualche riserva, e *Los muchachos de antes no usaban gomina* (I ragazzi di una volta non usavano brillantina) di Manuel Romero, un'apologia di una forma antiquata di maschilismo che Borges liquida con una frase: "È uno dei migliori film argentini che ho visto, cioè uno dei peggiori del mondo" (Cozarinsky, 1974, p. 52).

Victoria, che aveva dovuto essere persuasa a lasciare che Borges pubblicasse recensioni cinematografiche su "Sur," voleva assolutamente che traducesse alcuni dei suoi autori preferiti. Gli ordinò tre tradu-

zioni: *Persephone* di Gide (pubblicata prima su "Sur" e poi ristampata in forma di opuscolo a cura della rivista nel 1936); *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf (in opuscolo nel 1937) e *Orlando* (1937). Borges aveva già attirato l'attenzione dei lettori di "El Hogar" su *Orlando* con una breve biografia di Virginia Woolf accompagnata dalla traduzione di un brano del romanzo (30 ottobre 1936). Discutendo il romanzo, Borges ne sottolinea l'originalità: "senza dubbio il libro piú intenso di Virginia Woolf ed uno dei piú singolari e disperati libri della nostra epoca." Aggiunge poi: "Magia, amarezza e gioia collaborano in questo libro. È anche un libro musicale, non solo per la qualità fonetica della prosa ma anche per la struttura della composizione, fatta di un numero limitato di temi che ritornano e si intrecciano." La traduzione sarebbe ben presto divenuta un modello esemplare: Borges era infatti riuscito a mantenere in spagnolo la musicalità dell'originale.

Borges tentò in seguito di scaricare la responsabilità per la traduzione. Nell'*Abbozzo di autobiografia*, discutendo le traduzioni dall'inglese fatte dalla madre, sostiene che fu lei la vera autrice delle traduzioni che gli furono attribuite, e cita in particolare le traduzioni di Melville, Virginia Woolf e William Faulkner (*Abbozzo*, p. 139). Ma parlando delle proprie attività in quel periodo dice esplicitamente: "Nei giorni festivi traducevo Faulkner e Virginia Woolf" (*ibid.*, p. 173). Si tratta di una svista, di uno scherzo amichevole o di un omaggio filiale? Chissà. La madre probabilmente collaborò a quelle traduzioni, e forse ne scrisse la prima versione provvisoria, ma lo stile spagnolo è cosí inconfondibilmente borgesiano che la madre avrebbe dovuto lavorare duramente per anni per imitarlo. Si può ipotizzare che, aiutandolo, ella divenne un altro membro del suo già illustre gruppo di collaboratori.

Quello stesso anno, il 1937, venne alla luce un'altra collaborazione, quella da cui risultò *L'antologia classica della letteratura argentina*, che Borges scrisse insieme a Pedro Henríquez Ureña. L'amicizia di Borges con il critico domenicano risaliva agli anni Venti. Aveva sempre ammirato la vastità delle sue conoscenze ed il suo stile conciso. In una recensione del libro di Ureña *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* ("Sei saggi in cerca della nostra espressione") pubblicata su "La Palabra" (30 settembre 1928, p. 11), Borges aveva lodato sia lo stile che le accurate ricerche evidenti in ognuno dei sei saggi. Lavorando con Ureña Borges accettò di svolgere un ruolo secondario: Henríquez Ureña aveva quindici anni piú di lui, e la sua conoscenza della letteratura latinoamericana era piú vasta e piú equilibrata di quella di Borges. Come al solito Borges rifiutò di assumere la responsabilità del libro: mi disse infatti che era completamente opera di Henríquez Ureña. Ciò è forse vero, ma Borges suggerí perlomeno i nomi di alcuni autori meno ovvi, come quello di William Henry Hudson, che era nato in Argentina e scriveva in inglese su argomenti rioplatensi. Nell'antologia Hudson è giustamente considerato uno degli autori classici argentini. Borges aveva già parlato di uno dei suoi capolavori, *La terra rossa* nella seconda "Proa" (no-

vembre 1925). Alcuni anni dopo scrisse un saggio definitivo sullo stesso libro per un'antologia delle opere di Hudson pubblicata a Buenos Aires nel 1947. Il saggio fu poi ristampato in *Altre inquisizioni*, reiterando cosí il suo interesse per un romanzo che secondo lui non è superato da "nessuna delle opere della letteratura gauchesca" (*Altre inquisizioni*, p. 141). Non risulta che Ureña avesse mai parlato di Hudson in questi termini.

IX

La penna e la spada

Si avvicinava la Seconda Guerra Mondiale. In Europa Mussolini aveva cominciato la sua espansione imperiale invadendo l'Abissinia nel 1935 e sfidando la supremazia navale britannica nel Mediterraneo. Dopo aver occupato la Renania Hitler stava premendo sull'Austria con il secondo stadio del suo programma di recupero della mistica Madrepatria. Nell'Unione Sovietica Stalin era riuscito a distruggere gli avanzi di una forma alternativa di socialismo (Trotsky si era rifugiato in Messico) e si preparava all'inevitabile scontro con la Germania. In Oriente il Giappone stava metodicamente scavandosi un impero sul corpo di una Cina debole e divisa. L'Inghilterra e la Francia erano delle grandi potenze, ma erano indebolite da contrasti interni, crisi economiche e rivendicazioni sociali. Gli Stati Uniti stavano uscendo dalla Depressione con un presidente che era un aristocratico e un populista insieme. In questo quadro l'America Latina non aveva nulla da dire, essendo un continente colonizzato che dipendeva ancora economicamente dalle maggiori potenze europee.

L'avvento del fascismo in due dei piú importanti paesi europei fece scuola in America Latina. In Brasile Getulio Vargas organizzò una sua versione dello stato corporativo, mentre Plinio Salgada faceva marciare le sue camicie verdi a imitazione delle camicie nere di Mussolini e di quelle marroni di Hitler. In Cile il generale Ibañez governava con il pugno di ferro. Persino nel piccolo e democratico Uruguay un colpo di stato moderato assicurò il potere per molto tempo al presidente Terra.

L'Argentina era governata dal generale Fusto con la complicità dell'esercito e con solo le apparenze della democrazia. Economicamente e finanziariamente l'Argentina faceva ancora parte dell'area monetaria della sterlina: la carne ed il grano venivano esportati soprattutto in Inghilterra. Politicamente però era piú vicina al fascismo di Mussolini e, per associazione, al nazismo di Hitler. Alcuni degli ufficiali preminenti dell'esercito erano di origine italiana, e tornarono nella madrepatria per studiare il regime e rendere omaggio al Duce. Uno dei piú intelligenti era Juan Domingo Perón, che era pronto a credere che il modello italiano si sarebbe potuto facilmente importare in Argentina

per prevenire il caos economico e per evitare la diffusione del comunismo. Non era il solo a credere tutto ciò.

Quando, dopo lo scoppio della guerra civile spagnola nel 1936, Franco chiese e ottenne l'aiuto della Germania e dell'Italia, gli argentini ebbero un altro importante motivo per simpatizzare con il fascismo. Molti erano di origine spagnola, e vedevano in Franco il salvatore della tradizione e della cultura spagnola. Era di moda tra le classi medie e alte argentine essere molto cattolici e fascisti, ed il governo condivideva quest'ideologia. La tradizione culturale francese e lo stile di vita inglese erano però molto diffusi tra i redattori delle riviste piú piccole come "Sur", ed influenzavano la scelta degli argomenti e degli autori in giornali piú diffusi come "La Nación" e "La Prensa". Persino "El Hogar" sottoscriveva a questo tipo di tradizione, anche se il pubblico della rivista era conservatore, medio e alto borghese, cattolico, e in gran parte femminile. Un altro gruppo, quello degli intellettuali di sinistra, si formò riunendo in una difficile alleanza socialisti, comunisti e persino anarchici.

Quasi a dimostrare com'erano scarse le differenze politiche tra questi gruppi, le reazioni di "Sur" e degli intellettuali di sinistra alla guerra civile spagnola furono molto simili. Condividevano infatti un atteggiamento liberale nonostante le cosiddette differenze ideologiche. Era l'epoca dei fronti popolari in Francia e in Spagna, il momento in cui si smussavano i disaccordi per far fronte al fascismo, il nemico comune, ed anche se "Sur" non partecipò al movimento in modo militante, molti dei suoi collaboratori lo fecero. Nel campo opposto i fascisti e i cattolici si riunirono intorno a Franco e ai suoi alleati. L'assurda disputa tra "Florida" e "Boedo" che aveva diviso i collaboratori del "Martín Fierro" in due gruppi opposti non era nulla in confronto allo scontro spagnolo e all'incombente scontro europeo, che avrebbero diviso profondamente gli intellettuali argentini su linee diverse. Scrittori come Leopoldo Marechal e Francisco Luís Bernardez si sarebbero levati in difesa del gruppo dominante cattolico, mentre Victoria Ocampo, Eduardo Mallea e Borges si sarebbero trovati sul fronte opposto. In quest'atmosfera si svolse a Buenos Aires il quattordicesimo congresso internazionale del PEN Club, dal 5 al 15 settembre del 1936.

Gli atti del congresso — pubblicati a Buenos Aires nel 1937 — non costituiscono una lettura molto allegra. Alcune delle stelle del Club internazionale PEN non furono in grado di essere presenti. André Gide era nell'Unione Sovietica: quel viaggio era destinato a segnare la fine della sua breve infatuazione per lo stalinismo. H. G. Wells, il presidente del PEN Club, aveva troppo da fare e, come Gide, mandò un caldo messaggio. La maggior parte dei congressisti a Buenos Aires erano ancora sconosciuti (uno di loro, l'islandese Halldor Laxness, avrebbe ricevuto il premio Nobel nel 1955) mentre altri basarono la propria fama solo sulla propria appartenenza al Club. Ciononostante c'erano abbastanza scrittori conosciuti da giustificare un elaborato cerimoniale. Il filosofo spagnolo Ortega y Gasset e l'umanista

messicano Alfonso Reyes erano tra gli ospiti d'onore, ma si limitarono ad andare alle sedute senza partecipare a nessuno dei dibattiti. L'unica funzione del colombiano Baldomero Sanin Cano fu quella di fare da presidente in una delle sedute. La delegazione argentina comprendeva Carlos Ibarguren, che era anche presidente del congresso, Victoria Ocampo, che faceva da vicepresidente, Manuel Gálvez, un romanziere naturalista molto letto a livello popolare, e Eduardo Mallea, il protégé di Victoria ed uno dei migliori giovani scrittori di quell'epoca.

Il fatto che sia il presidente sia Gálvez fossero noti per le loro idee fasciste diede un certo sapore da Alice nel paese delle meraviglie al congresso. Il PEN Club era stato creato negli anni Venti per difendere la cultura e la letteratura contro ogni forma di censura e di repressione. Wells aveva scritto nel suo messaggio: "Il nostro club [...] è [...] piccolo ma porta un'immensa e splendida bandiera, quella del pensiero libero e della discussione aperta" (PEN, 1936, p. 33). Quella libertà, mentre si svolgeva il congresso, era già stata distrutta in Germania e in Italia, era stata severamente limitata nell'Unione Sovietica dall'associazione ufficiale degli scrittori, e veniva sottoposta ad attacchi efficaci in Spagna. Ma i cittadini di questi paesi non venivano perseguitati solo per le loro idee: tutto un gruppo di intellettuali, tra cui alcuni degli intellettuali piú importanti del mondo occidentale, veniva privato della libertà ed anche della vita perché apparteneva alla comunità ebraica. In Germania alcuni dei piú grandi scrittori di lingua tedesca erano stati esiliati o uccisi. Tra i membri del congresso del PEN Club c'erano due rappresentanti di questo gruppo: l'austriaco Stefan Zweig e il tedesco Emil Ludwig.

Tra gli ospiti c'erano anche due famosi fascisti: l'ex futurista Filippo Tommaso Marinetti e il poeta Giuseppe Ungaretti. Ci fu uno scontro quasi epico tra Marinetti e alcuni dei partecipanti liberali, soprattutto due membri della delegazione francese, il romanziere Jules Romain (che stava completando la sua saga monumentale *Les hommes de bonne volonté*) e Benjamin Crémieux, di origine ebraica e specialista di letteratura italiana. Lo scontro diede ai dibattiti del Club PEN — di solito moderati al punto di essere soporiferi — un tono inusuale. Emil Ludwig contribuí con un aspro discorso in cui denunciava il regime di Hitler. Alcuni membri del pubblico intervennero in difesa della libertà intellettuale, e non evitarono di dimostrare il loro disgusto per l'istrionismo di Marinetti e la sua retorica fascista. Alla fine prevalse la concordia, soprattutto perché la politica abbracciata dal Club voleva riunire gli scrittori in un movimento pacifista che contribuisse ad evitare la guerra.

L'assurdo è che il regime che ospitava il congresso e persino il presidente del congresso avevano piú simpatia per Franco e Mussolini che per i regimi democratici che facevano finta di prediligere. Il tono generale del dibattito era politico, ma le conferenze oscillavano tra l'ovvio e il noioso. Con alcune eccezioni — il poeta belga Henri Michaux, il franco-uruguayano Jules Supervielle, il filosofo cattolico Jacques Ma-

ritain (che era ebreo) — i partecipanti non erano né originali né brillanti. Un intervallo comico fu causato da uno sbaglio grossolano di Marinetti nell'interpretare un'allusione contenuta nel discorso di Victoria Ocampo. Cercando di definire la sua posizione letteraria come quella di un "comune lettore" e riconoscendo di dovere quell'espressione sia a Virginia Woolf che al Dr. Johnson, Victoria dovette subire l'umiliazione di sentire Marinetti che distorceva le sue parole. Sembrò che lui le interpretasse come una difesa dell'uomo comune ed un'esortazione non molto sottile a scrivere per l'uomo della strada. Victoria cercò flebilmente di spiegare che il suo "lettore comune" era un tipo coltivato e quasi uno specialista, ma ignorando sia il Dr. Johnson sia Virginia Woolf Marinetti non capí. Victoria dovette chiedere dell'altro tempo per chiarire che cosa aveva voluto dire in realtà.

Come succede di solito in questo tipo di riunione, vennero prodotte molte parole, molti vanitosi si esibirono, e non si concluse quasi niente. L'importanza del congresso consisteva solo nel luogo e nell'epoca in cui si era svolto. L'Argentina del 1936 non era certo il posto ideale in cui un'organizzazione liberale come il PEN si potesse esprimere — ma quanti posti ideali erano rimasti nel mondo? Il fatto che la delegazione fascista fosse riuscita a far decidere che il prossimo congresso si sarebbe svolto in Italia, e nel 1940 in Giappone, dimostra molto chiaramente che il PEN Club aveva delle idee molto confuse su quello che stava per succedere.

Victoria Ocampo e Eduardo Mallea parteciparono piuttosto attivamente al congresso, ma pare che Borges non ci fosse. Non compare nella lista degli ospiti d'onore e dei partecipanti nonostante che fosse piú conosciuto, sia a livello nazionale che a livello internazionale, di Victoria e Mallea. La ragione della sua assenza era che a quell'epoca Borges odiava parlare in pubblico. Persino nelle piccole riunioni non era a proprio agio e cominciava a balbettare vistosamente. Aveva sempre rifiutato di dare conferenze, e nelle rare occasioni in cui accettava faceva leggere il suo discorso da un amico mentre lui stava seduto dietro, pronunciando sottovoce ogni parola del testo che sapeva a memoria. Ma anche altri motivi l'avevano indotto probabilmente ad evitare il congresso del PEN CLUB. Non poteva soffrire gli stupidi, e i congressi letterari sono di solito pieni di stupidi. Sapeva però che cosa stava succedendo al congresso. Recensendo una lunga poesia di Romain Rolland, *L'homme blanc* su "L'Hogar" (17 settembre 1937, p. 24), Borges allude a Romain come a uno di quelli che avevano "demolito" Marinetti al congresso. Quella fu la sua unica allusione scritta al congresso, ma non è l'unica frecciata politica che Borges tirò a Marinetti in quegli anni.

In un'altra breve nota scritta per "El Hogar" (4 marzo, 1938, p. 24) si fece beffe di una delle nuove "invenzioni" di Marinetti. Secondo un telegramma proveniente da Roma, aveva raccomandato che le donne italiane aggiungessero al rosso delle labbra e delle unghie "un po' del verde delle pianure lombarde e del bianco delle nevi al-

pine." Nello spiritoso commento di Borges "quelle attraenti labbra tricolori avrebbero pronunciato perfette parole d'amore ed avrebbero fatto desiderare un bacio ai rudi soldati che tornano invitti dalle guerre." Mise in ridicolo anche un'altra "invenzione" di Marinetti: la sostituzione di solidi vocaboli nazionali invece di tutte le espressioni straniere che stavano contaminando la lingua italiana. Invece della parola francese "chic," gli italiani dovevano usare "elettrizzante," invece di "bar" dovevano indicare "qui si beve." Dopo aver fatto notare che le espressioni italiane sono piú lunghe di quelle straniere Borges sottolinea la somiglianza tra il purismo di Marinetti e quello di enti conservatori come l'Accademia reale della lingua spagnola. La conclusione del breve brano è che all'ex impresario futurista non piacciono gli scherzi di questo tipo. L'inizio dell'articolo è anche piú sprezzante: "F. T. Marinetti è forse l'esempio piú famoso del tipo di scrittore che vive delle sue invenzioni e che non inventa quasi niente."

I lettori che solo recentemente hanno scoperto Borges, senza sapere molto del suo sviluppo intellettuale e ideologico, tendono a credere che egli fosse del tutto apolitico. La verità è che Borges ebbe sempre delle idee politiche, ma essendo stato educato dal padre all'anarchia intellettuale (non quella politica), le sue opinioni dipendevano meno dalle strategie effimere dei titoli di giornale o dal bisogno di farsi avanti per trovare un posto al sole che dalla profonda convinzione che meno governo c'è, meglio è. Preferiva perciò in linea generale la democrazia, perché permette un certo equilibrio dei poteri, ed era opposto a tutti i tipi di regime monopartitico perché rendono impossibile il dissenso. È vero che quando era un adolescente a Ginevra Borges aveva ammirato le rivoluzioni sanguinose ed aveva persino cantato l'Alba rossa di Mosca, ma ben presto era arrivato alla conclusione che le rivoluzioni cambiano solo il personale e mantengono la burocrazia al potere. Aveva fatto solo un debole tentativo di partecipare alla vita politica argentina all'epoca in cui Irigoyen aveva cercato di essere rieletto alla presidenza. Quando Irigoyen dimostrò di essere un inetto e fu deposto dall'esercito, lo scetticismo politico di Borges aumentò. Non ebbe piú nulla a che fare con la politica locale: solo la Seconda Guerra Mondiale lo avrebbe fatto reagire con forza.

Nel frattempo approfittò di "El Hogar" per riempire di frecciate politiche e di esplicite dichiarazioni ideologiche la sua *Guida alla lettura*. Ogni tanto compaiono anche delle allusioni alla guerra civile spagnola. In una recensione del romanzo *The Brothers* di H. G. Wells (18 marzo 1936, p. 14), che era ambientato in Spagna all'epoca della guerra civile, Borges sottolinea la parabola piuttosto ovvia dei gemelli che sono a capo delle due fazioni opposte, e la soluzione pedagogica proposta da Wells: per evitare le guerre gli uomini devono studiare e sapere di piú. Borges non dice nulla della guerra, che si avviava ormai verso la sua tragica conclusione con la vittoria dei fascisti, ma il semplice fatto che gli fosse piaciuto il romanzo e che gli piacesse ancora di piú l'autore è una chiara indicazione di come la pensava. Molti

dei nuovi libri di Wells furono recensiti su "El Hogar" nel corso di due anni: *The Croquet Player* (3 febbraio 1937, p. 36), *Star Begotten* (23 luglio 1937, p. 30), *Brynhild* (29 ottobre 1937, p. 28), *A Propos of Dolores* (2 dicembre 1938, p. 89) che Borges recensí anche per "Sur" (novembre 1938) e *The Holy Terror* (24 marzo 1939, p. 89). Naturalmente Borges non aveva per Wells solo un interesse politico: aveva letto i suoi romanzi fin da bambino, quando aveva scoperto *The Invisible Man* e *The First Man on the Moon*. Ma Wells era cambiato, e non era piú quello che Georgie aveva letto: nei suoi libri aveva preso il sopravvento la preoccupazione per il futuro del genere umano. Dei sei romanzi recensiti solo due (*Brynhild, A Propos of Dolores*) trattavano soprattutto di individui invece che dell'intera specie, e di problemi personali invece che di destini pubblici.

Le recensioni di Borges non erano sempre positive: in piú di un'occasione Borges fece notare dei difetti evidenti, osservando che anche se i libri di Wells non erano mai noiosi, a volte non valevano granché. Recensendo *The Holy Terror* osserva che è facile dimostrare a priori che il romanzo è illeggibile perché è strutturato male, ma osserva anche che questo tipo di approccio è inutile. Per convincere il lettore dichiara: "Io — che non sono stato capace di leggere *Madame Bovary*, *I fratelli Karamazov*, *Marius the Epicurean* e *Vanity Fair* — ho letto questo informe romanzo in un giorno e una notte. È un fatto rivelatore." Lo è, naturalmente, in piú di un senso. Rivela l'insofferenza che Borges sente per i romanzi "classici," e rivela anche l'interesse di Borges per la letteratura che si scriveva allora: Wells aveva agli occhi di Borges il pregio di essere uno scrittore moderno.

Nella recensione di *The Brothers*, Borges cita una frase che lo ha colpito: "Marx puzza di Herbert Spencer e Herbert Spencer puzza di Marx." Anche se non la commenta è ovvio che questa connessione tra il testo sacro del socialismo e il rappresentante di un antiquato positivismo è di suo gusto. Borges trovò in Wells munizioni con cui combattere la pomposità e le mistificazioni dei totalitaristi.

Discutendo Kipling in un articolo pubblicato su "El Hogar" (26 marzo 1937, p. 9), Borges osserva che mentre le opere di Kipling sono piú complesse delle idee che vogliono illustrare, nell'arte marxista si verifica il fenomeno opposto: "La tesi, derivando da Hegel, è complessa, ma l'arte che la illustra è rudimentaria." In un'altra occasione, parlando della vita di Isaac Babel, Borges nota ironicamente che Babel dovette combattere la burocrazia zarista solo per trovarsi poi ad affrontare la burocrazia sovietica. Quando Borges scrisse l'articolo per "El Hogar" (4 febbraio 1938), non sapeva che Babel era già caduto in disgrazia e che sarebbe presto diventato una delle piú illustri vittime dello stalinismo.

In un altro articolo (2 dicembre 1938), Borges discute il punto di vista marxista nella letteratura; il pretesto fu un manifesto intitolato "Per un'arte rivoluzionaria indipendente" firmato da André Breton e dal pittore messicano Diego Rivera. Col titolo dell'articolo: *Copioso*

manifesto di Breton, Borges richiama l'attenzione del pubblico sull'autore francese. In una breve nota introduttiva Borges deride la mania dell'avanguardia di scrivere manifesti, e fa notare ironicamente che di solito servono ad attaccare le basi dell'arte di cui parlano. Se sono di scrittori, attaccano la rima e la metafora, se sono di pittori rivendicano (o insultano) i colori base, se sono di musicisti, lodano la cacofonia, se sono di architetti, preferiscono un rifornitore di benzina al "duomo esagerato" di Milano. Borges conclude rapidamente che tutti questi sciocchi libretti non sono nulla in confronto a quello "emesso" da Breton e Rivera. Dopo aver citato il titolo completo dell'opuscolo (anche il sottotitolo auspica la "liberazione" finale dell'arte), Borges osserva che il testo è anche piú emotivo e incoerente del titolo:

> Consisteva di circa tremila parole che dicevano esattamente due cose (che sono incompatibili). La prima è [...] che l'arte deve essere libera e che in Russia non lo è. Rivera-Breton osserva: "Sotto l'influsso del regime totalitario dell'Urss, un profondo crepuscolo è calato sul mondo intero, ostile a ogni valore spirituale. Un crepuscolo di fango e sangue nel quale, travestiti da intellettuali e da artisti, uomini che hanno fatto dell'essere servili una risorsa, del rinnegamento dei propri principi un gioco, della falsa testimonianza un'abitudine, e dell'apologia di reato un piacere, praticano i loro inganni. L'arte ufficiale dell'età stalinista riflette i loro ridicoli tentativi di ingannare e di nascondere la loro funzione di mercenari [...] A quelli che vogliono indurci, oggi o domani, ad ammettere che l'arte può essere sottoposta a una disciplina che consideriamo incompatibile con i suoi mezzi, rispondiamo con un rifiuto incontrovertibile, e con la nostra ferma decisione di mantenerci fedeli alla formula 'Ogni licenza nell'arte'."
>
> Che conclusione si può trarre da queste parole? Questa, credo, e solo questa: il marxismo (come il luteranesimo, la luna, un cavallo, un verso di Shakespeare) può essere di incitamento per l'arte, ma è assurdo postulare che sia l'unico. È assurdo credere che l'arte sia un dipartimento della politica. Ciononostante, è proprio questo quello che afferma quest'incredibile manifesto. Appena ha stampato la formula "Ogni licenza nell'arte" Breton si pente della sua audacia e dedica due pagine furtive alla negazione di quell'avventata affermazione. Rifiuta l'indifferenza politica, attacca l'arte pura che di solito serve gli scopi piú impuri della reazione, e proclama che lo scopo supremo dell'arte contemporanea è di partecipare consciamente e attivamente alla preparazione della rivoluzione. E propone immediatamente l'organizzazione di modesti congressi locali e internazionali. E portando a termine gli eccessi di prosa lirica annuncia che nella prossima fase [del piano] ci saranno congressi mondiali che celebreranno ufficialmente la fondazione della Federazione internazionale dell'arte rivoluzionaria indipendente (Fiari).
>
> Che povera arte indipendente stanno pianificando, subordinata a commissioni pedanti e a cinque lettere maiuscole! ("El Hogar," 2 dicembre 1938, p. 89)

Attaccando Breton Borges prende ancora una volta le distanze per giudicare l'avanguardia: aveva già rifiutato l'ultraismo e il futurismo, ed ora rifiutava implicitamente anche il surrealismo, pensando, erroneamente, che fosse una semplice derivazione del dadaismo e soprattutto dell'espressionismo tedesco.

C'erano anche altre ragioni per il disaccordo: il rifiuto di Freud e delle sue teorie può infatti spiegare perché non gli andasse a genio un movimento che si basava cosí largamente proprio su Freud.

L'articolo uscí in un periodo in cui il surrealismo stava lottando per non essere assorbito dallo stalinismo, ma Borges non si rendeva conto allora della drammaticità della situazione. Le strategie letterarie francesi, o latinoamericane, lo lasciavano freddo. Borges non sapeva neanche — fu un fatto che emerse molto piú tardi — che il vero coautore dell'opuscolo non era Rivera ma Trotsky. Il manifesto era stato scritto dopo una visita di Breton in Messico nel 1938.

Borges disprezzava Marinetti e il futurismo, attaccava il fascismo e lo stalinismo e rideva dei tentativi di Breton di trovare una via d'uscita per l'arte "rivoluzionaria," ma le critiche piú aspre le riservò per il nazismo. Le parole piú negative contenute negli articoli pubblicati su "El Hogar" sono indirizzate alla distruzione della cultura tedesca operata dal nazismo, all'antisemitismo e al culto della guerra. In una breve recensione di un manuale tedesco per le scuole sul razzismo, *Trau keinem Jud bei seinem Eid* (letteralmente: "non fidarti della parola di un ebreo") Borges descrive alcune delle illustrazioni del libro senza alcun commento:

> La prima [...] è basata sulla tesi che "Il diavolo è il padre dell'ebreo."
>
> La seconda rappresenta un creditore ebreo che confisca i maiali e la mucca del debitore.
>
> La terza [mostra] la perplessità di una signorina tedesca, sopraffatta da un ebreo libidinoso che le offre una collana.
>
> La quarta [mostra] un milionario ebreo (con un sigaro e un copricapo turco) che scaccia due mendicanti di razza nordica.
>
> La quinta [è] un macellaio ebreo che calpesta della carne.
>
> La sesta celebra la decisione di una ragazza tedesca che rifiuta di comprare una marionetta in un negozio di giocattoli ebreo.
>
> La settima attacca gli avvocati ebrei, l'ottava i medici.
>
> La nona commenta le parole di Gesú: "L'ebreo è un assassino."
>
> La decima, stranamente sionista, mostra una miserevole fila di ebrei espulsi, diretti a Gerusalemme.
>
> Ce ne sono altre dodici, non meno ingegnose e indiscutibili. Per quanto riguarda il testo, basta tradurre questi versi: "Il Führer tedesco è amato dai bambini tedeschi; Dio nel cielo è amato da loro, l'ebreo è disprezzato." E poi: "I tedeschi camminano, gli ebrei strisciano." ("El Hogar," 20 maggio 1937, p. 75)

Altre due allusioni alla campagna antisemita che allora era al culmine in Germania sono contenute in "El Hogar". Una è una recensione (11 giugno 1937) di un catalogo di Insel-Verlag, una delle piú grandi case editrici tedesche. Borges osserva che contiene solo ventiquattro titoli nuovi, un numero molto ridotto per una casa editrice del genere. Esaminando i libri piú da vicino Borges scopre che il protagonista di un romanzo su sei dedicato a "proclamare i meriti dei pescatori, dei boscaioli e dei contadini è un indimenticabile gigante

biondo." Un altro libro esalta i fondatori dell'impero britannico, un terzo ammira l'etica militare dei samurai. C'è anche un volume illustrato di aneddoti sulla vita di Federico il Grande. Un altro volume, *Forma e anima*, contiene sessantaquattro riproduzioni dei quadri di Leo von Koning, che "riflettono il genere umano oggi nei suoi piú inequivocabili rappresentanti: il soldato (Hindenburg), l'uomo politico (Goebbels) e l'atleta (von Gramm)." Borges menziona anche *Goethe e l'idea olimpica*, un libro che naturalmente vinse un premio della Commissione per i giochi olimpici in Germania, e che pretendeva di dimostrare "l'importanza della ginnastica nella vita e nel pensiero di Goethe." Dopo questo rapido esame Borges conclude laconicamente: "La Germania, letterariamente, è povera."

Una brevissima nota pubblicata su "El Hogar" (il 3 settembre 1937) informa il lettore: "La rivista di Ludendorff, 'Dalla Fonte Sacra della Forza Tedesca', continua da Monaco la sua inesorabile e quindicinale campagna contro gli ebrei, il Papa, i buddisti, i massoni, i Teosofisti, la Società di Gesú, il comunismo, il dottore Martin Lutero, l'Inghilterra e la memoria di Goethe." Ludendorff era uno degli eroi della Prima Guerra Mondiale. In un altro articolo Borges recensisce una nuova edizione di una delle sue opere piú vendute, *Der totale Krieg* (La guerra totale). Confutando le profezie di Ludendorff, Borges osserva:

> Nell'Italia del Quattrocento, la guerra raggiunse uno stato di perfezione che molti chiamerebbero ridicola. Quando due eserciti si affrontavano, i generali confrontavano il numero, il coraggio e la prontezza delle forze e decidevano cosí chi doveva accettare la sconfitta. La forza del caso era stata eliminata insieme al versamento di sangue. Quel modo di fare la guerra non merita forse l'amabile qualifica di "totalitario," ma lo trovo piú saggio e piú lucido del vasto sacrificio di milioni di uomini che Ludendorff profetizza. ("El Hogar," 21 gennaio 1938, p. 26)

L'ironia di Borges è al culmine, ma si tratta purtroppo di un'ironia nei suoi confronti, visto che Ludendorff aveva ragione con le sue profezie. In meno di due anni la Germania avrebbe cominciato a muovere la sua catastrofica macchina da guerra. Anche se Borges si sbagliava sulla lontananza della guerra e sul suo carattere "totalitario," sapeva bene che cos'era una guerra, perché in Europa aveva condiviso l'orrore dei giovani per l'olocausto della Prima Guerra Mondiale. Recensendo *The Men I Killed*, un libro del generale inglese F.P. Crozier, Borges fa notare l'ironia del titolo: il generale allude, piú che ai nemici che aveva ordinato di uccidere, ai suoi soldati — uomini codardi uccisi dagli ufficiali o dai camerati per prevenire il panico durante le battaglie. Muoiono per il loro paese, ma non nel modo che ci si attenderebbe. Con un candore raro per un uomo del suo grado, Crozier ammette che nel suo battaglione aveva sempre un uomo pronto a giustiziare i deboli di cuore. E conclude: "la gente non sospetta queste cose: si immagina che le battaglie si vincano col coraggio e non con l'omicidio" ("El Hogar", 18 febbraio 1938, p. 28). Borges osserva che

il libro è dedicato sia a quei soldati che "resistettero fino alla fine" sui campi di battaglia, sia ai pacifisti che lo fecero in prigione. Borges sa che la guerra, qualsiasi guerra, è un genocidio: per questo trova parole di lode per questo strano generale.

Le lettrici di "El Hogar" probabilmente non erano pronte a leggere questi articoli. Forse lo stalinismo, l'antisemitismo, il fascismo e il nazismo, i surrealisti e i trotskisti erano troppo remoti per loro. Bisogna dar credito a Borges se neanche una volta si chiese se era saggio e vantaggioso esprimere opinioni del genere nell'Argentina di quell'epoca. Continuava a scrivere e a recensire libri, indifferente a questioni di opportunismo o di convenienza, lasciando sulle pagine della rivista una specie di ironico diario delle sue reazioni alla guerra imminente.

X

Vita di biblioteca

Pur essendo molto famoso a Buenos Aires, Borges si avvicinava alla quarantina senza essersi ancora affermato nella società argentina. Le molte attività letterarie che lo occupavano — le sue collaborazioni regolari a "El Hogar", "Sur" ed altre riviste — non gli assicuravano una rendita fissa. Dipendeva ancora dalla limitata pensione del padre, il cui valore era stato ulteriormente diminuito dall'inflazione, e si trovava nella imbarazzante posizione di un uomo maturo che viveva con i genitori come se fosse ancora un adolescente. La salute del padre peggiorava rapidamente, e Borges si rese conto che doveva trovarsi un lavoro permanente. Nel 1937, per mezzo di amici trovò lavoro presso la biblioteca municipale Miguel Cané, che era il nome dell'autore di uno dei piú noti libri dell'Ottocento argentino, *Juvenilia*, un racconto umoristico sulle vicende di un liceo. La biblioteca si trovava su Avenida La Plata e Carlos Calvo, e il direttore era il poeta Francisco Luis Bernárdez, uno dei colleghi di Borges nel periodo ultraista.

Le reminiscenze del suo lavoro nella biblioteca sono precedute nell'*Abbozzo di autobiografia* da un breve sommario dei "piccoli incarichi di redazione" che fino ad allora erano stati la sua unica attività remunerata: il supplemento di "Crítica", la rubrica libri di "El Hogar", e un incarico piú misterioso che i biografi non sono riusciti a identificare: "Avevo scritto anche dei testi per cinegiornali ed ero stato redattore di una rivista pseudoscientifica chiamata 'Urbeë', e che in realtà era un foglio promozionale di una rete privata della metropolitana di Buenos Aires" (*Abbozzo*, p. 171). Non sembra giusto mettere le sue collaborazioni creative a "Crítica" e a "El Hogar" nella stessa categoria dei suoi lavori di scribacchino, ma la conclusione di Borges è corretta: "Erano tutti lavori poco retribuiti e avevo da un pezzo passato l'età in cui avrei dovuto cominciare a contribuire alle spese di casa" (*ibid.*, p. 171). Il suo primo impiego a tempo pieno fu come assistente principale nella biblioteca Miguel Cané che si trovava, secondo lui, "in una parte triste e squallida al sud-ovest della città." La sua posizione nel personale della biblioteca non era alta: "Avevo sotto di me un Secondo e un Terzo Assistente, ma sopra di me c'era un direttore e un Primo, un Secondo e un Terzo Impiegato. Il mio stipendio era di duecentodieci pesos al mese e piú tardi ebbi un au-

mento di trenta pesos. Erano somme equivalenti a circa settanta o ottanta dollari" (*ibid.*, p. 171).

Anche il lavoro era deprimente. C'era poco da fare, e quel poco doveva essere diviso esattamente tra circa cinquanta persone. Borges non nasconde il sarcasmo nel descrivere le sue responsabilità in quell'istituzione piagata dal clientelismo:

> Nella biblioteca c'era pochissimo da fare. Eravamo una cinquantina, e il lavoro che facevamo avrebbe benissimo potuto essere svolto da quindici persone. Il mio compito, che dividevo con quindici o venti colleghi, era di classificare e catalogare il patrimonio della biblioteca che fino allora non era stato catalogato. Ma la raccolta era cosí piccola che sapevamo sempre trovare i libri senza servirci del sistema e quindi, sebbene il sistema fosse stato faticosamente realizzato, non ce ne fu mai bisogno. Il primo giorno lavorai d'impegno. Il giorno seguente, alcuni dei miei colleghi mi presero da parte per pregarmi di non continuare in quel modo altrimenti li avrei traditi. — Inoltre, — continuarono, — poiché il catalogo ha lo scopo di darci una parvenza di lavoro, ci faresti perdere il posto —. Io dissi loro che classificavo quattrocento titoli al posto del loro centinaio. — Se continui con questa media, — dissero, — il capo si arrabbierà e non saprà che cosa farci fare —. Per dare un certo realismo alla cosa, mi dissero, da allora in poi avrei dovuto fare ottantatré libri un giorno, novanta un altro e centoquattro il terzo. (*Ibid.*, p. 172)

In un'intervista del 1962 con James E. Irby, Borges descrive minutamente la vita nella biblioteca. Quella relazione orale è, in un certo senso, meno reticente ed anche piú personale della descrizione contenuta nell'*Abbozzo di autobiografia*. Parlando, Borges di solito è piú aperto e lascia affiorare i suoi sentimenti piú facilmente. Nella conversazione con Irby ammette, per esempio, che fu per intercessione degli amici che ebbe un aumento di stipendio, a condizione che gli amici non insistessero per un altro aumento in futuro.

Borges raccomandò una piccola raccolta di libri inglesi per migliorare la biblioteca (Irby, 1962, p. 8). Ma né la lettura, né la vicinanza dei libri alleviarono lo sconforto di dover lavorare in una posizione cosí bassa. Nell'*Abbozzo* Borges non è affatto reticente su questo punto: "Rimasi nella biblioteca circa nove anni. Furono nove anni d'infelicità. I miei colleghi s'interessavano soltanto di corse di cavalli e di partite di calcio, e raccontavano storielle sconce. Un giorno una delle lettrici fu violentata mentre andava alla toilette. Tutti dissero che simili cose erano inevitabili, dal momento che il gabinetto delle donne e quello degli uomini erano contigui" (*Abbozzo*, p. 172).

Ad Irby Borges confida un altro aneddoto sulla gentaglia che aveva come colleghi: "Un giorno, nel bagno, uno dei miei colleghi si tolse la camicia per farmi vedere le cicatrici che aveva sul torace per i duelli al coltello a cui aveva partecipato." Borges conclude, come è logico: "Quell'atmosfera mi deprimeva" (Irby, 1962, p. 8). L'ironia della situazione è che per anni Georgie aveva vagato per le periferie di Buenos Aires, in giro per i bassifondi, facendo la conoscenza di malviventi,

prostitute e ruffiani e parlando incessantemente di duelli al coltello, di coraggio e di sesso. Gran parte degli scritti di Georgie verso la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta parlavano anche di violenza, di brutalità e di morte. Ma di fronte alla possibilità di conoscere intimamente quella violenza, Borges si ritrasse disgustato.

Il paradosso di questa situazione è aumentato dal fatto che fuori della biblioteca la fama di Borges continuava ad aumentare. Per Eliot lavorare come impiegato in una banca londinese era stato molto deprimente: Borges trovò la sua situazione nella biblioteca anche piú sordida, in violento contrasto con le esperienze vissute nel mondo di fuori. Nell'*Abbozzo di autobiografia* racconta un aneddoto comico sulla differenza tra questi due mondi: "Una volta due amiche piuttosto eleganti e ben intenzionate vennero a trovarmi sul lavoro. Un paio di giorni dopo mi telefonarono. — Può darsi che ti sembri divertente lavorare in un posto del genere, ma devi prometterci che prima della fine del mese ti troverai un impiego da almeno novecento pesos —. Detti loro la mia parola che l'avrei fatto" (*ibid.*, p. 172). Si tratta di una situazione doppiamente ironica. Le signore non si rendevano conto, sembra, che Borges non aveva modo di trovare un impiego migliore, e lui era troppo orgoglioso per confessare la verità. Probabilmente non ci avrebbero creduto comunque. Forse pensavano che l'amore di Borges per i bassifondi e il suo senso dell'umorismo piuttosto perverso spiegassero perché aveva scelto un luogo cosí squallido per trascorrere le sue ore lavorative.

La sua posizione era difficile da spiegare agli amici, ma era anche piú difficile spiegarla ai colleghi. Borges ricorda la comicità di quella situazione. "A quel tempo ero già uno scrittore abbastanza conosciuto — tranne che in quella biblioteca. Ricordo che una volta un collega, trovando in un'enciclopedia il nome di un certo Jorge Luis Borges, si stupí della coincidenza che i nostri nomi e le nostre date di nascita fossero identici" (*ibid.*, pp. 172-173). Ad Irby racconta un aneddoto simile. Alcune delle colleghe erano giovani donne piccolo borghesi che lo avevano trattato con indifferenza fino a quando avevano scoperto che aveva quelle amiche eleganti. Rimasero ammiratissime il giorno in cui Elvira de Alvear, una delle piú affascinanti tra queste signore, telefonò a Borges per invitarlo a prendere il tè. Da quel giorno le donne cominciarono a fargli attenzione e a fargli domande sulle sue amiche, che cercavano di imitare. Le domande, invece di alleviare lo sconforto di Borges, devono averlo fatto sentire anche piú ridicolo. Agli uomini interessavano solo le corse e le violenze carnali, alle donne interessava solo quello che quell'anno era di moda indossare alle corse dei cavalli a Palermo.

Per Borges deve essere stata una situazione impossibile. Si trovava a suo agio con i suoi amici della buona società, ma non condivideva il loro snobismo e i loro gusti lussuosi: in lui non c'era nulla che lo facesse assomigliare ai tipi Scott Fitzgerald. Anzi, essendo membro di una vecchia famiglia senza piú né denaro né potere, disprezzava le

mondanità e fu sempre del tutto indifferente al fascino dei vestiti, dei mobili, delle case, delle automobili e di tutte le cose materiali che appesantiscono la vita. Se era amico di Elvira de Alvear era perché ne era innamorato — perdutamente innamorato naturalmente, perché Elvira non lo ricambiava. Borges amava la sua eccentricità, non il suo cognome o il suo denaro. Scorci di Elvira de Alvear sono visibili (convenientemente alterati per le necessità letterarie del racconto) in alcuni aspetti di Beatriz Viterbo nel racconto *L'Aleph*. Ma non si tratta di un ritratto lusinghiero.

Ed ora Borges doveva sopportare l'ulteriore umiliazione di venire rispettato nella biblioteca non perché era Borges — cioè uno dei piú grandi scrittori argentini di quell'epoca — ma perché era amico di Elvira de Alvear. Nell'intervista con Irby riassume cosí la sua situazione. "Mi trovai in una posizione molto strana. Molti credevano che fossi uno scrittore valido. Collaboravo a 'Sur' e ad altre riviste, scrittori stranieri venivano a Buenos Aires per conoscermi come se fossi una persona famosa. Ma la vita giornaliera non corrispondeva affatto alla mia fama: era una vita curiosamente anonima, irritante" (Irby, 1962, p. 11). Nell'*Abbozzo di autobiografia* aggiunge alcuni dettagli che esprimono lo squallore e la tristezza della sua condizione: "In quegli anni, ogni tanto, noi impiegati del comune venivamo gratificati con un pacco di maté da due libbre da portarci a casa. Alla sera, a volte, mentre facevo a piedi i dieci isolati per andare a prendere il tram, mi si riempivano gli occhi di lacrime. Mi sembrava che quei piccoli regali dessero rilievo alla mia grama esistenza e al mio infimo lavoro" (*Abbozzo*, p. 173). Per Borges, e per la famiglia di Borges, la proletarizzazione era l'ultimo stadio nel viaggio di ritorno alle umili origini contadine degli Haslam.

Nonostante che le esperienze personali nella biblioteca Miguel Cané fossero umilianti, Borges riuscí, come ogni grande scrittore, a trasformarle nel materiale letterario piú inaspettato. Borges ricorda come riusciva a sopravvivere nell'atmosfera deprimente della biblioteca: "Sebbene i miei colleghi mi considerassero un traditore perché non prendevo parte alle loro chiacchierate e ai loro passatempi, continuai il mio lavoro privato in cantina o, quando il tempo era bello, sul tetto dell'edificio" (*ibid.*, p. 174). Borges allude certamente agli articoli e alle recensioni che scriveva per parecchie riviste, soprattutto "El Hogar" e "Sur", ma allude anche a scritti di carattere piú personale che avevano a che vedere con le sue esperienze nella biblioteca. Il piú famoso è il racconto *La biblioteca di Babele*:

> Quando scrissi la storia kafkiana *La biblioteca di Babele* mi proponevo di fare una versione da incubo di quella biblioteca comunale, e certi dettagli del testo non hanno alcun significato particolare. I numeri dei libri e degli scaffali che si trovano nel racconto erano esattamente quelli che avevo sottomano. Alcuni critici molto ingegnosi si sono preoccupati di quelle cifre e le hanno generosamente fornite di significati mistici. Anche *La lotteria a Babilonia, La morte e la*

bussola e *Le rovine circolari* furono scritte, in parte o interamente, di nascosto. (*Ibid.*, pp. 174-175)

Pubblicato originalmente in *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, *La biblioteca di Babele* sembrava cosí lontano dalla realtà argentina che pochissimi lettori avrebbero potuto riconoscere i sottili accenni di Borges a una "atroce ma banale realtà," come lui stesso disse una volta in un altro contesto. Il racconto è pieno di allusioni al numero e alla forma dei veri scaffali; ci sono allusioni meno ovvie ai piccoli armadi dove si può dormire o soddisfare "le necessità fecali" e alle lettere piuttosto misteriose sul dorso dei libri. Esse "non indicano o prefigurano quello che diranno le pagine," osserva Borges riferendosi velatamente ai segni che indicano la classificazione di ciascun volume. Ma l'elemento che riflette piú significativamente l'atmosfera della Miguel Cané è il sentimento generale di disperazione, di noia e di orrore che il racconto comunica con tanta efficacia. Descrivendo la biblioteca folle ed infinita Borges descrive quello che sentiva a quell'epoca. Era intrappolato in un'attività inferiore, degradante, circondato da gentaglia o da persone che erano completamente indifferenti alla funzione che dovevano svolgere. La biblioteca di Babele era infinita e assurda perché Borges viveva allora l'orrore di un lavoro assurdo, senza senso.

Un saggio con un'altra versione della stessa esperienza fu pubblicato su "Sur" nell'agosto del 1939. Era intitolato *La biblioteca totale* e si occupava esplicitamente dell'origine del concetto di biblioteca in cui ci sono tutti i libri. Con grande scrupolo formale Borges rintraccia l'utopia della biblioteca totale in Aristotele e in Cicerone; quest'ultimo concepí l'idea che mischiando insieme tutte le lettere dell'alfabeto si sarebbe eventualmente arrivati a produrre, o a riprodurre, un capolavoro poetico. Nell'Ottocento Huxley perfezionò (o meccanizzò) quest'idea suggerendo che mezza dozzina di scimmie, armate di macchina da scrivere avrebbero potuto produrre, con l'aiuto dell'eternità, tutti i testi contenuti nella biblioteca del British Museum. In una nota Borges osserva che basterebbe una sola scimmia immortale. Altri scrittori (Lewis Carroll, Kurd Lasswitz) aggiunsero dei dettagli interessanti. Ma ciò che importa veramente per Borges non è il concetto dell'infinito inerente all'idea di una biblioteca totale, ma le sue conseguenze psicologiche. Descrivendo la biblioteca infinita Borges produce un elenco caotico che comprende non solo alcuni capolavori perduti (*Gli egiziani* di Eschilo) e l'enciclopedia immaginaria di Novalis, i capitoli di *Edwin Drood* che non furono mai scritti e i paradossi inediti di Berkeley sul tempo, ma anche alcune esperienze molto private e personali ("i miei sogni e le mie fantasticherie della mattina del 14 agosto 1934"). L'impressione finale che si riceve leggendo il saggio è un senso di caos, di assurdo e di orrore. Gli scaffali della biblioteca (modellati sugli scaffali di Miguel Cané) creano un senso di vertigine; "cancellano il giorno ed in essi risiede il caos." La convinzione che persino l'orrore è subalterno (cioè, mediocre) inserisce un tocco di ba-

nale malignità nell'atmosfera evocata dal saggio. Prima di Hannah Arendt, Borges aveva già scoperto nella sua vita personale "la banalità del male."

In quegli anni Borges aveva cominciato a leggere Franz Kafka, ed è evidente che sia il saggio che il racconto sulla biblioteca totale ne furono influenzati. Nella pagina sui libri che Borges scriveva per "El Hogar" ci sono alcuni articoli su Kafka. Il 6 agosto 1937, per esempio, Borges recensí la traduzione inglese di *Il processo* fatta da Edwin e Willa Muir. Si tratta di una recensione piú informativa che critica (Kafka era ancora sconosciuto in Argentina), ma Borges dimostra di conoscere bene le sue opere, cita parecchi racconti e discute alcune delle reazioni critiche che le sue opere avevano già sollevato: sono degli incubi, sono intense, possono essere interpretate teologicamente. Borges è contrario a quest'ultima interpretazione perché "non è inadeguata — sappiamo infatti che Kafka amava Pascal e Kierkegaard — ma è necessaria." Menziona anche un'osservazione, fatta da "un amico," sulla relazione fra la narrativa di Kafka e i paradossi di Zenone. Può darsi che l'amico fosse Bioy Casares, o forse si trattava di un modo per mascherare modestamente le sue idee. Molti anni dopo Borges avrebbe elaborato quell'idea in un saggio famoso *Kafka e i suoi precursori* (*Altre Inquisizioni*).

In una breve biografia pubblicata su "El Hogar" (29 ottobre 1937), Borges ripete l'osservazione sui paradossi di Zenone senza citare nessun amico, e loda in modo particolare alcune parabole e alcuni racconti, molti dei quali avrebbe poi tradotto per la prima raccolta di racconti di Kafka ad essere pubblicata in spagnolo, *La metamorfosis* (Buenos Aires, 1938). Aveva già tradotto il racconto *Ante la ley* (Davanti alla legge, "El Hogar," 27 maggio 1938), che si trovava in una delle prime raccolte di racconti di Kafka, *Un medico di campagna* (Leipzig 1919). Borges sembra non essersi reso conto che Kafka aveva usato lo stesso racconto inserendolo in forma di parabola in *Il processo*, e non lo usò per la sua raccolta di racconti di Kafka.

Nella prefazione a *La metamorfosis* Borges allarga e approfondisce la sua visione della vita e delle opere di Kafka. Sulla relazione di Kafka con il padre Borges scrive tra parentesi: "Da quel conflitto e dalle sue tenaci meditazioni sulla strana pietà e le illimitate pretese del potere paterno, ha dichiarato lui stesso, deriva tutta la sua opera." C'è una nota personale in questa osservazione. Kafka sentiva, giustamente, di essere disprezzato dal padre, mentre Borges sapeva che il padre lo amava senza riserve, eppure i due padri e i due figli si assomigliano stranamente. Le espressioni che Borges usa per definire quella somiglianza "strana pietà" e "illimitate pretese" — si addicono ad ambedue. Borges credeva forse che un padre generoso poteva essere anche piú tirannico di un padre severo. Parlando della Prima Guerra Mondiale e di quello che significò per Kafka, osserva: "La depressione della guerra è espressa in quelle opere: quel senso di oppressione la cui caratteristica piú atroce è la pretesa di felicità e di coraggioso

entusiasmo che obbliga la gente a [...]" È evidente che era ormai molto lontano dal suo entusiasmo giovanile per la poesia degli espressionisti sulla guerra.

Valutando l'opera di Kafka Borges sottolinea due idee, o ossessioni, che svolgono in essa un ruolo fondamentale — la subordinazione e l'infinito — e commenta brevemente dei brani dei romanzi e dei racconti di Kafka in cui esse emergono chiaramente. Fa notare che i critici di solito si lamentano del fatto che i romanzi di Kafka non sono finiti, e afferma (ripetendo quanto aveva già detto in "El Hogar") che si tratta di una strategia deliberata, perché Kafka voleva sottolineare il numero infinito di ostacoli che i protagonisti si trovavano ad affrontare: le loro vicissitudini sono interminabili, come in un inferno. Prende inoltre nuovamente le distanze dall'interpretazione teologica, avvertendo che "Il pieno godimento dell'opera di Kafka [...] precede ogni interpretazione e non dipende da nessuna di esse." Nel paragrafo conclusivo della prefazione sottolinea la qualità piú indiscutibile di Kafka, la sua capacità, cioè, di inventare situazioni intollerabili, e osserva che lo sviluppo della situazione è meno ammirevole dell'invenzione della situazione iniziale. C'è un personaggio solo: l'*homo domesticus*, cosí ebreo e tedesco, che vuole conquistarsi un posto, anche umile, nell'ordine delle cose, "qualsiasi Ordine: l'universo, un ministero, un manicomio, una prigione." La trama e l'atmosfera sono, secondo Borges, essenziali nell'opera di Kafka, "non lo svolgimento della favola o l'analisi psicologica." Crede quindi che i racconti siano superiori ai romanzi, e che un'antologia di racconti fornisce "tutta la gamma espressiva di questo singolare scrittore" (*La metamorfosis*, 1938, p. 11).

La prefazione occupa solo cinque pagine del piccolo volume, ma contiene una visione completa di Kafka, ed anche di Borges. L'importanza di questo volume — che precede di cinque mesi il primo racconto rivoluzionario di Borges *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, e di tre anni la pubblicazione del suo primo volume di racconti fantastici, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* — sta nel fatto che fu tradotto e pubblicato all'epoca in cui Borges si preparava a dedicarsi completamente alla narrativa. La lettura e la traduzione di Kafka lo aiutarono a prendere quella decisione. Eliot stava leggendo e studiando i poeti metafisici inglesi e i drammaturghi greci ed elisabettiani nel periodo in cui cominciò a sperimentare una nuova forma di dramma in versi: per Borges che si preparava a cominciare la sua nuova carriera di narratore ci furono invece la lettura e lo studio di Kafka.

Forse la sua depressione nella biblioteca Miguel Cané contribuí a fargli prendere quella decisione, perché lo aiutò a comprendere lo spirito di Kafka. La biblioteca era il suo ghetto, la sua colonia penale; era l'inferno burocratico (orribile e banale) che Kafka aveva descritto cosí efficacemente. In quella situazione miserevole Borges trovò la forza di presentare una visione del mondo non solo ironica e urbana, ma anche veritiera. Ma prima di essere in grado di creare il suo inferno doveva vivere l'esperienza di una morte e di una resurrezione

simboliche. Nel frattempo la sua vita di tutti i giorni assomigliava al mito di Cenerentola, con i pomeriggi di lavoro degradante nell'atmosfera opprimente della biblioteca e le sere trascorse invece in un mondo amichevole, opulento e rassicurante. Per sopravvivere Borges leggeva continuamente. Nell'*Abbozzo di autobiografia* parla delle letture di quel periodo:

> Andando avanti e indietro in tram riuscii a leggere la *Divina Commedia*, aiutato, fino al *Purgatorio*, dalla traduzione in prosa di John Aitken Carlyle e poi faticando da solo. Sbrigavo tutto il lavoro della biblioteca nella prima ora e poi scendevo furtivamente in cantina dove passavo le altre cinque ore leggendo o scrivendo. Ricordo che lessi in questo modo i sei volumi della *Decadenza e caduta* di Gibbon e molti volumi della *Storia della Repubblica argentina* di Vicente Fidel López. Lessi Léon Bloy, Claudel, Groussac e Bernard Shaw. Nei giorni festivi traducevo Faulkner e Virginia Woolf. A un certo punto la mia carriera raggiunse una vetta vertiginosa e fui promosso a Terzo Impiegato. (*Abbozzo*, p. 173)

L'ironia di quest'ultima frase non riesce a nascondere la tristezza della sua condizione. La lettura e lo scrivere lo facevano sentire meno depresso. La sua attenta rilettura di Gibbon gli servì perlomeno per un racconto (*Storia del guerriero e del prigioniero*, in *L'Aleph*), e per lo sfondo di un altro (*I Teologi*). Dalla *Storia* di López trasse indubbiamente molti dettagli per le sue poesie e per i suoi racconti argentini. Il suo debito verso Bloy, Groussac e Shaw è piú generale, e se ne scorgono i segni nei saggi e nelle recensioni. Sull'influenza di Claudel non è stato detto ancora nulla. Non è affatto apparente, e se Borges non avesse fatto il suo nome forse nessun critico se ne sarebbe accorto. È evidente però che tre degli scrittori menzionati sono importanti o grandi scrittori cattolici: Dante, Bloy e Claudel. Il fatto che Bernárdez, il direttore della biblioteca Miguel Cané, fosse un poeta cattolico spiega come mai le loro opere si trovassero nella biblioteca. Nel 1962 Borges disse a Irby che sembrava piuttosto assurdo che ci fosse una biblioteca con delle opere del genere in un quartiere proletario, e ne attribuí la presenza ai gusti di Bernárdez. Non spiega però come mai, pur essendo un agnostico, sentí il desiderio di leggere le opere di Bloy, "che mi piacquero molto," e di Claudel, "che non mi piacquero altrettanto" (Irby, 1962, p. 8). Forse cercava una specie di consolazione. Ma trovò qualcosa di piú. Immancabilmente, parlando di Bloy, Borges cita una frase sulla conoscenza di sé: "Nessun uomo sa chi è," che estrasse, condensandola, da una frase piú lunga in *L'âme de Napoléon* (1912). Ha analizzato inoltre i legami che esistono fra uno dei racconti di Bloy e l'uso del differimento infinito in Kafka. Solo uno dei suoi molti articoli è dedicato a Bloy. *Lo specchio degli enigmi* dimostra che Borges conosceva bene l'opera dello scrittore francese. Quello che gli piace in lui è chiaramente quello che lo rende un precursore di Borges: la sua idea che il mondo è un linguaggio di cui abbiamo perduto il codice, o di cui non sappiamo molto. Riassumendo la sostanza dell'opera di

Bloy, Borges rivela il proprio scetticismo pur lodando la creatività dello scrittore:

> È dubbio che il mondo abbia un senso; è ancora piú dubbio che abbia un duplice o un triplice senso, osserverà l'incredulo. Io credo che sia cosí, ma credo che il mondo geroglifico postulato da Bloy sia quello che meglio conviene alla dignità del Dio intellettuale dei Teologi. "Nessun uomo sa chi è," affermò Léon Bloy. Nessuno come lui potrebbe illustrare meglio questa ignoranza intima. Si credeva un cattolico rigoroso e fu un continuatore dei cabalisti, un fratello segreto di Swedenborg e di Blake: eresiarchi. (*Altre inquisizioni*, p. 127)

Il Bloy di Borges è, come il suo Kafka, un enigmatico specchio.

La lettura di Dante era destinata ad avere un influsso anche piú duraturo sulla sua opera. Scrisse parecchi articoli sulla *Divina Commedia*, uno dei quali (*L'incontro in un sogno*) fu pubblicato in *Altre Inquisizioni*, e nel 1949 scrisse un lungo studio, ancora oggi non incluso nelle sue opere complete, per un'edizione argentina della *Commedia*. Sia gli articoli sia il saggio dimostrano che il poema di Dante lo influenzò profondamente; ciò è visibile soprattutto in uno dei suoi racconti migliori e piú complessi, *L'Aleph*.

Nel tram che lo portava alla biblioteca Miguel Cané lesse anche Ariosto. L'*Orlando Furioso* non viene menzionato nell'*Abbozzo di autobiografia*, ma compare nella biografia di Alicia Jurado (Jurado, 1964, p. 42). L'immaginazione di Ariosto — la sua capacità di evadere con i suoi sogni poetici dalla sua città natale, Ferrara, verso il pittoresco mondo medioevale o la luna, la sua capacità di far vedere "nel disordine di un caleidoscopio" le passioni e le meraviglie di tutta un'epoca — è celebrata da Borges in una bellissima poesia, *Ariosto y los arabes* (Ariosto e gli arabi). In essa fa notare la suprema ironia del destino del poeta: quello, cioè, di aver dominato l'immaginazione europea per due secoli, influenzando tra gli altri Cervantes e Milton, finendo poi nel diciottesimo secolo con l'essere considerato l'autore di un sogno che nessuno sogna piú. (Quando i racconti delle *Mille e una notte* furono tradotti per la prima volta in francese, cambiarono la struttura immaginativa dell'Occidente cosí radicalmente che L'*Orlando Furioso* fu praticamente dimenticato.) Borges osserva:

> [...] diminuito
> a semplice erudizione, a pura storia,
> sta solo, sognandosi. (La gloria
> è una delle forme dell'oblio.)
> (*Poesie 1923-1976*, p. 143)

Negli anni Trenta Borges riscoprí L'*Orlando Furioso* che i lettori del Settecento avevano abbandonato. Il poema divenne, insieme alle *Mille e una notte*, una sfida alla sua capacità di inventare sogni, e di affascinare i lettori. Come mai allora non c'è alcun riferimento all'*Orlando Furioso* nell'*Abbozzo di autobiografia*? Può darsi che l'omis-

sione sia una semplice dimenticanza, visto che si trattava di una lettura di trent'anni prima, ma può darsi anche che sia sintomatica della riluttanza di Borges ad ammettere fonti che non sono inglesi o americane. Borges non manca mai di nominare anche i piú oscuri scrittori di lingua inglese che gli capitò di scorrere, ma allude raramente a specifici autori spagnoli, latinoamericani, italiani o anche francesi (nonostante avesse studiato a Ginevra). Non lo fa perché vuole tenere segrete le sue fonti, come fanno spesso molti scrittori: lo fa perché vuole che le influenze letterarie siano coerenti con la sua identità letteraria, la maschera, scelta molto presto, dell'eccentrico inglese perduto nel vuoto culturale del mondo di lingua spagnola. Si tratta di un'identità efficace ma, ovviamente, falsa.

Bloy, Ariosto, Dante furono alcuni degli scrittori che resero meno miserevole la vita di Borges nella biblioteca, fornendogli, in modi diversi, una via d'uscita verso un mondo fantastico e di sogni: sogni di amore carnale e di avventure, sogni di trascendenze e di escursioni metafisiche.

Forse Borges aveva bisogno dell'esperienza brutale della biblioteca per emergere finalmente dalla sua esistenza troppo protetta. La biblioteca rappresentò, all'inizio, un'escursione giornaliera nell'inferno, ma divenne ben presto una stagione in purgatorio. Borges doveva ancora passare un'ultima prova prima di scoprire il paradiso della sua narrativa.

XI

Lutto di famiglia

All'inizio del 1937 il padre era cosí malato da non lasciare dubbi sulla sua fine imminente. Aveva solo sessantasei anni, ma aveva sofferto di disturbi alla vista tutta la vita e aveva dovuto andare in pensione quando aveva poco piú di quarant'anni. Ormai era completamente cieco e, soffrendo di cuore, dipendeva ogni giorno di piú dalle cure della madre.

Lei era già diventata i suoi occhi. Appena fu evidente che il marito sarebbe diventato cieco si sforzò di perfezionare la sua conoscenza piuttosto elementare dell'inglese in modo da aiutarlo quando non avrebbe piú potuto leggere.

Il padre era sempre stato un uomo timido. Secondo Borges era "un uomo cosí modesto che gli sarebbe piaciuto essere invisibile" (*Abbozzo*, p. 138). Non potendo realizzare questo desiderio, aveva l'abitudine di non dire nulla per delle ore. Persino quando c'erano visite non diceva quasi nulla. Il suo silenzio era molto cortese, e le rare volte in cui diceva qualcosa di solito era per assicurarsi che gli ospiti fossero a loro agio. In uno dei racconti di Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, c'è un personaggio minore, Herbert Ashe, che è evidentemente modellato sulla figura del padre:

> In vita, come tanti inglesi, aveva patito d'irrealtà; morto, non è nemmeno piú il fantasma che era stato [...] Lo ricordo nell'atrio dell'albergo, con un libro di matematica in mano, guardando a volte i colori irrecuperabili del cielo. Una sera, stavamo parlando del sistema di numerazione duodecimale (in cui dodici si scrive dieci) [...] Nel settembre 1937 (noi non eravamo in albergo), Herbert Ashe morí della rottura di un aneurisma. (*Finzioni*, pp. 10-11)

Se si ricorda che fu il padre a insegnare a Georgie sia i principi generali della matematica sia gli elementi fondamentali dell'idealismo metafisico l'allusione al "senso d'irrealtà" del personaggio è rivelatrice. L'immagine di Ashe, seduto tranquillamente a guardare il cielo, fu ispirata anche dalle molte occasioni in cui Georgie aveva visto il padre nello stesso atteggiamento nello stesso albergo. Persino la causa della morte di Ashe è la stessa di quella del padre. Fu il cuore a tradirlo.

In uno dei brani piú laconici dell'*Abbozzo di autobiografia* Borges

descrive l'avvenimento: "Un mattino mia madre mi telefonò e mi disse di tornare subito a casa, dove arrivai appena in tempo per veder morire mio padre. Aveva avuto una lunga agonia e aveva atteso la morte con impazienza" (*Abbozzo*, p. 173). Morí — come sua madre, Fanny Haslam, era morta due anni prima, e come la sua vedova, Leonor Acevedo, sarebbe morta quasi quarant'anni piú tardi — accogliendo la morte come un sollievo, la cessazione del dolore dell'esistenza. Borges, come al solito, non dà la data esatta. Era il 24 febbraio 1938. Da quel momento Borges divenne il capofamiglia. Aveva trentotto anni e solo da poco aveva cominciato a contribuire regolarmente al bilancio familiare.

Apparentemente con la morte del padre non ci furono grandi cambiamenti. Tranne per il sollievo per la cessazione dell'agonia, le cose in casa continuarono a procedere come al solito. La vita burocratica e letteraria di Borges non subí mutamenti. Andava tutti i giorni in biblioteca alla Miguel Cané, scriveva regolarmente per "El Hogar" e continuava a vedersi con Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo nel tempo libero. L'unico cambiamento esteriore fu quasi impercettibile. Per cinque mesi smise di collaborare a "Sur". Non poteva permettersi di smettere di lavorare per "El Hogar", che perlomeno lo pagava, ma non aveva voglia di scrivere le recensioni e gli articoli piú impegnativi per "Sur". Ricominciò a collaborare regolarmente alla rivista con una recensione nell'agosto 1938 di *La amortajada*, un romanzo della scrittrice cilena María Luisa Bombal sui sogni e le allucinazioni di una morta. L'autrice era una sua amica, e Borges voleva aiutare a lanciare il libro, che era stato pubblicato da "Sur". Il romanzo era importante perché era nella linea di narrativa fantastica con cui lui stesso stava compiendo segretamente degli esperimenti in quel periodo.

La sua ultima collaborazione a "Sur" era stata, stranamente, una nota sul suicidio di Lugones. Lugones era stato un'influenza fondamentale per la formazione poetica di Georgie. Quando il giovane aveva cominciato a pubblicare le sue poesie al principio degli anni Venti, Lugones era indubbiamente il piú importante scrittore argentino: un uomo la cui presenza sarebbe stata sentita intensamente dalla generazione ultraista. In un articolo scritto per "El Hogar" il 26 febbraio 1937, esattamente un anno prima del suicidio di Lugones, Borges discuteva la sua influenza sui giovani poeti. Era intitolato *Le nuove generazioni letterarie*, ed attaccava l'idea corrente secondo cui i giovani avevano preso d'assedio e conquistato la Bastiglia dei pregiudizi letterari e avanzato la causa delle nuove idee in materia d'estetica. Borges deride con discrezione la pomposità di questa concezione, sostenendo che era basata su un errore o forse su una menzogna. Secondo lui la preoccupazione centrale degli ultraisti era la metafora, che per loro rappresentava tutta la poesia. Scartando la rima i giovani avevano creduto di sorpassare Lugones, che ci credeva ancora. Secondo Borges la loro indipendenza era un'illusione, erano "discepoli involontari ma immancabili" del libro pionieristico di Lugones, *Lunario sentimental*. Il

libro era stato pubblicato nel 1909, e dieci o dodici anni dopo i giovani stavano ancora cercando di elaborare ciò che era già lí. "Eravamo," conclude Borges, "gli eredi tardivi di solo uno dei profili di Lugones."

Uno dei compagni di Borges all'epoca della crociata ultraista, Eduardo Gonzáles Lanuza, scrisse una replica che fu pubblicata su "El Hogar" il 12 marzo 1937. Il tono era amichevole ma fermo. Borges non rispose, era convinto di avere ragione e non voleva sprecar tempo a discutere. Ma quando Lugones morí, Borges si era scordato di quello che aveva detto. In un articolo che pubblicò prima su "Sur" e poi ampliò per un numero speciale su Lugones pubblicato da "Nosotros" nel 1938, Borges ne riassume cosí l'importanza:

> Dire che è morto il piú grande scrittore argentino, e che è morto il piú grande scrittore di lingua spagnola, è dire la verità ed è dire molto poco. Dopo la morte di Groussac, gli spetta questo primo onore, dopo la morte di Unamuno, il secondo; ma ambedue derivano da un confronto e da un'eliminazione; parlano di Lugones e di altra gente, non del Lugones privato; ambedue lo lasciano molto solo. Ambedue, in fondo (anche se non è difficile da dimostrare), sono vaghi come qualsiasi superlativo. (*Lugones*, 1955, p. 81)

La graduatoria è per Borges un modo di cominciare la discussione sull'importanza di Lugones per le lettere ispaniche. L'articolo non cerca di nascondere gli atteggiamenti controversi di Lugones. Notando che da ateo diventò cattolico Borges osserva seccamente: "Solo gli uomini politici non cambiano. Per loro la frode politica e la predicazione democratica non sono incompatibili." Fa notare anche che le idee di Lugones erano meno attraenti della sua retorica e che le sue argomentazioni erano raramente convincenti, anche se usava parole efficaci. Parlando di alcune delle sue pagine migliori, Borges ammette che Lugones aveva cattivo gusto, giustificandolo con la scusa che si tratta di un fenomeno comune: per esempio, anche lo stile di Ortega y Gasset è orribile. Borges fa notare: "In vita, Lugones veniva giudicato in base al piú recente articolo occasionale che la sua indifferenza aveva tollerato. Da morto ha il diritto postumo di venir giudicato in base alle sue cose migliori" (*ibid.*, p. 84).

L'ultimo paragrafo dell'articolo contiene un'allusione velata al suicidio di Lugones: "Sul resto, su quello che sappiamo [...] nel terzo dei suoi *Studi ellenici* si trovano queste parole: 'Padrone della sua vita, e anche padrone della sua morte.' (Il contesto merita di essere ricordato. Ulisse rifiuta l'immortalità che Calipso gli ha offerto: Lugones sostiene che rifiutare l'immortalità equivale, a lungo andare, a un suicidio)" (*ibid.*, p. 84). Borges crede che Lugones aveva il diritto di suicidarsi e, molto discretamente, approva. Nel contesto della società argentina di quell'epoca si trattava di un atteggiamento audace. Il cattolico Lugones aveva commesso un peccato che condannava la sua anima alla dannazione eterna. Ma Borges non la pensa cosí, preferendo inserire Lugones in un contesto che sarebbe piaciuto al poeta: quello

di una cultura che rispettava la dignità del suicidio. Il suicidio di Lugones, seguito subito dalla morte del padre, deve aver colpito Borges profondamente. In un certo senso Lugones era per lui una figura di padre, ma un padre che non doveva per forza rispettare. Remoto, solitario, Lugones aveva rappresentato un modello con cui Georgie poteva misurarsi, un modello che poteva discutere apertamente e persino contestare — essendo complementare, in piú di un senso, al modello paterno.

In superficie l'esistenza di Borges cambiò molto poco dopo la morte del padre, ma l'effetto della sua assenza fu in realtà enorme. Un incidente avvenuto la vigilia di Natale del 1938 rivela quanto Borges ne avesse risentito. L'episodio è stato descritto da Borges perlomeno due volte. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* dice:

> Fu alla vigilia del Natale 1938 — lo stesso anno della morte di mio padre — che ebbi un grave incidente. Stavo salendo una scala di corsa quando improvvisamente sentii qualcosa scalfirmi il cranio. Avevo colpito di striscio il battente di una finestra dipinta di fresco. Nonostante un'immediata disinfezione la ferita s'infettò, e per circa una settimana rimasi a letto insonne con allucinazioni e febbre alta. Una sera persi l'uso della parola e dovettero trasportarmi d'urgenza all'ospedale per un immediato intervento. Si trattava di setticemia, e per un mese rimasi incosciente, in bilico tra la vita e la morte. (Molto tempo dopo parlai di questa esperienza nel mio racconto *Il Sud*.) (*Abbozzo*, p. 173)

In *Il Sud*, dopo aver introdotto il protagonista, Juan Dahlmann nel primo paragrafo del racconto, Borges descrive quello che successe a Juan "durante gli ultimi mesi del 1939." C'è un cambiamento di date, forse per evitare le connotazioni religiose del Natale e per ricordare (segretamente) il periodo esatto della guarigione di Borges.

> Dahlmann aveva ottenuto, quella sera, un esemplare imperfetto delle *Mille e una notte*; ansioso di esaminare questo reperto, non aspettò che scendesse l'ascensore e salí in fretta su per le scale; qualcosa nel buio gli sfiorò la fronte. Un pipistrello, un uccello? Sul viso della donna che gli aprí la porta vide dipinto l'orrore, e la mano che si passò sulla fronte venne via rossa di sangue. Lo spigolo di un battente dipinto di fresco che qualcuno si era dimenticato di chiudere gli aveva fatto questa ferita. (*Ficciones*, 1956, p. 188)

Se si paragona questa versione a quella dell'*Abbozzo di autobiografia* si nota che Borges ha inventato alcuni dettagli per rendere la storia piú concreta e credibile: il ritrovamento di una copia di un'oscura traduzione tedesca delle *Mille e una notte* (che aveva recensito in *Storia dell'eternità*); la gioia e l'avidità che Dahlmann sente dopo il ritrovamento, la scoperta della ferita per mezzo dell'espressione sul viso della donna che gli apre la porta e il sangue sulla mano. (Questi ultimi due dettagli sono molto cinematografici e indicano la familiarità di Borges con lo stile e il montaggio creativo di Hitchcock e di von Sternberg). Ma se si esamina un'altra testimonianza del vero incidente si giunge alla conclusione che la versione fittizia in "El Sur" è forse piú

veritiera di quella del sommario autobiografico. Si tratta della versione materna dell'episodio:

> Ebbe un altro terribile incidente [...] Per un certo periodo rimase tra la vita e la morte. Era la vigilia di Natale, e Georgie era andato a prendere una ragazza che doveva pranzare con noi. Ma Georgie non ritornò! Rimasi in ansia fino a quando ci chiamò la polizia [...] Pare che l'ascensore non funzionasse e che perciò andando su per le scale in gran fretta, non notò una finestra aperta; pezzi di vetro gli erano entrati nella testa. Si vedono ancora le cicatrici. La ferita non era stata disinfettata bene prima della sutura, e il giorno dopo Georgie aveva 40 di febbre. La febbre continuava e fu necessario operare durante la notte. (Madre, 1964, p. 11)

Con questi dettagli la madre aggiunge un elemento importante che mancava dalle versioni di Borges. La giovane donna che era andato a prendere è ridotta a un viso anonimo pieno d'orrore in "El Sur" e non viene menzionata affatto nell'*Abbozzo*. La pregustazione del pranzo di vigilia nel racconto diventa (con una traslazione molto adeguata, avrebbe detto Freud) l'avidità di Dahlmann dopo il ritrovamento della rara traduzione delle *Mille e una notte* di Weil. Conoscendo la riservatezza di Borges nelle cose sentimentali si capisce perché nel saggio la ragazza non compare, e nel racconto c'è solo una breve allusione alla sua presenza.

I biografi l'hanno identificata come un'amica cilena di Borges. Era carina e perciò piaceva a Borges, ma a Borges piacevano praticamente tutte le ragazze carine. È importante nel contesto dell'incidente perché, nei testi di Borges, la ragazza costituisce l'elemento represso che contiene la chiave e la vera origine della storia.

Bisogna ricordare che Borges era andato a prendere la ragazza per portarla a pranzo dalla madre. Nella fretta, prese la decisione fatale che causò l'incidente. La fretta di salire le scale, e il contesto fortemente emotivo della situazione sono gli elementi che rendono significativo l'incidente. La riservatezza di Borges nei riguardi della ragazza non permette di determinare se l'occasione aveva un altro significato per lui. Doveva presentare la ragazza alla madre per la prima volta? C'era in programma un fidanzamento?

Se si trattava di questo, l'intero episodio assume un significato diverso: può essere interpretato come un modo di sfuggire alla responsabilità di una situazione del genere, che simbolicamente rappresentava un passo ulteriore verso la maturità. Borges non solo era il capofamiglia, ma si accingeva a portare in casa una ragazza. Il fatto che, a causa dell'incidente, l'incontro non si realizzò e che Borges divenne temporaneamente un invalido come il padre, del tutto dipendente dalle cure materne, dà all'episodio tutto un altro significato. L'incidente sembra infatti un modo di continuare la dipendenza di Borges, il rifiuto di diventare pienamente maturo.

Ma le circostanze di quel pranzo mai consumato non si conoscono esattamente, e sarebbe meglio non lavorare troppo di fantasia. L'unica cosa che si sa di sicuro è che l'incidente rese Borges anche piú dipendente dalla madre. Ebbe anche un'altra conseguenza: simbolicamente lo liberò per sempre dalla tutela paterna. Per capire questo dobbiamo guardare l'episodio da un punto di vista del tutto diverso.

XII

La lettura come scrittura

Una delle conseguenze immediate dell'incidente della vigilia di Natale del 1938 fu la paura di Borges di non poter piú leggere e scrivere. Nell'*Abbozzo di autobiografia* racconta:

> Quando fui sulla via di guarigione cominciai a temere per le mie facoltà mentali. Ricordo che mia madre voleva leggermi un libro che avevo appena ordinato, *Lontano dal pianeta silenzioso*, di C. S. Lewis, ma per due o tre sere continuai a rimandare quella lettura. Alla fine lei vinse e, dopo avere ascoltato un paio di pagine, scoppiai a piangere. Mia madre mi chiese la ragione di quelle lacrime. — Piango perché capisco, — risposi. Un po' di tempo dopo cominciai a chiedermi se sarei ancora riuscito a scrivere. Prima dell'incidente avevo scritto qualche poesia e una dozzina di brevi recensioni. Pensai che se adesso avessi cercato di scrivere una recensione e non ne fossi stato capace voleva dire che dal punto di vista intellettuale ero finito, ma che se cercavo di fare qualcosa in cui prima non mi ero mai seriamente impegnato e non ci riuscivo, non sarebbe stato un guaio cosí grave e avrebbe anche potuto essere una preparazione per la rivelazione finale. Decisi che avrei cercato di scrivere un racconto. Fu cosí che nacque *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. (*Abbozzo*, pp. 173-174)

Come al solito Borges riassume in poche parole un processo lungo e laborioso. Nella versione della madre troviamo piú dettagli:

> Per due settimane rimase tra la vita e la morte, con piú di quaranta di febbre; al termine della prima settimana la febbre cominciò a diminuire e mi disse: "Leggimi un libro, leggimi una pagina." Aveva avuto allucinazioni, aveva visto degli animali che strisciavano sotto la porta, ecc. Gli lessi una pagina e lui mi disse: "Va bene." — "Che cosa vuoi dire?" — "Sí, ora so che non sono diventato pazzo, ho capito ogni cosa." Poi cominciò a scrivere dei racconti fantastici, cosa che non aveva mai fatto prima [...] Appena tornato a casa si mise a scrivere un racconto fantastico, il suo primo [...] E in seguito scrisse solo racconti fantastici, che mi fanno un po' paura perché non li capisco molto bene. Una volta gli chiesi: "Perché non scrivi piú le cose che scrivevi una volta?" Lui rispose "Non insistere, non insistere." E aveva ragione. (Madre, 1964, p. 11)

La differenza fra i due resoconti non è dovuta solo ai dettagli, ma anche al punto di vista. Borges dice chiaramente che fu la madre a volergli leggere il libro di Lewis, mentre la madre sostiene il con-

trario. Le versioni di due testimoni oculari sono sempre diverse, ma mai *cosí* diverse. Forse la differenza corrisponde semplicemente allo scambio dell'"io" narrativo. Nella sua versione a Borges interessa di piú comunicare al lettore i propri timori sulla propria sanità mentale, mentre sembra che alla madre prema di piú comunicare sia la propria preoccupazione per il figlio sia il suo affetto per lui. Nelle sue reminiscenze la madre si autorappresenta sempre come totalmente al servizio del figlio, mentre Borges di solito sottolinea l'indipendenza e la forza di volontà della madre. È una discrepanza inevitabile: le madri tendono a credere di essere schiave dei figli, mentre i figli sanno quanto possono essere dominanti e insistenti le madri piú affettuose.

L'altra differenza notevole è la diversità di tono. La madre ha un tono drammatico, mentre Borges appare distaccato e quasi privo di emozione. Persino quando ammette la propria commozione e le lacrime sembra distante. L'emozione causata dalla scoperta di essere in grado di capire il libro di C. S. Lewis viene a galla in un racconto di *L'Aleph*, intitolato *La scrittura del dio*. Verso la fine il protagonista, un sacerdote Maya in prigione, ha una visione mistica della Ruota (che è l'universo, il suo dio) ed esclama: "Oh gioia di comprendere, maggiore di quella di operare o di sentire" (*L'Aleph*, p. 119). Da quella zona tra la vita e la morte in cui si era trovato Borges (come il sacerdote Maya) torna lentamente alla gioia del comprendere.

Il racconto di come Borges divenne un autore di finzioni è ugualmente sommario e contiene un evidente anacronismo. Borges aveva scritto narrativa per lo meno fin dal 1933, quando aveva pubblicato sulle pagine multicolori del supplemento di "Crítica" del sabato un racconto intitolato *Uomo della casa rosa*, poi ripubblicato nella *Storia universale dell'infamia*. Molte delle brevi biografie contenute in quel libro erano anch'esse immaginarie. E nel suo volume di saggi piú recente, *Storia dell'eternità*, aveva già contrabbandato un racconto, facendolo sembrare una recensione di un immaginario libro poliziesco pubblicato a Bombay. *L'accostamento ad Almotasim* era in realtà il prototipo che sarebbe stato alla base anche di *Pierre Menard, autore del Chisciotte*. Tra i due racconti vi sono delle somiglianze visibilissime: tutti e due sono presentati come saggi letterari che discutono l'opera di uno scrittore che non esiste e forniscono tutta una serie di informazioni inventate (date e luoghi di pubblicazione, nomi di editori o di riviste, citazioni di altri critici) per rendere lo scherzo piú credibile. Tutti e due hanno a che fare con una certa idea di che cosa è la finzione narrativa, ed usano il trucco di incorporare una realtà letteraria che è falsa.

Naturalmente i due testi sono molto diversi. Il primo recensisce un libro che avrebbe potuto essere scritto e pubblicato a Bombay (non c'è nulla di fantastico in questo tipo di narrativa); si tratta quindi di una "frode" riuscita. Il secondo racconto svela il trucco perché è basato non solo su uno scrittore immaginario, ma su uno scrittore che tenta un'impresa impossibile: riscrivere (non copiare) letteralmente

Don Chisciotte. La dimensione fantastica si trova nel comportamento di Pierre Menard. È difficile capire che cosa abbia a che vedere con il romanzo di C. S. Lewis; d'altro canto l'influenza di Kafka è piú che evidente. In molti suoi romanzi e racconti si trovano infatti esempi di un simile comportamento "fantastico," non cosí in Lewis.

Borges inganna deliberatamente il lettore del suo *Abbozzo di autobiografia* facendogli credere di essere emerso dall'incidente trasformato in autore di narrativa sotto l'influsso diretto del romanzo di C. S. Lewis. Tuttavia c'è un granello di verità in quello che dice. La cronologia degli eventi è errata (la sua carriera di autore di narrativa era già cominciata), e *Out of the Silent Planet* aveva poco a che vedere con *Pierre Menard*, ma il romanzo di Lewis ebbe effettivamente una certa influenza sulla nuova narrativa di Borges. (Avrebbe dovuto citare piuttosto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in cui un pianeta immaginario si sovrappone al nostro pianeta.) È anche vero che l'incidente cambiò radicalmente il suo modo di scrivere. L'incidente non fu la causa diretta della trasformazione ma contribuí a completare una complessa metamorfosi iniziata con la morte del padre.

Raccontando la storia dell'incidente Borges nota di sfuggita: "Fu alla vigilia del Natale 1938 — lo stesso anno in cui morí mio padre [...]" (*Abbozzo*, p. 173). La morte del padre aveva liberato Borges, a trentotto anni, da un rapporto protettivo che durava da troppo tempo. Fin da quando era bambino, da quando era in grado di ricordare, il padre lo aveva indotto a realizzare un destino letterario che, per mancanza di ambizione e (forse) di risorse, non aveva potuto realizzare lui stesso. Georgie doveva diventare uno scrittore perché questo era ciò che il padre aveva in mente per lui. Come molti genitori il padre voleva che il figlio riuscisse dove lui era fallito, voleva farne un'altra e migliore versione di se stesso. I suoi fallimenti come poeta, drammaturgo e narratore sarebbero stati compensati dai successi di Georgie. Questa decisione, che il bambino non discusse mai e che il giovane accettò e portò avanti, aveva posto sulle sue spalle un'enorme responsabilità. Non c'è da meravigliarsi quindi che Georgie fosse ossessionato dal tema del sosia ed avesse trovato nel romanzo di Gustav Meyrink, *Il Golem*, un simbolo per la propria sensazione di essere stato "creato" da un altro. Georgie era il Golem di suo padre.

Ma questa situazione aveva anche un altro aspetto. Il padre era stato un poeta laconico e un romanziere psicologo, mentre Georgie aveva cercato di realizzare le sue ambizioni senza seguire troppo da vicino i modelli rispettati dal padre. Aveva scritto poesie, ma ispirandosi al cosmico Whitman, non al riservato Enrique Banchs; aveva evitato la narrativa psicologica ed aveva lavorato duramente (quasi segretamente) per creare un tipo diverso di narrativa: critica e persino fantastica. Con la morte del padre la responsabilità di realizzare il suo destino continuava, ma Borges era libero di dedicarsi al tipo di narrativa che preferiva.

L'incidente rappresenta in modo drammatico il senso di colpa di

Borges per la morte del padre, ed il suo profondo desiderio, totalmente inconscio, di liberarsi finalmente dalla protezione paterna. Da un punto di vista simbolico l'incidente rappresenta sia una morte (per suicidio) sia una rinascita. Dopo l'incidente Borges emerge uno scrittore diverso, questa volta generato da se stesso. È proprio questo ciò che Borges cerca di suggerire nell'*Abbozzo* quando dice che dopo l'incidente (e la morte del padre) provò qualcosa che non aveva mai cercato di fare prima. Cercò cioè di scrivere apertamente un racconto fantastico che venisse letto effettivamente per quello che era. Era letteralmente uscito dalla crisalide.

Questo nuovo Borges si sarebbe spinto piú lontano di quanto il padre avesse progettato o addirittura sognato. Cercando simbolicamente di suicidarsi Borges stava cercando in realtà di uccidere la parte di sé che era solo un riflesso del padre. Con l'esperienza mitica della morte e della rinascita Borges assunse una nuova identità.

La vecchia identità non fu completamente offuscata. Il racconto fantastico che Borges scrisse dopo essersi rimesso dall'infezione fu presentato con la veste di saggio critico e fu pubblicato su "Sur" (maggio 1939) senza nessuna indicazione del fatto che si trattava di un testo di narrativa. Il nuovo Borges non disdegnava di apparire come il vecchio — *L'altro, lo stesso*, come dice il titolo di uno dei suoi libri di poesie. La metamorfosi benché compiuta, non era ancora visibile. *Pierre Menard, autore del Chisciotte* fu il primo testo del nuovo Borges.

Appena Borges si sentí meglio ricominciò a collaborare a "El Hogar". Tra l'ultimo articolo pubblicato prima dell'incidente (2 dicembre 1938, con l'attacco al manifesto di Breton) e la ricomparsa della rubrica *Libri e autori stranieri* il 6 gennaio 1939 c'era stato un intervallo di piú di un mese. Due degli articoli in quel numero (una recensione del libro di Thomas Mann su Schopenhauer ed una di un libro di racconti) sono senz'altro sue, ma il resto della rubrica fu probabilmente messo insieme dalla redazione con l'aiuto di materiale avanzato da altri numeri. Ma il numero seguente, datato 27 gennaio, era chiaramente opera di qualcun altro. Vi sono degli errori di traduzione che Borges non avrebbe mai commesso (*El libro es terminado* invece di *el libro termina*) e l'uso dei verbi è chiaramente spagnolo, non argentino (*no me dejaríais decir* invece del piú semplice *no me dejarían decir*). È inoltre pieno di cliché che rivelano la mano del giornalista incallito. Quando il numero fu dato alla stampa Borges era in ospedale e "El Hogar" dovette probabilmente servirsi dei membri della redazione. Ma entro il 10 febbraio Borges era tornato al lavoro, e la recensione piú lunga della rubrica era dedicata proprio a *Out of the Silent Planet* di C. S. Lewis.

Il titolo ne dà il tono: *Un primo memorabile libro*. Comincia alludendo esplicitamente al fatto che Wells ormai preferisce "le divagazioni politiche o sociologiche all'invenzione rigorosa di avvenimenti immaginari [...] Fortunatamente due spiritosi seguaci compensano le

sue astrazioni." Il primo è Olaf Stapledon, uno scrittore recensito spesso in quelle pagine. L'altro è C. S. Lewis. Dopo aver riassunto il libro Borges osserva: "È un libro psicologico; i tre strani 'generi umani' [che il visitatore trova nel pianeta silenzioso] e la vertiginosa geografia di Marte sono meno importanti per il lettore della reazione dell'eroe, che all'inizio li trova atroci e quasi intollerabili, e finisce con l'identificarsi con loro." Il suo entusiasmo per il romanzo non lo acceca. Borges ammette infatti che "l'immaginazione di Lewis è limitata [...] Quello che è ammirevole è l'infinita onestà di questa immaginazione, la coerenza e la totale verità di quel mondo fantastico."

Dalla recensione emerge poco che indichi l'effetto che il romanzo di Lewis ebbe sull'opera di Borges. Per capire l'effetto bisogna inserire il romanzo e la recensione nel contesto dell'amicizia e della collaborazione di Borges con Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. Fu quello il contesto in cui furono scritti *Pierre Menard* e *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. I tre amici si incontravano a casa di Victoria Ocampo a San Isidro per discutere di letteratura e per organizzare opere in collaborazione. Alcune di queste opere poi venivano pubblicate, altre non arrivavano mai a quello stadio e rimanevano in forma di frammenti di vaste imprese. Tra le opere progettate, Bioy Casares dice in un articolo, "C'era la storia di un giovane scrittore provinciale francese che si sente attratto dall'opera di un oscuro maestro, morto, la cui fama è diffusa solo tra pochi eletti. Con pazienza e devozione egli raccoglie le opere del maestro — un discorso che elogia la spada usato dagli accademici francesi, scritto in uno stile estremamente corretto e pieno di cliché; un breve opuscolo sui frammenti del *Trattato della lingua latina* di Varrone; una raccolta di sonetti freddi sia nella forma che nel contenuto. Non riuscendo a conciliare la fama del maestro con questi scritti piuttosto deludenti, il giovane cerca e finalmente trova i suoi manoscritti inediti, che sono degli schizzi brillanti, irrimediabilmente incompleti" (Bioy Casares, 1968, p. 145). Tra le carte del maestro c'è una lista delle cose che uno scrittore non deve fare, che Bioy riporta. È troppo lunga per essere citata, ma in sostanza afferma che la cosa migliore è non fare nulla. Una delle raccomandazioni è quella di evitare le lodi o la censura nella critica letteraria. Questo saggio precetto è attribuito a un certo Menard (*ibid.*, p. 148).

Il racconto non fu mai scritto, ma Borges decise di usarlo come punto di partenza per il suo *Pierre Menard*. Secondo Bioy, il giorno stesso in cui annotavano la lunga lista di proibizioni, Borges parlò del suo nuovo racconto (*ibid.*, p. 149). Questa è la vera fonte di *Pierre Menard*, ma l'immaginazione di Borges trasformò quell'esercizio satirico-letterario (che seguiva piú o meno il modello dei racconti di Henry James su artisti e scrittori) in un racconto veramente fantastico. Nella sua versione lo spunto originale — la delusione di un giovane scrittore provinciale che comprende la fragilità della fama — è trasformato nella storia di uno scrittore che tenta l'impossibile: riscrivere in ogni minimo particolare, senza copiarlo, un testo famoso. Fa-

cendo del maestro il protagonista del racconto invece del giovane scrittore, e trasformandolo in una specie di martire dell'attività narrativa, Borges introduce l'elemento fantastico che mancava nel progetto originale. La folle impresa di Menard è al centro del racconto. Come il Bartleby di Melville e l'artista della fame di Kafka, Menard si dedica a un'impresa impossibile.

Il racconto usa abbastanza elementi del progetto satirico da poter esserne considerato la realizzazione. L'opera mai scritta serve da schema per il racconto, ma invece di rappresentare la ricerca frustrata di un capolavoro inedito del maestro, Borges fa fare da narratore al giovane e cambia il suo punto di vista. Invece di essere deluso dal lavoro di Menard ne è entusiasta. Il racconto è presentato come una parodia del tipo di articoli scritti in difesa dei geni incompresi dai loro seguaci. Cambiando la prospettiva Borges rafforza gli aspetti satirici del racconto, che diventa una brillante parodia della vita letteraria francese, con i suoi aspetti bigotti, l'antisemitismo e l'adulazione delle classi alte.

La prima parte del racconto è dedicata alle dispute meschine sull'opera di Menard, a cui partecipano diversi personaggi: l'anonimo narratore; Madame Henri Bachelier, una dama di società troppo indaffarata per scrivere poesie sue; e la contessa di Bagnoregio, un'altra amica letterata di Menard, moglie di un filantropo americano. Il catalogo delle opere di Menard al principio del racconto è una caricatura della caccia alla banalità di Mallarmé e del Monsieur Teste di Valéry. La seconda parte del racconto commenta gli sforzi compiuti da Menard per riscrivere letteralmente il *Don Chisciotte*. Qui Borges prende in giro certi cervantisti o cervantofili che infestano la letteratura spagnola. Il tentativo di riscrivere *Don Chisciotte* non è nuovo. Già nel 1614, un anno prima che uscisse la seconda parte del libro di Cervantes, uno scrittore, sotto lo pseudonimo di Alonso Fernández de Avellaneda, pubblicò una sua seconda parte. Piú tardi Juan Montalvo de Ecuador e gli spagnoli Miguel de Unamuno e Azorín scrissero le loro versioni personali del libro e dei suoi personaggi. Ma nessuno cercò di riprodurre il libro letteralmente. È quest'ambizione che separa il folle progetto di Menard da quelli degli altri.

Come si sa, Menard riesce a scrivere alcuni capitoli. Paragonandoli all'originale, il narratore trova che sono letteralmente uguali, ma che hanno un significato del tutto diverso:

> Il testo di Cervantes e quello di Menard sono identici, ma il secondo è quasi infinitamente piú ricco. (Piú ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza.) Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (Don Chisciotte, parte I, capitolo IX):
>
> "[...] la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire."
>
> Scritta nel secolo XVII, scritta dall'*ingenio lego* di Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive:

"[...] la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire."

La storia, *madre* della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne. Le clausole finali — esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire — sono sfacciatamente pragmatiche.

Altrettanto vivido il contrasto degli stili. Lo stile arcaizzante di Menard resta straniero, dopo tutto, e non senza qualche affettazione. Non cosí quello del precursore, che maneggia con disinvoltura lo spagnolo corrente della propria epoca. (*Finzioni*, pp. 42-43)

C'è uno scherzo nello scherzo: la frase scelta da Borges viene da un brano in cui Cervantes, introducendo lo "storico arabo" Cide Hamete Benengeli come il vero autore del *Chisciotte*, si beffa delle pretese dei romanzi cavallereschi di dire la verità e nient'altro che la verità. Il testo che il narratore di *Pierre Menard* prende cosí alla lettera era già satirico e conteneva una parodia del modello letterario che Cervantes voleva screditare. Ma Borges non allude a questo elemento. Il suo scherzo ha uno scopo diverso. La conclusione del racconto è anche piú inaspettata delle sue incredibili acrobazie critiche su un testo preesistente:

Menard (forse senza volerlo) ha arricchito mediante una tecnica nuova l'arte incerta e rudimentale della lettura: la tecnica dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee. Questa tecnica, di applicazione infinita, ci invita a scorrere l'*Odissea* come se fosse posteriore all'*Eneide*, e il libro *Le jardine du Centaure* di Madame Henri Bachelier, come se fosse di Madame Henri Bachelier. Questa tecnica popola di avventure i libri piú calmi. Attribuire a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce l'*Imitazione di Cristo*, non sarebbe un sufficiente rinnovo di quei tenui consigli spirituali? (*Ibid.*, pp. 44-45)

Un altro capriccio di Borges? Cosí pensarono alcuni dei suoi lettori, ed il fatto che *Pierre Menard* fosse pubblicato in una raccolta di racconti, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e poi nella raccolta piú vasta intitolata *Finzioni*, contribuí a confermare l'impressione di gioco e di irresponsabile invenzione che molti lettori ebbero del racconto quando lo lessero su "Sur". Ciononostante i lettori probabilmente notarono anche la presenza di idee che Borges aveva espresso in saggi precedenti. Uno di questi, *La finzione letteraria*, fu pubblicato su "La Nación" (23 gennaio 1927) e poi in *El idioma de los argentinos* (1928). Borges vi esamina una metafora sul fuoco rivelandone l'autore solo alla fine. Discutendo la metafora come se fosse stata coniata da un poeta contemporaneo, da un antico poeta siamese o cinese, dal testimone di un incendio o da Eschilo, Borges dimostra che giudichiamo una metafora diversamente a seconda del contesto letterario. È il contesto che fissa la lettura e quindi cambia il testo. In un altro articolo, *Elementos de preceptiva*, pubblicato su "Sur" (aprile 1933),

Borges giunge alla conclusione che è impossibile giudicare un'opera valida nel complesso con solo "una meravigliosa esplosione di lode terrorizzata, senza analizzare neanche una riga." Questo saggio, scritto solo sei anni prima di *Pierre Menard*, afferma "l'impossibilità finale di fare dell'estetica."

Piuttosto che prendere alla lettera questi articoli scettici, o ridere della conclusione di *Pierre Menard*, possiamo scorgere in questi testi le fondazioni di una nuova poetica, basata non sulla scrittura di un'opera, ma sulla sua lettura. Questa interpretazione dei testi di Borges è stata favorita dai critici francesi fin dall'articolo di Gérard Genette del 1964, intitolato *La littérature selon Borges*. Prendendo come punto di partenza le frasi finali di *Pierre Menard*, Genette sottolinea l'importanza dell'intuizione borgesiana secondo cui l'operazione piú delicata ed importante tra quelle che contribuiscono alla scrittura di un libro è la sua lettura. Conclude la sua analisi con queste parole:

> La genesi di un'opera, nel tempo della storia e nella vita di un autore, è il momento piú contingente e piú insignificante della sua durata [...] Il tempo delle opere non è il tempo definito della scrittura, bensí è tempo indefinito della lettura e della memoria. Il senso dei libri non sta dietro di loro ma davanti, e in noi: un libro non è un senso già compiuto, una rivelazione che dobbiamo subire, è "l'imminenza di una rivelazione che non si produce" e che ognuno deve produrre per sé. (Genette, *Figure*, 1969, p. 121)

L'ultima frase di Genette contiene un'allusione al punto fondamentale del saggio di Borges *La muraglia e i libri*, pubblicato su "La Nación" (22 ottobre 1950) e poi raccolto in *Altre Inquisizioni*: "quest'imminenza di una rivelazione, che non si produce, è, forse, il fatto estetico" (*Altre Inquisizioni*, p. 11).

Pierre Menard voleva essere dapprima una satira degli ambienti letterari francesi (che venivano naturalmente presi a modello dagli ambienti letterari argentini), ma Borges ben presto cambiò il progetto originario e approfittò dell'occasione per creare non solo un racconto fantastico ma anche un saggio critico sulla poetica della lettura. Da questo punto di vista *Pierre Menard* rappresenta sia il culmine dei molti scherzi fatti in venti anni di attività come scrittore, sia, soprattutto, l'inizio della sua opera pienamente matura. Con il prossimo racconto, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges si sarebbe spinto anche piú in là.

XIII

Uno specchio deformante della realtà

Nel maggio del 1940, esattamente un anno dopo la pubblicazione di *Pierre Menard, autore del Chisciotte* su "Sur", la stessa rivista pubblicò *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Questa volta il racconto non faceva finta di essere un saggio, anche se ne aveva le apparenze. Comincia riferendo una conversazione tra Bioy Casares e l'autore su una strana citazione che il primo ha trovato in un volume scompagnato di un'enciclopedia pirata, racconta poi gli sforzi fatti dai due per trovare il volume, cosa che finalmente riesce, ed offre poi un riassunto dell'articolo su "Uqbar", la terra sconosciuta che era stata al centro della conversazione d'apertura. Aggiunge altre informazioni su Uqbar che l'autore ha raccolto nelle circostanze piú bizzarre, rivela l'esistenza di un'intera enciclopedia dedicata alla descrizione di Tlön, il pianeta in cui si trova Uqbar e finalmente spiega tranquillamente che l'intera faccenda era uno scherzo concepito da un gruppo di filosofi settecenteschi e portato a compimento in questo secolo con l'aiuto di un milionario americano. In un poscritto, che sembra mettere in dubbio la teoria che si tratti di uno scherzo, si informa il lettore, in tono ancora una volta flemmatico, che gli oggetti di Uqbar hanno cominciato ad essere introdotti sulla terra.

Il poscritto svela il trucco perché è datato 1947 e dice: "Riproduco l'articolo precedente nell'esatta versione pubblicata nel numero 68 di 'Sur' — copertina verde giada, maggio 1940." Il fatto che il lettore di "Sur" avesse tra le mani quel numero verde giada e che lo stesse certamente leggendo nel maggio del 1940 e non nel 1947 crea una curiosa prospettiva — una *mise en abîme*, come diceva André Gide e come dicono ora i critici francesi. Come l'etichetta su una scatola di biscotti contiene l'immagine di una scatola di biscotti e cosí via, producendo una regressione infinita, cosí anche il testo di Borges fu pubblicato *per la prima volta* nel sessantesimo numero di "Sur" come riproduzione di un testo già pubblicato nel sessantottesimo numero di "Sur".

Datando il poscritto 1947, Borges fa del suo "articolo" inevitabilmente un'opera di fantascienza. Da questo punto di vista è quindi facile vedere la relazione fra *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* e il romanzo di C. S. Lewis, *Out of the Silent Planet*: appartengono tutti e due

piú o meno allo stesso genere, quello dell'utopia fantascientifica. Tutti e due mostrano un grande interesse per i linguaggi immaginari: Lewis descrive dettagliatamente gli sforzi compiuti dal protagonista, un linguista di Cambridge chiamato Ransom, per imparare la lingua di una delle tre tribú di Malacandra; il narratore di "Tlön" descrive dettagliatamente la lingua usata nel pianeta. Persino la fonologia delle parole delle due lingue presenta delle rassomiglianze: ambedue preferiscono gruppi di consonanti di tipo quasi scandinavo. Uno dei nomi delle tribú è "Hross," e in Borges certi oggetti immaginari prodotti a Tlön si chiamano "hrönir."

Ma è il punto di vista allegorico che accomuna veramente le due opere. Descrivendo Malacandra (che sarebbe Marte, il pianeta rosso), Lewis crea uno specchio che riflette l'immagine del pianeta Terra. Seguendo l'illustre esempio di Thomas More e di Swift, l'autore descrive una visita immaginaria a quel pianeta e il tipo di società che ci trova per meglio descrivere il nostro mondo, che è il pianeta silenzioso del titolo. Borges, in modo piú indiretto, fa la stessa cosa: Tlön è un'immagine rovesciata della terra. È un mondo in cui è negata la materia e gli oggetti immaginari diventano reali. È quindi un mondo fatto secondo le teorie del reale formulate dal filosofo inglese settecentesco George Berkeley. Il fatto che lo scherzo dell'enciclopedia viene concepito nel Settecento e che il cognome del milionario americano è Buckley — che in inglese si pronuncia quasi come Berkeley — conferma quest'identificazione proposta originariamente da James E. Irby (Irby, 1971, p. 420). Sia Lewis che Borges usano uno dei metodi piú antichi per descrivere la realtà: quello dello specchio deformante dell'utopia.

Anche le allusioni politiche contenute nel romanzo di Lewis e nel racconto di Borges funzionano in un contesto simile (le utopie, da Platone in poi, sono sempre state politiche). Lewis dimostra che Marte, il pianeta rosso, è davvero il pianeta della pace (con l'insinuazione che il pianeta silenzioso, la Terra, è il pianeta della guerra), e Borges dimostra che Tlön, essendo una versione razionale della Terra, è un mondo totalitario: l'eccesso di ragione porta al totalitarismo. E alla fine, quando gli oggetti fatti a Tlön cominciano ad apparire su questo pianeta, Borges dice:

> La disseminazione di oggetti di Tlön nei diversi paesi farebbe parte dello stesso piano [...] Il fatto è che il "ritrovamento" ha avuto nella stampa internazionale un'eco infinita. Manuali, antologie, riassunti, versioni letterali, ristampe autorizzate e non autorizzate di questo *Opus Majus* del Genere Umano hanno inondato e continuano a inondare la terra. Quasi immediatamente, la realtà ha ceduto in piú punti. Quel ch'è certo, è che anelava di cedere. Dieci anni fa, bastava una qualunque simmetria con apparenza di ordine — il materialismo dialettico, l'antisemitismo, il nazismo — per mandare in estasi la gente. Come, allora, non sottomettersi a Tlön, alla vasta e minuziosa esistenza di un pianeta ordinato? (*Finzioni*, p. 24)

L'allusione alle ideologie e ai regimi totalitari è chiara. Bisogna ricordare che sia *Out of the Silent Planet* sia *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* furono concepiti e scritti all'epoca della guerra civile spagnola, dei patti nazisti-sovietici di Monaco, quando Hitler già si preparava alla conquista dell'Europa. Si tratta di due opere che appartengono al prologo della Seconda Guerra Mondiale.

Non bisogna però sopravvalutare i legami fra i due testi: le differenze sono piú significative. Lewis scrive nella tradizione della fantascienza utopica, concentrandosi sulle avventure del protagonista in un pianeta inesistente. Borges cambia la prospettiva: invece di descrivere le avventure che portano alla scoperta dell'utopia descrive le avventure che portano alla scoperta di testi sull'utopia. Il Ransom di Lewis viaggia "veramente" e raggiunge Malacandra, mentre il narratore di Borges si limita a leggere di Tlön. Alla fine, con un salto che è tipicamente borgesiano, la realtà di Tlön viene a intersecarsi con quella del narratore (e del lettore). Per spiegare questo salto è necessario esaminare le altre fonti del racconto.

È indubbio che la lettura di *Out of the Silent Planet* mentre Borges giaceva in ospedale, rimettendosi dall'incidente della vigilia di Natale del 1938, fu decisiva proprio perché avvenne al momento giusto. Ma Borges avrebbe potuto trovare quello che cercava nella narrativa di H. G. Wells e degli altri utopisti. In una recensione scritta due anni prima Borges elaborava già molti elementi che ricompaiono poi in *Tlön*. Si tratta della recensione della raccolta di racconti di Adolfo Bioy Casares intitolata *La estatua casera* (La statua domestica), pubblicata su "Sur" nel marzo del 1936. Il paragrafo di apertura contiene la definizione di fantascienza utopica secondo Borges:

> Sospetto che un esame generale della letteratura fantastica rivelerebbe che non è molto fantastica. Ho visitato molte utopie — da quella eponima di More a *Brave New World* — e non ne ho ancora trovato una che ecceda i confortevoli limiti della satira o del sermone e che descriva dettagliatamente un paese immaginario, con la sua geografia, la sua storia, la sua religione, la sua lingua, la sua letteratura, la sua musica, il suo governo, le sue controversie metafisiche e teologiche [...] insomma, la sua enciclopedia; tutto in modo molto coerente naturalmente e (so di essere molto esigente) con nessuna allusione alle orribili ingiustizie sofferte dal capitano d'artiglieria Alfred Dreyfus. Delle teorie immaginarie di Wells (e persino di Swift) sappiamo che contengono solo un elemento fantastico: delle *Mille e una notte* sappiamo che buona parte delle sue meraviglie è involontaria perché gli egiziani del tredicesimo secolo credevano nei talismani e negli esorcismi. Insomma, non mi sorprenderebbe se la Biblioteca Universale della Letteratura Fantastica non contenesse piú che un volume di Lewis Carroll, un paio di film di Walt Disney, una poesia di Coleridge e (a causa della distrazione dell'autore), l'*Opera Omnia* di Manuel Galvez. ("Sur," marzo 1936, pp. 85-86)

Borges si diverte. L'ultima frase contiene una frecciata contro uno dei piú popolari narratori realisti argentini. Quest'allusione ironica sug-

gerisce che per Borges il "realismo" è un ramo della letteratura fantastica. Ma ciò che è veramente importante in questo brano è l'idea che la letteratura utopista non è di solito molto specifica nelle descrizioni degli aspetti piú importanti in un mondo immaginario. Si tratta di una critica importante non solo per il suo valore di osservazione generica sulle utopie ma anche perché contiene già, in nuce, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Quando raffigura quel pianeta immaginario Borges non tralascia di descriverne la geografia e la storia, la religione e la poesia, la metafisica e la musica. Irby ha quindi ragione quando vede in questa recensione uno schema per il racconto futuro. Irby ha anche fatto notare l'esistenza di un'altra fonte: una delle fantasticherie piú bizzarre di Macedonio Fernández, quella cioè di diventare presidente dell'Argentina "insinuando subdolamente il proprio nome tra le masse." Macedonio cominciò a dar vita a un romanzo collettivo, *El hombre que será presidente* (L'uomo che sarà presidente), per cui Borges ed altri amici scrivessero simultaneamente da autori e da personaggi. Solo i primi due capitoli furono portati a compimento. Il romanzo aveva una trama secondaria che narrava il tentativo di un gruppo di milionari nevrotici e forse pazzi "di far avanzare la stessa campagna elettorale indebolendo la resistenza della gente con la disseminazione graduale di "invenzioni sconvolgenti." Secondo la ricapitolazione di Irby si trattava di solito di "manufatti contraddittori, i cui effetti erano l'opposto della loro funzione apparente, compresi certi piccoli oggetti stranamente pesanti (come il cono trovato da Borges e Amorim verso la fine di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), brani fuori posto in romanzi polizieschi (un po' come l'intromissione della voce enciclopedica su Uqbar, e certe creazioni dadaiste come le 'tigri trasparenti' e le 'torri di sangue' a Tlön)." Irby conclude che "le tecniche e il linguaggio del romanzo servivano sia a realizzare che a raccontare tutto questo processo introducendo sempre piú oggetti di questo tipo in modi meno casuali, e facendolo gravitare lentamente verso uno stile barocco totalmente delirante" (Irby, 1971, p. 417).

Un altro elemento importante nel gioco di pazienza che portò Borges a scrivere *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* è una discussione letteraria che Borges ebbe con Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo negli anni Trenta. Il racconto comincia proprio ricordando questa discussione:

> Debbo la scoperta di Uqbar alla congiunzione di uno specchio e di un'enciclopedia. Lo specchio inquietava il fondo d'un corridoio in una villa di via Gaona, a Ramos Mejia; l'enciclopedia s'intitolava ingannevolmente *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York 1917), ed è una ristampa non meno letterale che noiosa dell'*Encyclopaedia Britannica* del 1902. Il fatto accadde un cinque anni fa. Bioy Casares, che quella sera aveva cenato con me, stava parlando d'un suo progetto di romanzo in prima persona, in cui il narratore, omettendo o deformando alcuni fatti, sarebbe incorso in varie contraddizioni: che avrebbero permesso ad alcuni lettori — a pochissimi lettori — di indovinare una realtà atroce o banale. (*Finzioni*, p. 7)

Il romanzo come tale non fu mai scritto, ma i due amici cercarono, ognuno per conto suo, di scriverne una versione propria: Bioy nel 1945 con *Plan de evasión*, che raffigura una realtà distorta; Borges nel 1940 con *Tlön*, che finisce col rivelare una realtà banale — Tlön è il mondo reale. La conversazione con Bioy è il seme da cui nasce il racconto di Borges come la recensione di *La estatua casera* scritta da Borges è il seme per il romanzo di Bioy. L'allusione comica al destino del capitano d'artiglieria Alfred Dreyfus viene presa letteralmente, e parodiata, nel *Plan de evasión* di Bioy, che si svolge nell'Isola del Diavolo. Uno dei personaggi principali è un forzato che si fa chiamare Dreyfus, ed il cui vero nome è Bordenave.

C'è anche un altro testo che contribuisce inaspettatamente a chiarire il processo compositivo di *Tlön*. Si tratta di un articolo di Borges, pubblicato su "El Hogar" il 2 giugno 1939 e intitolato *Quando la finzione vive dentro la finzione*, che discute la presenza di un'opera d'arte dentro un'altra opera d'arte. Borges allude esplicitamente a esempi famosi come *Las meniñas* di Velásquez, che aveva visto al museo del Prado, e *Don Chisciotte* di Cervantes, che contiene una novella di adulterio nella prima parte. A questo e ad altri tentativi piuttosto letterali di introdurre la finzione nella finzione, Borges contrappone delle versioni piú complesse, come la notte 602 delle *Mille e una notte* in cui Sheherazade comincia a raccontare al re la storia dello stesso re e giunge quasi al punto di creare un libro completamente circolare. In *Hamlet* gli attori presentano, nel terzo atto, il frammento di un dramma che contiene dei paralleli cruciali con la storia principale del dramma di Shakespeare. Borges cita l'opinione di De Quincey, secondo cui lo stile di quel dramma frammentario rende piú realistico lo stile di Shakespeare; Borges ritiene invece che lo scopo fondamentale sia quello di rendere la "realtà" della tragedia piú irreale. Fornisce anche altri esempi: *L'illusion comique* di Corneille, in cui un mago mostra al protagonista la vita del figlio in una visione per poi rivelare che quello che ha visto non è reale — il figlio è un attore, e le sue avventure sono commedie; e *Il Golem* di Gustav Meyrink, che narra la storia di un sogno che contiene altri sogni. Ma il piú complesso di questi labirinti verbali è quello che Borges discute per ultimo: un romanzo appena pubblicato da Flann O'Brien, *At Swim Two Birds*, in cui uno studente dublinese scrive un romanzo su un albergatore dublinese che scrive un romanzo sui suoi clienti uno dei quali è lo studente. Dopo aver fatto notare che O'Brien è influenzato da Joyce, Borges conclude: "Arthur Schopenhauer scrisse una volta che i sogni e la veglia sono fogli dello stesso libro, e che leggerli in ordine vuol dire vivere, sfogliarli vuol dire sognare. Le pitture nelle pitture, i libri che si dividono in altri libri, ci aiutano a intuire questa identità" ("El Hogar", 2 giugno 1939, p. 6).

L'allusione a Schopenhauer rende piú esplicita la tendenza generale dell'articolo. A Borges, piú che l'effetto poetico causato dall'inclusione di un'opera d'arte dentro un'altra, interessa di piú l'effetto metafisico

prodotto da opere che cancellano la differenza tra la realtà e il sogno. Se applichiamo questo concetto a *Tlön*, vediamo facilmente come Borges ottiene lo stesso effetto. Comincia creando, nel testo del racconto, la ricerca di un altro testo. Quando il testo viene trovato, esso viene descritto, analizzato e poi dichiarato falso. Ma proprio in quel momento Tlön comincia a proliferare: crea oggetti che si intromettono nella realtà del testo di Borges e finisce col disseminarsi in quella realtà testuale, sovrapponendosi ad essa e forse anche offuscandola. Alla fine del racconto il narratore si rende conto che Tlön sta assumendo il controllo:

> Il contatto con Tlön, l'assuefazione ad esso, hanno disintegrato questo mondo. Incantata dal suo rigore, l'umanità dimentica che si tratta d'un rigore di scacchisti, non di angeli. [...] Una sparsa dinastia di solitari ha cambiato la faccia del mondo. I lavori continuano. Se le nostre previsioni non errano, tra un centinaio d'anni qualcuno scoprirà i cento volumi della seconda *Encyclopaedia* di Tlön.
>
> Allora spariranno dal pianeta l'inglese e il francese e il semplice spagnolo. Il mondo sarà Tlön. Io non me ne curo, io continuo a rivedere, nelle quiete giornate dell'Hotel de Adrogué, un'indecisa traduzione quevediana (che non penso di dare alle stampe) dell'*Urn Burial* di Browne. (*Finzioni*, pp. 24-25)

La ricerca di una voce di enciclopedia finisce con la scoperta che il mondo viene invaso da quell'enciclopedia. I confini tra la realtà e la finzione sono annullati. Il narratore reagisce confinandosi in un angolo remoto di un paese remoto, e dedicandosi a un'occupazione del tutto inutile: la traduzione di un libro, scritto da un poeta barocco inglese, sulle iscrizioni funerarie. Con infaticabile artificio Borges ha creato, in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, piú che uno specchio della realtà: ha creato uno specchio anche per la composizione di finzioni. Il racconto finisce col riflettere solo se stesso.

I primi semi da cui sarebbe spuntato *Tlön* furono gettati (come ha mostrato Irby) nei primi anni Venti nel corso di conversazioni e di progetti letterari che Borges faceva con Macedonio Fernández. Tornarono a vivere poi negli anni Trenta con le conversazioni e i progetti di Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, e negli articoli che Borges scrisse in quel periodo. Produssero finalmente frutti dopo l'incidente della vigilia di Natale del 1938 e dopo la tempestiva lettura di *Out of the Silent Planet* di Lewis. Con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Borges era diventato un nuovo scrittore.

Parte quarta

I

La forma delle cose a venire

All'epoca dell'incidente della vigilia di Natale del 1938, Norah e Guillermo de Torre vivevano con i Borges. Avevano dovuto lasciare la Spagna e tornare in Argentina quello stesso anno perché era evidente che la guerra civile stava prendendo una brutta piega. Dopo l'incidente la famiglia decise di trasferirsi al numero 1972 di via Anchorena. Era un edificio a due piani di stile andaluso, e c'era un giardino. Rimasero lí fino al 1943, quando i De Torre si trasferirono altrove e i Borges presero in affitto un appartamento sull'avenida Quintana.

Nelle sue conversazioni con De Milleret, Borges sottolinea i cambiamenti che la morte del padre causò in casa: la madre dovette mettersi a lavorare all'età di sessantatré anni:

> Devo dire che quando morí mio padre, mia madre non sapeva neanche come si scriveva un assegno; non si rendeva bene conto di come funzionano le banche, non sapeva dove mettere i suoi soldi, mentre adesso è diventata bravissima. Ha imparato tutto ciò dopo la morte di mio padre, e ha anche imparato correttamente l'inglese, perché al principio parlava un inglese molto semplice, un inglese orale per parlare con mia nonna. Ora può persino leggere e scandire i versi inglesi [...] E tutto ciò è veramente notevole, perché nella sua famiglia avevano il culto dell'ignoranza. (De Milleret, 1969, pp. 214-215)

Un altro cambiamento meno drammatico che ebbe luogo nel 1939 riguardò il formato e la collocazione della rubrica letteraria di Borges in "El Hogar". I redattori della rivista avevano già fatto capire che non erano molto contenti della rubrica, che di solito era nella prima parte della rivista, a pagina 28 o 29. Improvvisamente, il 16 settembre 1938, la rubrica fu spostata a pagina 88. Nel numero seguente (30 settembre) ci fu un cambiamento di tipo diverso: la parte dedicata alle biografie in breve, una delle parti piú importanti, fu eliminata. Ricomparve il 10 febbraio 1939, ma fu eliminata per sempre dopo il numero del 24 marzo. Altre modifiche piú decisive furono fatte in seguito. Il 5 maggio la rubrica fu ridotta a mezza pagina e continuò a essere pubblicata cosí, schiacciata tra le pubblicità del sapone Lux, dell'Ovomaltina, delle cioccolate Suchard e di altri prodotti

di cui la donna argentina non poteva fare a meno. La rubrica comparve per l'ultima volta il 7 luglio.

Una volta chiesi a Borges, piuttosto ingenuamente, perché aveva smesso di collaborare a "El Hogar". Col suo solito tono autoironico mi rispose che, avendo notato che i redattori non sembravano molto entusiasti, una volta si era dimenticato di mandare alla rivista il materiale per la rubrica. Rendendosi conto che nessuno gli aveva telefonato per chiederglielo, giunse alla conclusione che si erano sentiti sollevati dalla svista. Probabilmente i redattori di "El Hogar" si erano finalmente resi conto che la rubrica di Borges non era del tutto adatta al tipo di donna il cui scopo principale nella vita era di acquistare prodotti di consumo e di lusso.

Dal punto di vista di Borges i quasi quattro anni di lavoro per "El Hogar" erano stati un'esperienza formativa, non solo perché era il suo primo lavoro come giornalista letterario, ma anche perché, ingrandendo e migliorando la rubrica piuttosto insignificante che aveva ereditato da Anne Keen, aveva praticamente creato un genere nuovo: la pagina dei libri, che è una specie di microcosmo letterario, una rivista dentro la rivista. Inoltre, dovendo preparare la rubrica due volte al mese, Borges era sempre occupato a leggere nuovi libri e cataloghi, a commentare spiritosamente gli avvenimenti della vita letteraria e a condensare e aggiornare continuamente le proprie idee su un'infinità di argomenti. Alcuni dei temi che riappaiono costantemente nel romanzo — il romanzo poliziesco, i racconti fantastici e fantascientifici, i problemi tecnici della narrativa — sono temi e argomenti che ritornano in alcuni dei suoi scritti piú importanti nel corso del decennio seguente. La rubrica era in un certo senso un laboratorio aperto, un luogo in cui Borges aveva l'opportunità di presentare ogni due settimane le sue idee su argomenti letterari, e in cui poteva mettere alla prova le sue molte invenzioni. Era anche uno spettacolo pubblico che gli insegnò a scrivere per un pubblico piú vasto. Sfortunatamente quell'esperienza fu interrotta proprio quando Borges aveva piú responsabilità accumulate sulle sue spalle come capofamiglia, ed aveva bisogno di guadagnare di piú.

Un po' alla volta Borges era stato coinvolto nella redazione vera e propria di "Sur". Victoria Ocampo non aveva mai avuto né la pazienza né il talento di editrice necessario per dirigere la rivista. Aveva sia l'ispirazione che l'entusiasmo necessari ma era piú che disposta a lasciare che qualcun altro si occupasse della noiosa routine giornaliera. Quindi "Sur" aveva avuto tutta una serie di giovani scrittori promettenti come direttori. Il primo fu il figlio dell'umanista messicano Alfonso Reyes, il secondo fu l'erudito Raymundo Lida. Ma nessuno rimase a lungo. Nonostante che si curasse poco dei dettagli editoriali, Victoria aveva delle idee molto precise e voleva che la rivista avesse un certo aspetto. Il direttore doveva essere efficiente e allo stesso tempo rispettare le sue idee. Victoria viaggiava molto, trascorrendo praticamente ogni inverno in Europa, quindi il direttore doveva produrre

la rivista da solo per la maggior parte dell'anno. Anche se Borges non era adatto alla posizione, era di grande aiuto. Quando Victoria finalmente convinse José Bianco a diventare direttore, Borges lo aiutò moltissimo. Era sempre disposto a fornire la versione corretta di citazioni, titoli di libri, o dell'ortografia del nome di un autore poco conosciuto. Era un'enciclopedia vivente.

Durante i ventitré anni in cui Bianco fu a capo di "Sur", Borges si recò regolarmente a trovarlo negli uffici della rivista al centro di Buenos Aires. Nei suoi ricordi di Borges, Bianco descrive quelle visite: "'Quando pensi che saranno pronte le bozze?' chiedeva Borges dandomi il materiale che aveva scritto. Appena gli dicevo che erano pronte veniva. Dopo la pubblicazione non si lamentava mai degli errori di stampa. 'Migliorato dagli errori di stampa' era una frase che amava ripetere" (Bianco, 1964, p. 17). Bianco paragona inoltre la qualità e lo spirito delle collaborazioni di Borges alle collaborazioni degli altri scrittori: i suoi scritti "giustificavano la pubblicazione, alzavano il livello del contenuto e a volte lo rendevano ineguale, producendo in alcuni numeri degli abissi paurosi, tanta era la distanza tra le preoccupazioni metafisiche ed estetiche di Borges, la rapidità e l'audacia del suo stile" ed il resto della rivista (*ibid.*, p. 18). Secondo Bianco Borges poteva, essendo eccezionale, permettersi di essere modesto, mentre gli altri si preoccupavano sempre delle proprie immagini pompose piú che della qualità delle proprie collaborazioni. Borges invece era la semplicità in persona.

Bianco ricorda delle riunioni con Borges, Silvina Ocampo e Bioy Casares in cui discutevano di argomenti letterari e ridevano di tutto e di tutti. Avevano tutti una memoria eccellente e amavano citare le fonti piú impensate. Secondo Bianco si veniva a formare cosí "un'atmosfera in cui si confondevano il reale e l'irreale. La letteratura era, per quei tre, la piú inebriante delle droghe: ne erano esaltati, commossi, e a volte resi pensierosi. Li faceva anche ridere" (*ibid.*, p. 15). Quando Silvina e Bioy si sposarono, l'estate del 1940 nel piccolo sobborgo di Las Flores, Borges fece da testimone alle nozze. Per informare Bianco della decisione, presa piuttosto all'improvviso, gli mandarono un telegramma scritto in una lingua inventata, composta di parole inglesi, italiane e spagnole. Si ispirava a un certo articolo di De Quincey su un uomo chiamato Pinkerton. Il telegramma, scritto in autentico "Pinkertonio," diceva letteralmente: "*Mucho registro civil, mucha iglesia, dont tell anybodini whateverano,*" che vuol dire pressappoco: "Molto matrimonio civile, molta chiesa, non lo dire a nessuno [con una desinenza italiana] qualsiasi cosa [e anche: che estate]." Il telegramma è un esempio del tipo di umorismo che Joyce aveva reso famoso con *Finnegans Wake*. Consisteva nel coniare nuove parole combinandone in modo sorprendente due o tre altre già esistenti. Borges aveva già commentato il libro su "El Hogar" (16 giugno 1939) e in un articolo per "Sur," *Joyce e i neologismi*, pubblicato nel novembre del 1939. Non ne aveva dato un giudizio del tutto positivo, ma in ambo i pezzi

aveva discusso l'importanza delle parole *portmanteau*. La sua versione di "Pinkertonio" dimostra che non era insensibile a questo tipo di umorismo verbale.

Era l'estate del 1940, e la guerra europea (chiamata poi Seconda Guerra Mondiale) era già cominciata da alcuni mesi. In due settimane, nel settembre del 1939, Hitler aveva distrutto l'esercito polacco ed aveva invaso il paese con l'aiuto dell'Unione Sovietica. Ma le ostilità sul fronte occidentale, con i due eserciti separati dalle linee Maginot e Siegfrid, avevano raggiunto una specie di punto morto. Quel periodo fu poi chiamato *the phony war* (la guerra fasulla) e sarebbe stato satireggiato da Evelyn Waugh in *Put Out More Flags*, un libro la cui tesi sarebbe stata contraddetta dagli avvenimenti quando Hitler iniziò la distruzione dell'Olanda, del Belgio e della Francia. Ma nell'estate del 1940 la guerra sembrava giunta a un punto morto, e sembrava che nessun paese volesse combattere seriamente. La guerra era giunta inaspettata nella zona del Rio della Plata con la battaglia navale che si era svolta verso la fine del 1939 tra la corazzata tedesca *Graf Spee* e tre incrociatori inglesi nelle acque vicino alla stazione balneare uruguayana di Punta del Este. I tre incrociatori erano troppo leggeri per affondare la corazzata, ma nonostante i danni subiti riuscirono ad obbligarla a cercare rifugio nel porto di Montevideo. A quell'epoca il governo dell'Uruguay appoggiava gli alleati, e quindi fece del suo meglio per respingere la corazzata in alto mare, dove si stava riunendo la flotta inglese. I tedeschi preferirono affondare loro stessi la corazzata vicino a Montevideo ed attraversarono il fiume per ottenere asilo in Argentina, dove il governo era pro-nazista. Quello fu l'unico momento in cui la guerra europea si avvicinò alla zona del Rio della Plata.

Borges era dichiaratamente dalla parte degli inglesi. A quell'epoca in Argentina c'era un piccolo ma vivace contingente di persone pro-inglesi, soprattutto della media e alta borghesia, che spesso era di origine inglese. Molti giovani argentini andarono in Inghilterra a combattere per l'impero. Borges naturalmente era troppo vecchio e troppo miope per fare una cosa del genere, ma approfittò dell'occasione per scrivere alcuni articoli sulla guerra. Invece di difendere l'Inghilterra, decise di attaccare la Germania, e soprattutto l'appoggio che le veniva dato dai nazionalisti argentini. Uno dei suoi articoli migliori su questo argomento fu pubblicato sulla prima pagina di "El Hogar" il 13 dicembre 1940, nel periodo in cui l'esercito di Hitler aveva respinto l'Inghilterra fuori del continente a Dunkerque, e la Luftwaffe stava bombardando spietatamente Londra avendo già invaso la Francia. L'articolo è intitolato: *Definizione del filotedesco*. Comincia con ciò che sembra una digressione sui misteri delle etimologie:

> I nemici implacabili delle etimologie sostengono che le origini delle parole non ci insegnano quello che esse vogliono dire ora; i difensori possono ribattere che le etimologie ci dicono sempre quello che le parole *non* vogliono dire ora. Per esempio, i pontefici non sono costruttori di ponti, le miniature non sono

dipinte col minio, la materia del cristallo non è il ghiaccio, il leopardo non è un ibrido di pantera e leone, un candidato può non essere stato imbiancato, i sarcofagi non sono il contrario dei vegetariani, le rubriche non sono rosse come il rossore, lo scopritore dell'America non fu Amerigo Vespucci, e i filotedeschi non sono dei devoti della Germania. ("El Hogar," 13 dicembre 1940, p. 1)

Il finale a sorpresa di questo paragrafo è tipicamente borgesiano. Introduce l'argomento nel modo piú inaspettato. L'idea che Borges vuole comunicare è che ai filotedeschi non interessa veramente la Germania. Per provarlo, sostiene che in molte occasioni ha avuto modo di parlare con dei filotedeschi argentini, scoprendo che non sanno chi siano Hölderlin, Schopenhauer e Leibnitz, e che il loro interesse per la Germania è solo un segno della loro ostilità verso l'Inghilterra basata sul fatto che l'Inghilterra regnava sulle isole Falkland, che gli argentini chiamano Malvinas sostenendo di esserne i legittimi proprietari.

Un'altra caratteristica dei filotedeschi, secondo Borges, è che li rattrista il fatto che azionisti inglesi siano i proprietari delle ferrovie argentine e che gli inglesi avevano finalmente vinto la guerra del 1902 contro i Boeri in Sud Africa; essi sono inoltre antisemiti e vogliono espellere dall'Argentina "una comunità slavo-germanica in cui predominano i nomi tedeschi (Rosenblatt, Gruenberg, Nierenstein, Lilenthal) e che parla un dialetto tedesco, Yiddish o Juedisch." Tutti questi sintomi indicano che i filotedeschi sono in realtà anglofobi. "Ignorano completamente che cos'è la Germania ma si rassegnano ad essere entusiasti di un paese che combatte contro l'Inghilterra."

Per illustrare quest'idea, Borges descrive rapidamente una conversazione tipica con un filotedesco. Comincia con una discussione della pace di Versailles del 1919, che fu cosí ingiusta per la Germania. Quando Borges dice di essere d'accordo ma fa notare che il trattato fu severamente criticato da Wells e Bernard Shaw, l'interlocutore acconsente e sostiene che un paese vittorioso deve lasciare da parte l'oppressione e la vendetta. Ma il filotedesco e Borges non sono d'accordo sulla conclusione che il primo trae da questa conversazione: egli crede sinceramente che la Germania abbia il diritto, ora che è vittoriosa, "di distruggere non solo l'Inghilterra e la Francia (e perché non anche l'Italia?), ma anche la Danimarca, l'Olanda e la Norvegia: prive di ogni colpa in quell'ingiustizia. Nel 1919 la Germania fu trattata male dai suoi nemici: questa decisiva ragione le permette di bruciare, radere al suolo e conquistare tutte le nazioni d'Europa e forse del mondo [...] Si tratta di un'idea evidentemente mostruosa."

Molto timidamente Borges fa notare questa mostruosità, ma l'interlocutore ride dei suoi scrupoli antiquati e sostiene che il fine giustifica i mezzi, e cosí via: "Non c'è altra legge che la volontà del piú forte: il Reich è forte, gli aerei del Reich hanno distrutto Coventry, ecc." Borges mormora che se questo è vero non possiamo dispiacerci per quello che era successo alla Germania nel 1919. Ma l'interlocutore non gli dà ascolto e comincia un elogio di Hitler in cui

Borges scopre finalmente un'ironia: il suo oppositore ama Hitler nonostante le bombe e il Blitzkrieg, ma a causa di essi. "È esaltato da quanto è orribile e atroce in lui. La vittoria della Germania importa meno dell'umiliazione dell'Inghilterra, l'incendio di Londra è la piú grande soddisfazione." Borges giunge alla conclusione che l'hitlerita è sempre "una persona spregevole, un ammiratore segreto e a volte pubblico della [...] crudeltà." L'articolo termina con queste parole: "Non è impossibile che Adolf Hitler abbia qualche giustificazione; ma sono certo che i filotedeschi non ne hanno alcuna."

Il fatto che "El Hogar" pubblicasse l'articolo in prima pagina dimostra che le idee di Borges avevano un certo seguito nella rivista. Sfortunatamente non erano altrettanto diffuse nel resto dell'Argentina. Dichiarando apertamente la sua opposizione non solo alla Germania nazista ma soprattutto ai nazionalisti che nel loro odio per l'Inghilterra adoravano la Germania e lodavano la distruzione dell'Europa, Borges assumeva una posizione alquanto impopolare. Lo sarebbe stato sempre di piú con gli sviluppi della guerra e l'aumento delle tendenze fasciste nell'esercito argentino.

II

Una teoria sulla letteratura fantastica

Ora che Silvina e Bioy si erano sposati, si stabilí una specie di routine. Borges andava a trovarli regolarmente e mentre cenavano facevano progetti letterari e chiacchieravano a non finire. Il venerdí pomeriggio i Bioy aprivano la loro casa agli amici letterati. Molti erano vecchie conoscenze di Borges e anche collaboratori del periodo ultraista, come per esempio il pittore e neolinguista Xul-Solar e il critico domenicano Pedro Henríquez Ureña. Ma per la maggior parte si trattava di giovani scrittori che si erano riuniti sotto la bandiera di "Sur"; tra di loro c'erano Eduardo Mallea, Ernesto Sábato (che stava cominciando a pubblicare dei saggi brevissimi e ironici, di stile borgesiano), Adolfo de Obieta (il figlio di Macedonio Fernández), l'autrice di romanzi cilena María Luisa Bombal, e il poeta Ezeguiel Martínez Estrada. Nella sua biografia Alicia Jurado osserva che Borges non era molto socievole in quelle occasioni e che "Silvina ricorda che [...] parlava sempre con una persona alla volta, come se gli altri non ci fossero, e come se la timidezza gli impedisse di abbandonare la propria riservatezza" (Jurado, 1964, p. 52).

Ma nell'intimità delle conversazioni a quattr'occhi Borges si apriva, e divenne persino amico di alcune persone. Tra i visitatori a casa dei Bioy il venerdí pomeriggio c'erano alcune persone che ancora oggi sono tra gli amici piú leali di Borges. Uno era il poeta Carlos Mastronardi; c'erano anche i fratelli Dabove, Santiago e César, e Manuel Peyrou, un giornalista che lavorava per "La Prensa" e scriveva dei racconti polizieschi leggermente fantastici che Borges non si stancava di lodare. La sera si incontravano spesso in un caffè del centro, soprattutto al Richmond nel quartiere Florida, non lontano dagli uffici della "Prensa" e della "Nación". Echi dei pub inglesi e dei cocktail bar americani si mischiavano discretamente con i gusti "latineggianti" dei clienti. Dal Richmond Borges e gli amici vedevano la parte piú popolata dell'indaffarato centro di Buenos Aires. Il caffè era vicino sia a via Corrientes, un'arteria centrale costellata di grandi cinema, veri teatri, cabaret, e ristoranti, sia a via Lavalle, dove si trovavano una ventina di cinematografi piú piccoli sempre affollati a tutte le ore del giorno. La zona sud, dove Borges amava passeggiare e dove non erano rari gli antiquati caffè con le orchestre che suonavano i tanghi e con le

tavole da biliardo, non era lontana. Le serate Borges le passava perciò con il rito maschile di uscire dopo cena con gli amici, conversare fino alle ore piccole parlando di tutto e di nulla o anche andando ogni tanto al cinema. Borges amava questo rituale, ma la sua timidezza non gli permetteva di stabilirsi in un caffè in particolare e di avere una vera e propria *pena*, cioè un club letterario del genere di quelli che aveva frequentato in Spagna. Non ci si aspettava che pontificasse come faceva Ramón Gómez de La Serna al bar del Pombo all'inizio degli anni Venti, o che mantenesse discretamente il flusso della conversazione, dominandola senza parere, come faceva Rafael Cansinos-Asséns al caffè Colonial durante lo stesso periodo. Borges disprezzava il ruolo del maestro letterario e preferiva sempre fare domande e indagini in seno a un piccolo gruppo. La sua idea di caffè letterario era piuttosto un luogo dove incontrarsi disinvoltamente per poi intraprendere l'esplorazione delle strade solitarie e tranquille nei sobborghi piú poveri di Buenos Aires.

Nonostante i molti amici eccellenti che aveva, la vita di Borges era terribilmente solitaria. Era sempre stato perseguitato dal pensiero del suicidio, e quando ne aveva scritto in occasione della morte di Lugones nel 1938 era arrivato al punto di difenderlo come non avrebbe poi piú fatto. Fin dalla morte del padre e dall'incidente della vigilia di Natale, il suicidio era diventato un'ossessione. In uno scritto del 1940, che acconsentí a pubblicare solo nel 1973, Borges descrive in terza persona il suo "suicidio" nell'Hotel di Adrogué. Vi è compresa una poesia che cerca di fornirne una chiave interpretativa. La poesia non fu mai terminata, ed è quindi difficile vedere dal testo pubblicato come le diverse parti sarebbero state coordinate. Quello che è chiaro è che Borges sta esaminando il paradosso insito nell'idea di usare la mano che scrive per spararsi una pallottola nel cervello. Passare dalla penna alla pistola, dalla vita di oscuro impiegato municipale a un ruolo che rivaleggia con quello dei suoi eroici antenati; dalla speculazione metafisica sulla morte alla verifica di quella speculazione — in breve, passare dall'inazione all'azione — questo è quanto gli prometteva il suicidio.

Alcuni dettagli della poesia sono anche piú impressionanti dell'argomento:

> Sono io l'impiegato municipale che porta a casa un chilo di
> *yerba* che gli è stata regalata in ufficio, e uno che sa
> l'abitudine di una chiave e di un autobus, l'obesa e ermafrodita (terribile)
> in agguato
> faccia che negli (specchi e finestre + metalli
> fluttua
> e vetro)?
> (*Yates*, 1973, p. 322)

In un'altra strofa la poesia allude anche esplicitamente a due episodi decisivi della sua vita:

> O forse sono morto
> due anni fa su una scala tenebrosa di via Ayacucho,
> venti anni fa in una camera da letto venale nel cuore dell'Europa.
> (*Ibid.*, p. 323)

La prima allusione si riferisce all'incidente del 1938, la seconda al giorno in cui ebbe la sua iniziazione sessuale con una prostituta di Ginevra — un episodio che Borges introduce abilmente nel racconto *El otro*, pubblicato in *El libro de arena* (Il libro di sabbia, 1975). Il suicidio quindi non è solo il risultato di una tentazione metafisica o di un profondo *Taedium vitae* (che Borges stesso pone in relazione con gli scritti stoici di Seneca); ha a che fare con esperienze che lo hanno fatto profondamente vergognare: il suicidio simbolico del 1938 dopo la morte del padre; la travolgente realizzazione che l'orgasmo per lui assomigliava troppo alla morte vera. Il suo odio per gli specchi — che crudelmente riflettevano il suo viso "obeso" e "ermafrodito" e moltiplicavano gli uomini come la copulazione — può ora essere visto nel contesto di un orrore inconscio per il proprio corpo e per le attività che esso compie ciecamente, ossessivamente. In un altro brano, scritto molto prima, tra il 1924 e il 1926, Borges descrive con parole commoventi e strane il disgusto per la propria carne nuda. *Boletín de una noche* (Bollettino di una notte) era il titolo originale, e conteneva a un certo punto la descrizione del ritorno a casa molto tardi, e del momento in cui si spogliava nel buio: "Sono un uomo palpabile (mi dicevo) ma con la pelle nera, lo scheletro nero, le gengive nere, sangue nero che scorre attraverso intima carne nera [...] Mi spoglio, sono (un istante) quella bestia vergognosa e furtiva, ora disumana e in qualche modo estranea a se stessa, che è un essere nudo" (*ibid.*, p. 319). Quell'essere nudo fu tenuto accuratamente nel buio da Borges. Nessuno dei suoi amici lo vide mai.

Nel 1940 la vita letteraria di Borges cominciava a prendere una forma che non sarebbe stata significativamente alterata fino al 1956, quando la cecità incombente lo obbligò a smettere di uscire spesso. In questa routine l'avvenimento principale erano le visite al comodo appartamento dei Bioy. Il risultato fu non solo delle conversazioni alquanto stimolanti, ma anche dei piani rivoluzionari. A quell'epoca la vita letteraria argentina aveva subito l'influsso dell'esito della guerra civile spagnola. Ancor prima della tragica conclusione alcune case editrici spagnole si erano trasferite in Argentina. Fu in Argentina che Espasa Calpe lanciò la sua popolarissima Colección Austral, edizioni tascabili dei classici e libri di interesse corrente. Ben presto uno dei direttori della collana, Gonzalo Losada, fondò una casa editrice dandole il suo nome. Era un editore con un sicuro istinto letterario, era amico intimo dei suoi autori, due dei quali avrebbero poi ricevuto il premio Nobel: il romanziere del Guatemala Miguel Angel Asturias (1967) e il poeta cileno Pablo Neruda (1971). Don Gonzalo (cosí veniva chiamato) creò una serie di collane, dirette da alcuni dei piú illustri intellettuali

spagnoli e ispanoamericani, che avrebbero posto l'Argentina all'avanguardia dell'editoria ispanica. Il cognato di Borges, Guillermo de Torre, divenne il redattore letterario piú importante. Nel 1938 Borges tradusse una raccolta di racconti di Kafka per la collana "Losada" che presentava opere contemporanee insolite, *La Pajarita de Papel*.

Seguendo l'esempio di Espasa Calpe e di Losada, altri emigrati spagnoli fondarono nuove case editrici a Buenos Aires. Una delle piú importanti era la Editorial Sudamericana che si accordò con "Sur" per usarne il colophon in una delle sue collane, attingendo al vasto serbatoio di talenti letterari che ruotavano intorno alla rivista. Sudamericana pubblicò due antologie, dirette da Borges e dai Bioy, che furono fondamentali per la formazione degli scrittori destinati a formare l'avanguardia del rinascimento letterario in America Latina. La prima antologia, pubblicata il 24 dicembre 1940, era intitolata *Antología de la literatura fantástica*: si tratta ancora oggi di una delle piú curiose e originali compilazioni in questo campo. Comprende testi orientali (Tsao Hsue-Kin, *Le mille e una notte*, Chuang Tzu) accanto a classici della letteratura occidentale (Petronio, Don Juan Manuel, Rabelais, Carlyle, Poe, Carroll, Maupassant, Kipling); famosi maestri moderni (Wells, Chesterton, Kafka, Joyce) condividevano il posto d'onore con talenti locali (María Luisa Bombal, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Arturo Cancela, Pilar de Luzarreta). L'antologia era decisamente personale e (nel senso migliore della parola) arbitraria. Il prologo, scritto e firmato da Bioy, riassume le idee del trio sulla letteratura fantastica. È diviso in tre parti. Nella prima parte, dedicata alla storia del genere, Bioy osserva che "antica come la paura, la narrativa fantastica è piú antica della letteratura" (Bioy Casares, 1940, p. 7). Cita storie di fantasmi da Zend-Avesta ai classici cinesi, menzionando di passaggio la Bibbia, Omero e *Le mille e una notte*. Ma come genere piú o meno definito la letteratura fantastica appartiene di diritto alla letteratura inglese dell'Ottocento. Bioy non dimentica i precursori, e cita Don Juan Manuel, Rabelais, Quevedo, Defoe, Horace Walpole e Hoffmann nella letteratura tedesca dell'Ottocento.

Nella seconda parte, che analizza la tecnica del racconto fantastico, Bioy osserva che "la letteratura cambia costantemente i lettori, e, di conseguenza, essi richiedono un cambiamento continuo nella letteratura" (*ibid.*, p. 8). Anche se gli piacerebbe accettare un insieme rigido di regole, Bioy è costretto a riconoscere che non esiste un unico tipo di racconto fantastico, ma invece parecchi; crede che ogni scrittore deve seguire le regole generali foggiandosene allo stesso tempo di nuove. Vi sono poi alcune osservazioni generiche su argomenti come "l'atmosfera," "le sorprese," "il pericolo giallo," e "la stanza gialla." Quest'ultima contiene un'allusione comica a un famoso romanzo poliziesco, *Il mistero della camera gialla*, di Maurice Leblanc, che discute un assassinio commesso in una camera accuratamente chiusa. Mettendolo in relazione con il famoso slogan secondo cui la Cina rappresenta un pericolo per la civiltà occidentale (il "pericolo giallo"), Bioy si

fa beffe di tutti e due. Osserva correttamente che i primi racconti fantastici dipendevano soprattutto da un certo tipo di atmosfera; piú tardi gli scrittori si resero conto che era piú suggestivo introdurre un singolo elemento fantastico in una realtà piuttosto banale. Wells è il maestro di quella che può essere chiamata la tendenza realista della letteratura fantastica. Scrivendo sulla sorpresa, Bioy distingue la sorpresa stilistica da quella tematica. Non sembra attribuire molto valore a questo meccanismo, ma osserva che in questo genere è praticamente inevitabile. L'ultimo tema discusso è un po' "frivolo". Usa uno scherzo di Chesterton sul romanzo poliziesco (il pericolo giallo è il rischio di introdurre troppi personaggi sospetti) e lo applica alla letteratura fantastica. Loda Wells per aver inventato un solo uomo invisibile invece di una legione.

Nella stessa sezione Bioy elenca le trame fantastiche predilette dagli scrittori: si basano sull'uso di fantasmi, viaggi nel tempo, la realizzazione di tre desideri, viaggi all'inferno, sogni, metamorfosi, azioni parallele che funzionano analogicamente, l'immortalità. In un paragrafo conclusivo Bioy descrive molto accuratamente il tipo di racconto metafisico che Borges stava inventando in quel periodo: si tratta di "un nuovo genere letterario che è sia saggistica sia narrativa; sono esercizi di incessante intelligenza e efficace fantasia, sono completamente privi di languore, di *elementi umani*, patetici o sentimentali," e sono indirizzati ai "lettori intellettuali, che si interessano di filosofia e si specializzano in letteratura" (*ibid.*, p. 13). Prima di concludere la sua classificazione, Bioy analizza altri due temi: i racconti kafkiani e i racconti che trattano di vampiri e di castelli. I primi gli piacciono, ma trova i secondi poco interessanti e dice esplicitamente che sono stati esclusi dall'antologia. In una specie di ripensamento, nota che i racconti fantastici possono anche essere classificati secondo le loro soluzioni, e stabilisce tre categorie: 1) quelli che hanno bisogno di una spiegazione soprannaturale; 2) quelli che hanno una spiegazione fantastica ma non soprannaturale; e 3) quelli che possono essere spiegati sia naturalmente sia soprannaturalmente.

L'ultima sezione spiega come è nata l'antologia: "Una sera del 1937, mentre parlavamo di letteratura fantastica, discutemmo i racconti che preferivamo; uno di noi suggerí che se li avessimo messi insieme e avessimo aggiunto frammenti dello stesso tipo che avevamo collezionato nei nostri quaderni avremmo avuto un buon libro. Questo è il libro" (*ibid.*, p. 13).

Il prologo di Bioy era, a dir poco, disorganizzato. Ma pur nella sua debolezza teoretica e logica, riusciva a rivelare efficacemente le intenzioni letterarie del trio. L'antologia fu pubblicata in un periodo in cui il realismo ottocentesco era ancora il genere piú diffuso in America Latina. Richiamando l'attenzione su una tradizione letteraria alternativa, l'antologia aiutò lettori e scrittori a scoprire una dimensione nuova per la letteratura latinoamericana.

Il 14 novembre 1940, poche settimane prima della pubblicazione

dell'antologia, era uscito il romanzo di Bioy Casares *La invención de Morel* (L'invenzione di Morel), pubblicato da Losada. Conteneva un prologo di Jorge Luis Borges che era un vero e proprio manifesto della letteratura fantastica. Comincia discutendo le idee (allora molto diffuse nel mondo ispanico) di José Ortega y Gasset sul romanzo contemporaneo. Nel 1925 Ortega aveva pubblicato un breve saggio intitolato *La disumanizzazione dell'arte* in cui sosteneva che i lettori moderni erano troppo sofisticati per interessarsi alle storie di avventure, e che l'invenzione di trame interessanti non era piú possibile, e il romanzo del futuro doveva essere "psicologico." Borges non è affatto d'accordo, ed attacca il romanzo psicologico su diversi fronti. Il primo è poetico: "Il tipico romanzo 'psicologico' tende a essere informe. I russi e i discepoli dei russi hanno dimostrato fino alla noia che nessun uomo è impossibile: suicidi per felicità, assassini per benevolenza, persone che si adorano fino al punto di separarsi per sempre, delatori per fervore e per umiltà [...] Questa totale libertà diventa alla fine equivalente al totale disordine" (Bioy Casares, *L'invenzione di Morel*, Introduzione di Borges, pp. 15-16). Ma il romanzo psicologico pretendeva anche di essere realista; cioè "di farci dimenticare che è un artificio verbale, perché usa ogni vana precisione (o ogni languida oscurità) come un'ennesima prova di verosimilitudine." In disaccordo con Ortega, Borges trova che Proust è noioso e sostiene che vi sono pagine (e persino capitoli) nei suoi romanzi che come invenzioni sono inaccettabili. "Li accettiamo con rassegnazione come accettiamo l'insulsaggine e il vuoto di ogni giorno."

Il racconto di avventure d'altro canto non cerca di essere "una trascrizione della realtà." Secondo Borges, "Il timore di incorrere nella semplice varietà successiva, dell'*Asinò d'oro*, dei sette viaggi di Sindbad o del *Don Chisciotte*, impone a quel romanzo un intreccio rigoroso" (*ibid.*, p. 16). Questa critica a storie d'avventure lineari non comporta un rifiuto assoluto del *Chisciotte*; Borges ha delle riserve su questo aspetto del romanzo, ma ne ammira il concetto generale. Aveva già scritto a lungo sull'arte di Cervantes romanziere e nel 1949, in uno dei suoi articoli piú importanti, avrebbe parlato delle *Magie parziali del "Don Chisciotte"*. Il saggio fu pubblicato su "La Nación" (6 novembre) e poi ristampato in *Altre inquisizioni*. Ma nel prologo a *L'invenzione di Morel*, gli interessa soprattutto criticare le teorie di Ortega.

Nel secondo paragrafo Borges cerca di dimostrare che Ortega aveva torto nel credere che questo secolo non ha "la capacità di inventare trame interessanti." Borges paragona le invenzioni di Stevenson a quelle di Chesterton, quelle di De Quincey a quelle di Kafka: tutti scrittori che ammira. In ambo i casi trova che l'autore del ventesimo secolo è superiore, come creatore di trame, all'autore ottocentesco. Il paragrafo si conclude con un'affermazione recisa: "mi credo libero da ogni superstizione di modernità, da qualsiasi illusione che l'ieri differisca intimamente dall'oggi o dal domani; ma considero che nessun'altra epoca

possiede romanzi di cosí ammirevole trama come *The turn of the screw*, come *Der Prozess*, come *Le Voyageur sur la terre*, come questo che è riuscito a scrivere, a Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares" (*L'invenzione di Morel*, p. 17).

Nel paragrafo seguente Borges lancia un'altra frecciata a Ortega. Fa notare che "Le finzioni di natura poliziesca — un altro genere tipico di questo secolo che non può inventare argomenti — raccontano fatti misteriosi che poi un fatto ragionevole giustifica e illustra" (*ibid.*, p. 17). Osserva poi che nel suo romanzo Bioy "risolve felicemente un problema forse piú difficile. Dispiega un'Odissea di prodigi che non sembrano ammettere altra chiave che l'allucinazione o il simbolo, e pienamente li decifra mediante un singolo postulato fantastico ma non soprannaturale" (*ibid.*, pp. 17-18).

Borges non spiega nel prologo che il romanzo di Bioy appartiene alla varietà fantascientifica del racconto di avventure e che il suo modello è la famosa *Isola del dottor Moreau*, di Wells, pubblicata nel 1896. Nel romanzo di Bioy il protagonista è un naufrago su un'isola deserta. Con sua grande sorpresa (e del lettore), scopre che in certe ore del giorno nell'isola si riunisce un gruppo molto elegante di persone; tra di loro c'è una donna, Faustine, di cui si innamora. La soluzione del mistero dell'isola deserta ma popolata coinvolge una macchina cinematografica che proietta immagini tridimensionali e la decisione del protagonista di entrare a far parte del film, a rischio della vita, per condividere la "realtà" di Faustine.

Nel suo prologo al romanzo di Bioy Borges, oltre a cercare di screditare le teorie di Ortega, rivede e amplia le proprie idee sulla letteratura magica o fantastica. Aveva già tratteggiato queste idee nel suo articolo intitolato *L'arte narrativa e la magia* (*Discussioni*); le avrebbe poi ripetute in saggi e conferenze negli anni Quaranta, e in racconti scritti nello stesso periodo e raccolti per la prima volta in *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (poi inserito come prima parte di *Ficciones*, 1944), e perfezionate nei nuovi racconti di *L'Aleph*. Contro il realismo mimetico, contro il romanzo psicologico, Borges difende una narrativa che segue l'ordine e la logica della magia, non del mondo "reale" e caotico della scienza e della natura.

Anche se Borges non allude esplicitamente al surrealismo, è chiaro che nel suo rifiuto della letteratura mimetica e realistica si trova piú vicino alle posizioni di Breton enunciate nel primo *Manifesto del Surrealismo* (1924) che a quelle dei teorici ispanoamericani dell'epoca. Borges e Breton criticano, anche se per ragioni diverse, Dostoevskij e Proust. Si potrebbe stabilire una connessione tra il concetto di "magico" e "fantastico" di Borges e il tentativo di Breton di arrivare alla "surréalité" per mezzo della finzione narrativa. Il maggior punto di disaccordo tra i due riguarda la trama. Sembra che a Breton la trama non interessi affatto, e che preferisca quello che lui chiama *le hasard* — l'incontro casuale dei suoi personaggi illustrato dal suo romanzo del 1928, *Nadja* — e che rifiuti ogni concatenazione rigorosa degli

avvenimenti. Borges d'altro lato dimostra un interesse quasi aristotelico per la trama, sia come meccanismo strutturante della narrazione sia come chiave teleologica del mondo. Il fatto che Borges abbia elaborato le sue teorie senza far riferimento esplicitamente al surrealismo non cambia l'importanza della connessione fra ciò che stava dicendo e le teorie del *Manifesto* di Breton. A livello critico Borges e Breton sono legati non perché Borges doveva qualcosa al movimento surrealista, ma perché tutti e due ritenevano che la preoccupazione fondamentale della narrativa dovesse essere la creazione di oggetti puramente verbali.

Queste idee non erano affatto diffuse nell'America Latina di quell'epoca. Ai gruppi letterari tradizionali interessava ancora il realismo ottocentesco, mentre alcuni dei nuovi romanzieri stavano cercando di applicare il realismo sociale alla rappresentazione delle tristi realtà dell'America Latina. L'idea di narrativa di Borges andava sia contro quelli che avevano accettato le idee di Ortega sul romanzo psicologico, sia quelli che praticavano il realismo sociale. Inoltre, esprimendo la propria ammirazione per generi popolari come il racconto di avventure, il romanzo poliziesco e la fantascienza, Borges offendeva ambedue i gruppi. I realisti sociali consideravano quei generi mistificatori, perché presentavano la realtà in modo distorto; i tradizionalisti li ritenevano frivoli.

Il romanzo di Bioy e il prologo di Borges non ebbero molto successo. Il primo fu letto poco, e il secondo fu ignorato da molti dei critici di Borges. Ma sia il romanzo che il prologo erano destinati a avere un effetto duraturo. Furono letti attentamente da un piccolo gruppo di scrittori che avrebbero dominato la narrativa e la critica in America Latina nei due decenni seguenti — gente come Octavio Paz, Juan José Arreola, Julio Cortázar e Alejo Carpentier. In meno di dieci anni quei pochi lettori si sarebbero trasformati in un grande pubblico.

III

Un nuovo tipo di narrativa

Esattamente un anno dopo l'*Antologia della letteratura fantastica*, lo stesso editore lanciò l'*Antologia poetica argentina*. I limiti dell'antologia erano chiaramente indicati in copertina: copriva il periodo tra il 1900 e il 1941 nella poesia argentina, ed era "oggettiva," non riflettendo "una scuola o gusti personali." Era "un veritiero e vasto panorama della storia recente" della letteratura argentina. I risvolti della copertina terminavano assicurando i lettori (il "ricercatore, il curioso, l'amante del puro godimento estetico") che avrebbero trovato nel libro "la piú valida poesia argentina del ventesimo secolo."

Forse non è giusto citare la copertina di un libro, ma in questo caso è necessario perché c'è un abisso incolmabile tra le premesse dell'editore e quelle fatte da Borges nell'introduzione del libro. Comincia ammettendo francamente che nulla è piú vulnerabile criticamente di un'antologia di scritti locali e contemporanei. C'è da aspettarsi che ogni brano venga messo in discussione dal lettore (Borges fa notare che si considera lui stesso un lettore dell'antologia), che lo troverà troppo conosciuto, scadente rispetto ad altre poesie non comprese nell'antologia, o superfluo perché opera di un poeta secondario. Borges continua descrivendo i due tipi fondamentali di antologia: quella enciclopedica, che comprende tutto, il cui prototipo è la mitica enciclopedia cinese di mille e uno volumi a cui Borges ama riferirsi spesso; e quella edonistica, che comprende solo i brani che piacciono veramente ai redattori. Nella presente antologia, dice Borges, i redattori hanno deciso di non considerare le proprie preferenze personali: "L'indice riporta tutti i nomi che una ragionevole curiosità potrebbe indurre a cercare" (*Poesia argentina*, p. 7). Ma i loro gusti personali non erano del tutto esclusi. Nel selezionare le poesie essi non hanno seguito "i metodi romantici della nostra epoca"; invece di scegliere le poesie che sono "piú personali, caratteristiche" di ciascun autore, hanno scelto "quelle che riteniamo siano le migliori" (*ibid.*, p. 8).

Il resto dell'introduzione illustra il periodo trattato dall'antologia. Borges elenca i poeti piú importanti, cominciando da Almafuerte, un poeta ingiustamente dimenticato, Lugones, la cui opera preannuncia tutto quello che fu poi realizzato dai poeti piú giovani, e Martínez Estrada, "il nostro miglior poeta contemporaneo." Compaiono anche

i nomi di tre altri scrittori importanti, Enrique Banchs, Evaristo Carriego e Fernández Moreno, marginali rispetto ai primi (che rappresentano la corrente principale), ma necessari per la comprensione della nuova poesia. Borges ironizza sulle vecchie distinzioni tra rima e ritmo, facendo notare che oggi le distinzioni politiche e religiose sono considerate piú importanti:

> Continuamente sento parlare di poeti marxisti, neotomisti o nazionalisti. Nel 1831 Macaulay osservava: "Parlare di governi essenzialmente cristiani o essenzialmente protestanti è come parlare di pasticcerie essenzialmente protestanti o scuole di equitazione essenzialmente cristiane." Non meno avvilente è parlare di poeti di una certa setta o di un certo partito. Piú importanti dei temi che i poeti trattano o delle loro opinioni e convinzioni sono la struttura della poesia o i suoi effetti sintattici e prosodici. (*Ibid.*, pp. 9-10)

Il resto dell'introduzione discute vari metodi di classificazione dei poeti. Borges preferisce un metodo esclusivamente letterario di mettere in relazione gli scrittori tra di loro (per esempio collega Lugones e Güiraldes perché furono influenzati dallo stesso poeta, Jules Laforgue, che influenzò anche T. S. Eliot). Borges discute anche le ragioni per cui ha escluso la poesia popolare rappresentata dalle liriche del tango, che ritiene inferiori alle poesie in cui i sentimenti nazionali sono meno ovvi ma sono caratteristici dell'Argentina. Per spiegarsi cita i sonetti scritti da Enrique Banchs in uno stile molto spagnolo. Gli ultimi due paragrafi parlano della ricchezza della poesia argentina. Borges afferma che oggi "nessun altro genere letterario praticato in Argentina ha prodotto risultati e varietà pari a quelli della poesia lirica" (*ibid.*, p. 11). Concludendo dice di credere che anche se l'Argentina non ha ancora prodotto uno scrittore della statura internazionale di Emerson, Whitman, Poe, James o Melville, emersi tra i "barbari" nordamericani, ha prodotto in compenso poeti che non sono in alcun modo inferiori a quelli degli altri paesi ispanici. E fa di nuovo i nomi di Lugones, Martínez, Estrada e Banchs.

L'antologia fu l'impresa meno riuscita tra quelle tentate da Borges e dai Bioy. Sia l'antologia che la prefazione furono oggetto di critica perché troppo personali. Persino ai loro lettori piú fedeli non piacque. Nelle sue reminiscenze scritte per il numero speciale di "L'Herne" su Borges, Victoria Ocampo si riferisce ai curatori (compresa sua sorella Silvina) chiamandoli "complici" e si giustifica cosí: "Li ho trovati piuttosto arbitrari. E loro pensano la stessa cosa di me" (Ocampo, 1964, p. 23).

Oggi l'antologia sembra moderata ed indecisa. Comprende troppi autori che non hanno resistito al peso degli anni, troppi scrittori scadenti, troppi amici di cui i curatori amavano le poesie, non potendo perciò lasciarle fuori. Ma forse il difetto principale è l'omissione di uno dei piú importanti poeti argentini contemporanei: Jorge Luis Borges. A quell'epoca Borges forse riteneva che essendo uno dei cu-

ratori e l'autore della prefazione non poteva autoinserirsi nell'antologia. Una volta aveva scritto un'acida recensione di *The Oxford Book of Modern Verse*, curato da W. B. Yeats, in cui il "compiacente compilatore" si era riservato la parte del leone: non meno di quattordici poesie (cfr. "El Hogar", 28 maggio 1937, p. 26).

Forse la decisione di non includere le proprie poesie non fu dovuta alla modestia di Borges, ma alla sua convinzione di non essere piú un poeta. A quell'epoca stava attraversando un periodo di crisi: era giunto alla conclusione che non sarebbe mai diventato un poeta veramente valido ed aveva praticamente smesso di scrivere versi. Forse credeva sinceramente che la sua poesia non fosse importante.

Borges era piú sicuro del valore della sua prosa, e nonostante la modestia sapeva benissimo che cosa voleva. Al termine della prefazione all'*Antologia di poesia argentina*, dopo aver lodato la qualità dei versi contemporanei, afferma con decisione:

> Il diciannovesimo secolo ha prodotto della prosa eccellente, una scrittura solo lievemente diversa dal linguaggio parlato; pare che il ventesimo secolo abbia disimparato quest'arte, che sopravvive ancora in molte pagine di Sarmiento, López, Mansilla, Eduardo Wilde. Lugones è il primo a usare una lingua scritta, e non sa sempre resistere alla tentazione di usare una sintassi oratoria ed un vocabolario eccessivo [...] Un'antologia della nostra prosa contemporanea sarebbe meno varia di questo volume e comprenderebbe un numero inferiore di scrittori indiscutibili. (*Ibid.*, p. 11)

Se l'*Antologia della letteratura fantastica* fosse stata usata come guida, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* sarebbe stato compreso fra i testi di un'ipotetica *Antologia della prosa argentina* di Borges.

La sua fiducia è riconoscibile nel volume che uscí dopo l'antologia: *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, pubblicato da "Sur" nel 1941 e poi ripubblicato come prima parte di *Finzioni*. Si tratta di un esile, elegante volumetto blu con esattamente otto racconti, ed è forse l'opera di narrativa piú importante scritta in spagnolo in questo secolo. La prefazione aiuta il lettore a inquadrare i racconti. Borges classifica gli otto racconti dividendoli in due categorie: l'ultimo racconto, che dà il titolo al libro, è un racconto poliziesco; gli altri sette sono fantastici. Commentando ciascun racconto Borges (come al solito) offre dei suggerimenti molto intelligenti ma tralascia molti elementi importanti. Del racconto che dà il titolo al libro dice che i lettori avrebbero assistito "all'esecuzione e a tutti i preliminari di un delitto, il cui scopo non ignorano, ma che non comprenderanno, mi sembra, fino all'ultimo paragrafo" (*Finzioni*, p. 51). Borges ha ragione. Il lettore sa fin dall'inizio che il protagonista, una spia cinese che lavora per i tedeschi durante la Seconda Guerra Mondiale, deve trasmettere un messaggio; sanno che la polizia sta seguendo le sue tracce; sanno anche che durante la sua fuga la spia va a trovare un vecchio studioso di cinese, che discute con calma l'opera di uno dei suoi antenati con lui, e poi

lo uccide. Quello che non sanno fino all'ultimo paragrafo è che il messaggio consisteva di un'unica parola, Albert, che è sia il nome dello studioso sia il nome della città del Belgio che i tedeschi dovevano attaccare. Per comunicare il messaggio la spia doveva uccidere qualcuno (chiunque) che si chiamasse Albert. La nitida soluzione è, naturalmente, troppo nitida. Qualsiasi altro scrittore avrebbe evitato la coincidenza per cui la spia è cinese e la vittima uno studioso di cinese. Ma per Borges è proprio questa coincidenza che è interessante. Per lui le trame dei racconti polizieschi devono essere molto nitide e allo stesso tempo molto misteriose. Ma se il racconto è piú di un divertimento — da porsi accanto a quelli di Chesterton, Hitchcock e Graham Greene — è perché Borges (senza avvertire il lettore) vi ha intrecciato un'altra storia. Quando il protagonista, Yu Tsun, raggiunge la casa della sua futura vittima, scopre che il giardino ha la forma di un labirinto. Dopo aver conosciuto Albert, apprende che è uno studioso di cinese e che sta studiando uno dei manoscritti di Ts'ui Pen, uno degli antenati di Yu Tsun. Yu Tsun sapeva che si diceva che il suo antenato aveva tentato due imprese diverse: la costruzione di un labirinto e la composizione di un romanzo immenso. Alla sua morte (per mano di un misterioso assassino), nessuno riuscí a trovare il labirinto e il romanzo incompleto sembrò assurdo. Albert dice a Yu Tsun di aver trovato la soluzione dell'enigma: il romanzo era il labirinto che il suo antenato stava costruendo. Anche la soluzione dell'enigma posto dal racconto di Borges è un labirinto; si ramifica continuamente (la trama) finché il lettore è del tutto perso. C'è, in ogni labirinto, una pista che porta al centro, ed è la pista del primo racconto, quello poliziesco. Ma tutte le altre ramificazioni del labirinto forniscono ulteriori dimensioni alla realtà immaginaria del racconto. Il testo prolifera come un labirinto; la pista del racconto poliziesco prolifera in una moltitudine di piste che portano ad altri generi. Nell'immagine multipla del labirinto (i due labirinti costruiti da Ts'ui Pen, il labirinto costruito da Yu Tsun per intrappolare Albert, il labirinto costruito da Borges per intrappolare il lettore) si trova il simbolo di un nuovo tipo di narrativa. Il cosiddetto racconto poliziesco è in realtà molto di piú.

Anche nella discussione degli altri racconti, quelli fantastici, Borges è ambiguo e misterioso. Della *Lotteria di Babilonia* dice solo che "non è del tutto esente da simbolismo." Si tratta di un racconto umoristico su una lotteria che comincia con la distribuzione di premi e finisce con la distribuzione di favori e di punizioni a tutti i cittadini di Babilonia, anche se non possiedono un biglietto; vuole simboleggiare il destino: la lotteria a cui partecipano tutti, anche senza volere. Ma anche questo racconto contiene una quantità di allusioni e di scherzi nascosti. Il sistema della lotteria descritto all'inizio è strutturato a imitazione della lotteria argentina; c'è un'allusione a "una latrina segreta chiamata Qaphqa" dove "gente maligna o benevola depositava delazioni" per avvertire i funzionari della lotteria di infrazioni che dovevano essere punite o di qualche segreto desiderio che doveva es-

sere soddisfatto. Il nome della latrina sembra alquanto esotico, finquando non lo si legge ad alta voce: allora diventa Kafka. Il racconto è simbolico come lo sono quelli di Kafka. Di un altro racconto kafkiano, *La biblioteca di Babele*, Borges nota nella prefazione che è ispirato agli scritti di Leucipus, Lasswitz, Lewis Carroll e Aristotele. Neanche una parola naturalmente sul fatto che la penosa esperienza di Borges nella biblioteca Miguel Cané ne è la base.

Commentando un altro racconto, *Le rovine circolari*, Borges sottolinea il fatto che tutto è irreale in questa storia di un sacerdote indiano, adoratore del fuoco, che decide di sognare un figlio e finalmente riesce a trasformare il suo sogno in realtà. Nel prologo Borges non dice nulla dell'epigrafe del racconto, presa da *Through the Looking Glass* di Carroll — "*And if he left off dreaming about you* [...]" — che in un certo senso contiene già la chiave del racconto. Ma il racconto ha anche altri significati. Il tema di un uomo creato da un altro come l'uomo è stato creato da Dio e l'orrore della scoperta finale per cui siamo tutti solo invenzioni oniriche sono strettamente legati ai terrori piú antichi di Borges (e di Georgie). Nonostante la bellezza della prosa, questo racconto è uno dei piú terrorizzanti. La fine è particolarmente memorabile: "Andò incontro ai giorni di fuoco: che non morsero la sua carne, che lo accarezzarono e inondarono senza calore e senza combustione. Con sollievo, con umiliazione, con terrore, comprese che era anche lui una parvenza, che un altro stava sognandolo" (*Finzioni*, p. 53).

Molti anni dopo Borges ritornò sull'argomento, questa volta usando un ambiente e un genere diverso. Nella poesia intitolata *Il Golem*, il santo rabbino Löw di Praga crea un uomo artificiale, capace solo di spazzare la sinagoga; questa creazione è usata per esplorare il mistero della paternità:

> Nell'ora dell'angoscia e luce vaga,
> nel suo Golem lo sguardo soffermava.
> Chi ci dirà le cose che provava
> Iddio, mirando il suo rabbino in Praga?
> (*Carme presunto*, p. 153)

Se tutto è irreale in *Le rovine circolari*, Borges osserva che in *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, quello che "è irreale è il destino che si impone il protagonista" (*Finzioni*, p. 5). L'osservazione è corretta. Cercando di riscrivere *Don Chisciotte* letteralmente e per intero, Menard si dedica a un'impresa inutile: il libro esiste già. Ma il racconto, uno dei piú labirintici di Borges, suggerisce anche molti altri temi, soprattutto quello dell'arte della lettura. Borges non dice nulla di questo nel prologo perché il racconto è già abbastanza esplicito; commenta solo le altre produzioni immaginarie di Menard: "La lista di scritti che gli attribuiscono non è divertentissima, ma non è arbitraria; è un diagramma della sua storia mentale [...]" (*ibid.*, p. 11).

Ancora una volta, quest'osservazione apparentemente casuale contiene un suggerimento prezioso. Allude al folle progetto inerente alle opere pubblicate di Menard, che consistono di saggi e poesie su argomenti come la lingua, la traduzione, le permutazioni, la logica simbolica, la metafisica e le regole metriche. Tutte queste attività rivelano un'ossessione per il testo come un luogo in cui il linguaggio e la mente individuale si uniscono per produrre un oggetto completamente artificiale, sia che si tratti di una poesia, di un trattato metafisico sulla realtà, di un sistema metrico o di un nuovo modo di giocare a scacchi. La letteratura come gioco di permutazioni porta Menard a scoprire nella lettura un'altra serie di permutazioni.

Nel secondo paragrafo del prologo Borges chiarisce uno dei principi base della sua opera narrativa ed offre una chiave interpretativa per il suo tipo peculiare di narrativa: un misto di saggio e di racconto:

> Delirio faticoso e avvilente quello del compilatore di grossi libri, del dispiegatore in cinquecento pagine d'un concetto la cui perfetta esposizione capirebbe in pochi minuti! Meglio fingere che questi libri esistano già, e presentarne un riassunto, un commentario. Cosí fecero Carlyle in *Sartor Resartus*, Butler in *The Fair Haven*: opere che hanno il difetto, tuttavia, di essere anche esse dei libri, non meno tautologici degli altri. Piú ragionevole, piú netto, piú pigro, io ho preferito scrivere, su libri immaginari, articoli brevi. (*Ibid.*, p. 5)

Cita poi i tre racconti che rimangono: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *Esame dell'opera di Herbert Quain*, e *L'accostamento ad Almotasim*. Fornisce la data esatta in cui fu scritto quest'ultimo, ma non dice che era già stato pubblicato, in veste di saggio, nel suo libro *Storia dell'eternità*. Lo paragona anche al romanzo di Henry James, *The Sacred Fount* (1901) che aveva letto molto recentemente e il cui "argomento generale è forse analogo. Nel delicato romanzo di James il narratore cerca di scoprire se sia A, o se sia B, a influire su C; nell'*Accostamento ad Almotasim* egli presente o indovina, attraverso B, la remotissima esistenza di Z, che B non conosce" (*ibid.*, p. 6). Anche se si tratta di un collegamento interessante, non chiarisce affatto che cosa è che rende unico il racconto di Borges, cioè l'uso deliberato del formato della recensione per raccontare la storia di un'ascensione mistica alla divinità.

Anche piú significativa è l'assenza di qualsiasi commento a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* e *Esame dell'opera di Herbert Quain*, ambedue labirinti della piú sottile specie. *Tlön* è, come abbiamo visto, una chiave per tutta la narrativa borgesiana. *Herbert Quain* può sembrare solo una variazione sul tema di *Pierre Menard*, nel senso che tratta dell'opera di uno scrittore immaginario, ma nella discussione delle opere di Quain Borges preannuncia alcuni dei temi e dei procedimenti che avrebbe usato nel prossimo futuro. In un certo senso Quain è una maschera migliore di Menard per Borges. Il primo paragrafo del racconto suggerisce l'atteggiamento di Borges verso la propria opera:

> Quain [...] mai si credette geniale: neppure nelle notti peripatetiche di conversazione letteraria, in cui l'uomo che ha già fatto gemere i torchi gioca invariabilmente a fare il Monsieur Teste o il dottor Samuel Johnson [...] Avvertiva con tutta lucidità la condizione sperimentale dei propri libri: ammirevoli forse per originalità e per certo probo laconismo, ma non per le virtú della passione. *Sono come le odi di Cowley*, mi scrisse da Longford il 6 marzo 1939. *Non appartengono all'arte, ma alla mera storia dell'arte.* Non v'era, per lui, disciplina inferiore alla storia. (*Ibid.*, p. 63)

I libri di Quain sono pieni dei tiri che a Borges piaceva giocare. Uno, un romanzo poliziesco intitolato *The God of the Labyrinth*, offre una soluzione che è accettata dall'investigatore ma che in realtà è falsa. Borges commenta:

> Poi, risolto ormai l'enigma, v'è un paragrafo vasto e retrospettivo che contiene questa frase: "Tutti credettero che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale." Questa frase lascia capire che la soluzione è erronea. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre un'altra soluzione, la vera. Il lettore di questo libro singolare è piú perspicace del detective. (*Ibid.*, p. 64)

Come Borges, Quain suggerisce sempre una seconda lettura che svela una seconda trama.

Un altro dei romanzi di Quain, *April, March*, preannuncia alcune delle invenzioni di Borges. Borges commenta: "Nel giudicare questo romanzo dobbiamo ricordare che si tratta d'un gioco, e che l'autore non lo considerò mai diversamente" (*ibid.*, pp. 64-65). Il romanzo è scritto in modo "retrogrado," con lo stesso schema retrogrado del titolo, che va da aprile a marzo invece del contrario. Borges aggiunge persino un diagramma per spiegare la struttura del romanzo, che è, naturalmente, quella del labirinto, un giardino di sentieri che si biforcano. Quain scrisse anche una commedia eroica in due atti, *The Secret Mirror*, che ancora una volta usa uno stratagemma "retrogrado": gli avvenimenti del primo atto sono una trasposizione immaginaria delle sordide realtà nella vita del protagonista, un povero commediografo. Alla fine del racconto Borges ammette apertamente di aver preso in prestito da uno dei racconti di Quain il suo racconto *Le rovine circolari*.

Il vero autore prende in prestito dai suoi personaggi una commedia che contiene sia la vita immaginaria sia quella reale dei protagonisti: il Quain di Borges è un autore molto borgesiano. In Quain c'è anche un po' della follia che emerge in *At Swim Two Birds* di Flann O'Brian. Recensendo il romanzo per "El Hogar" in uno dei suoi ultimi articoli lunghi per quella rivista (2 giugno 1939, p. 6), Borges fa notare l'effetto sconvolgente della prospettiva rientrante creata da un'opera in cui "la finzione vive dentro la finzione." Attribuisce a Quain gli stessi giochi che lui stesso predilige. L'importanza di questo racconto per il chiarimento delle tecniche borgesiane non può essere sopravvalutata.

Il giardino dei sentieri che si biforcano è un libro che lascia perplessi, come scoprirono i suoi primi lettori. Pochi furono in grado di

seguirne le trame o di riconoscerne, sotto i diversi strati di ironia e parodia, la natura veramente rivoluzionaria. La maggior parte reagí probabilmente come la madre, che chiese a Borges perché insisteva a scrivere quel tipo di racconti terrorizzanti. Una delle persone che capirono che cosa il libro aveva da offrire fu, naturalmente, Bioy Casares. In una recensione pubblicata su "Sur" (maggio 1942), Bioy fa notare la novità della narrativa di Borges: "Come i filosofi di Tlön, egli ha scoperto le potenzialità letterarie della metafisica [...] *Il giardino dei sentieri che si biforcano* crea e soddisfa il bisogno di una letteratura sulla letteratura e sul pensiero" (Bioy Casares, 1942, p. 60). Indica inoltre che i racconti di Borges non sono nella tradizione della poesia metafisica (per esempio *De Rerum Naturae* e *Prometheus Unbound*), ma nella miglior tradizione della filosofia e del romanzo poliziesco. Definendo questo genere, osserva che il suo merito principale è che ha prodotto non un libro ma un ideale: "un ideale d'invenzione, di rigore, eleganza (nel senso usato in matematica) nelle trame. Sottolineare l'importanza della struttura: questo forse è il significato di questo genere nella storia della letteratura" (*ibid.*, p. 61). Sottolinea anche il fatto che le storie di Borges sono eccitanti, ed usa la parola *exciting* in inglese per indicare il significato piú preciso. Bioy si trova su un terreno meno sicuro quando cerca di classificare i racconti. Nel suo prologo Borges aveva, come abbiamo visto, usato una semplice distinzione. In una nota alla sua recensione Bioy sostiene innecessariamente che *Tlön e Almotasim* sono racconti fantastici: Borges lo aveva già detto chiaramente.

Il resto della lunga recensione valuta i racconti e ne discute l'importanza nel contesto della letteratura latinoamericana. Bioy difende la nozione di narrativa come gioco cara a Borges. Borges ha creato un nuovo genere, la finzione critica, che rifiuta il colore locale e l'esaltazione della geografia o la denuncia del capitalismo internazionale. Parlando soprattutto della letteratura argentina, Bioy conclude:

> Siamo alla periferia delle grandi foreste e del passato archeologico dell'America. Io credo, senza vanità, che possiamo essere delusi dal nostro folklore. La nostra miglior tradizione è quella secondo cui siamo un paese in formazione. Rivadavia, Sarmiento, e tutti quelli che organizzarono la Repubblica credevano in quel paese [...] Per un argentino, è normale pensare che la sua letteratura sia la migliore letteratura del mondo [...] Di quella cultura [...] e di una possibile e forse futura Argentina che le corrisponderà, questo libro è un documento rappresentativo. (*Ibid.*, pp. 64-65)

La recensione fu una pietra miliare nella storia della critica borgesiana. Ma il fatto che fu scritta da uno dei piú intimi collaboratori di Borges e che fu pubblicata in una rivista di proprietà della stessa casa editrice che aveva pubblicato il libro rendeva la recensione sospetta. Ancora per un po' il numero dei lettori e degli ammiratori di Borges non sembrava destinato ad aumentare.

IV

L'invenzione di Biorges

La collaborazione letteraria di Borges e Bioy Casares risale al 1937 quando trascorsero una settimana a El Pardo, dove il padre di Bioy aveva un ranch. Parlando di quella settimana in una cronologia della propria vita e delle proprie opere, Bioy scrive: "Progettiamo un racconto che non verrà mai scritto, e che è il seme da cui nascerà *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Sei problemi per don Isidro Parodi), su un filantropo tedesco, il dott. Praetorius, che con metodi edonistici — la musica, giochi interminabili — uccide i suoi figli" (Bioy Casares, 1975, p. 37). In un'altra occasione Bioy definisce il suo debito verso Borges: "Qualsiasi collaborazione con Borges equivale a un anno di lavoro" (Bioy Casares, 1968, p. 140).

Anche Borges ha parlato delle loro imprese in comune nel suo *Abbozzo di autobiografia*:

> In questi casi si dà sempre per scontato che il piú vecchio sia il maestro e il piú giovane il discepolo. Questo può essere stato vero in principio, ma diversi anni dopo, quando cominciammo a lavorare insieme, fu Bioy che, segretamente, divenne il vero maestro. Compilammo antologie di poesia argentina, di racconti polizieschi o fantastici; scrivemmo articoli e prefazioni; facemmo delle note su Sir Thomas Browne e Gracían; traducemmo racconti di scrittori come Peerbohm, Kipling, Wells e Lord Dunsany; fondammo una rivista, "Destiempo," di cui uscirono tre numeri; scrivemmo soggetti cinematografici che vennero invariabilmente respinti. Opponendosi al mio gusto per il patetico, il sentenzioso e il barocco, Bioy mi fece capire che la quiete e la misura sono piú desiderabili. Se mi permettete un'affermazione un po' assolutista, Bioy mi portò gradatamente verso il classicismo. (*Abbozzo*, pp. 176-177)

Borges probabilmente ha ragione, perlomeno in parte, per quanto riguarda l'influenza dello stile di Bioy Casares sul suo. Dell'invenzione di Bustos Domecq, lo pseudonimo con cui Bioy e Borges cominciarono a scrivere in collaborazione, dice specificamente:

> Fu all'inizio degli anni quaranta che cominciammo a scrivere in collaborazione — un'impresa che fino ad allora mi era sembrata impossibile. Avevo architettato ciò che ci pareva un'ottima trama per un romanzo poliziesco. Una mattina piovosa lui mi disse che avremmo dovuto provare a scriverlo. Con una certa

riluttanza acconsentii e piú tardi, nella stessa mattinata, la cosa accadde. Un terzo uomo, Honorio Bustos Domecq, emerse dal nulla e prese in mano la faccenda. (*Ibid.*, p. 177)

Nella sua conversazione con Ronald Christ, Borges è piú specifico. Risponde cosí ad una domanda sul metodo usato:

BORGES: Beh, è piuttosto strano. Quando scriviamo insieme, in collaborazione, prendiamo il nome di H. Bustos Domecq. Bustos era un mio bisnonno e Domecq era un bisnonno suo. La cosa strana è che quando scriviamo, e scriviamo soprattutto cose umoristiche — anche se sono storie tragiche, le raccontiamo come se il narratore non capisse bene quello che sta raccontando — quando scriviamo insieme quello che viene fuori, se ci riusciamo, e qualche volta ci riusciamo — perché no? dopotutto sto parlando al plurale no? — quando ci riusciamo quello che viene fuori è molto diverso dalle mie cose o dalle cose di Bioy Casares; persino gli scherzi sono diversi. Tra di noi abbiamo creato una specie di terza persona; in qualche modo abbiamo generato una terza persona che è molto diversa da noi due.

CHRIST: Un autore fantastico?

BORGES: Sí, un autore fantastico, con le cose che gli piacciono e quelle che non gli piacciono, ed uno stile personale che vuole essere ridicolo; e comunque uno stile suo, molto diverso dal tipo di stile che uso io quando cerco di creare un personaggio ridicolo. Penso che questo sia l'unico modo per collaborare. In termini generali, riesaminiamo la trama prima di prendere in mano la penna — o piuttosto dovrei dire la macchina da scrivere, perché lui ha una macchina da scrivere. Prima di cominciare a scrivere discutiamo il racconto intero; poi rivediamo i particolari, li modifichiamo naturalmente, pensiamo a come cominciare e poi pensiamo magari che l'inizio potrebbe essere la fine o che potrebbe colpire di piú se qualcuno non dicesse nulla o dicesse qualcosa che non ha praticamente nulla a che vedere con l'argomento. Una volta che il racconto è scritto se ci chiedono se un certo aggettivo o una frase particolare viene da Bioy o da me non lo sappiamo [...] Mi pare che questa sia l'unica maniera per collaborare, perché ho provato a collaborare con altra gente. Qualche volta funziona abbastanza bene, ma a volte sembra che il collaboratore sia una specie di rivale. Oppure, altrimenti — come nel caso di [Manuel] Peyrou — abbiamo cominciato a collaborare ma lui è timido e molto cortese, una persona molto gentile, e di conseguenza se dice qualcosa e tu fai qualche obiezione lui se la prende a male e si rimangia quello che ha detto. Dice: "Oh sí, certo, certo, sí, avevo torto. Mi sono sbagliato." O se tu proponi qualcosa lui dice: "Oh, è meraviglioso!" Questo tipo di cosa cosí non si può fare. Nel caso di Bioy Casares e me non sentiamo di essere rivali, e neppure di essere due giocatori di scacchi. Non pensiamo a vincere o a perdere. Pensiamo al racconto, al materiale. (Christ, 1967, pp. 145-146)

Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges parla ancora di Bustos Domecq. Sembra che a Borges interessi soprattutto l'ascendenza che Bustos ha sui collaboratori:

Finí per dominarci con un pugno di ferro e, prima divertiti e poi sgomenti, lo vedemmo diventare completamente diverso da noi, con i suoi capricci, i suoi giochi di parole, e un suo stile molto elaborato. Domecq era il nome di un bisnonno di Bioy e Bustos quello di un mio bisnonno di Córdoba. Il primo libro

di Bustos Domecq fu *Sei problemi per don Isidro Parodi* (1942), e durante la stesura del volume egli non ci abbandonò un istante. Max Carrados aveva creato un detective cieco; Bioy e io andammo ancora oltre e confinammo il nostro detective nella cella di una prigione. Il libro era allo stesso tempo una satira sugli argentini. Per molti anni la doppia identità di Bustos Domecq non fu mai rivelata. Quando finalmente lo fu, dal momento che Bustos era uno scherzo, la gente pensò che i suoi scritti non potevano essere presi sul serio. (*Abbozzo*, p. 177)

Bioy è anche piú esplicito. Secondo le sue reminiscenze, quando il primo Bustos Domecq fu pubblicato "i nostri amici non lo trovarono molto divertente" (Bioy Casares, 1975, p. 38). Pare che la prima a non trovare la cosa divertente fosse Victoria Ocampo, la cui rivista, "Sur", pubblicò due dei racconti ed anche il libro. I due racconti pubblicati su "Sur" — *Le dodici figure del mondo* (gennaio 1942) e *Le notti di Goliadkin* (marzo 1942) — probabilmente lasciarono perplessi i lettori. Nel primo, Parodi deve scoprire l'omicidio commesso involontariamente dal giovane molto confuso che viene a trovarlo per chiedere il suo aiuto. Pieno di folklore apocrifo (si svolge in una comunità di armeni che si dedicano all'astrologia), il racconto è strutturato come quelli di Chesterton, con un inizio paradossale ed una serie di coincidenze quasi incredibili, per non dire miracolose. Il racconto, che è la parodia di una parodia (Chesterton è già una parodia di Poe e di Conan Doyle), è piú notevole per lo stile che per la trama piuttosto confusionaria. Ma la vera invenzione consiste nel dialogo. Ciascun personaggio usa i colloquialismi argentini in un modo che ne rivela sia le idee sia la psicologia.

Il secondo racconto è un po' meglio. Usa uno degli espedienti classici dei racconti polizieschi e di spie: il treno espresso che corre senza fermarsi da un remoto angolo del mondo alla metropoli. Ancora una volta è il linguaggio che predomina. Uno dei personaggi, Gervasio Montenegro, è una riuscita caricatura di un mediocre scrittore, pieno di cliché e di *bon mots* francesi.

Il libro si apre con questi due racconti, e ne contiene altri quattro. Due meritano un'attenzione particolare. Uno è una breve biografia di H. Bustos Domecq, scritta in uno stile vivacissimo da una certa Adelia Puglione, una maestra con un alto senso del dovere che insegna in una scuola di provincia. La sua "silhouette" di Bustos Domecq è divertente quasi quanto quella di Pierre Menard nel racconto omonimo — con la differenza che Menard viene dalla provincia francese mentre Bustos Domecq viene da Santa Fe, in Argentina. Anche piú incredibile è la prefazione di Gervasio Montenegro, uno dei personaggi del libro. In un certo senso Montenegro rende inutile qualsiasi critica perché, nonostante la sua insopportabile vanità, dice delle cose valide. Dopo aver lodato Bustos Domecq, in modo piuttosto eccessivo, come il primo autore di romanzi polizieschi in Argentina (dimenticando, fra gli altri, lo stesso Borges), riassume molto abilmente il metodo dell'autore: non perdere mai di vista gli elementi fondamentali del pro-

blema (la presentazione enigmatica dei fatti, la soluzione chiarificatrice). Commentando i racconti, sceglie i tre migliori in ordine decrescente d'importanza: *La vittima di Taddeo Limardo*, in cui lo stesso uomo che viene assassinato preordina la propria immolazione, nascondendo perciò quello che è essenzialmente un suicidio; *La lunga ricerca di Tai An*, in cui l'autore elabora una variazione sul tema dell'oggetto nascosto ideato da Poe e da altri precursori; e *La previsione di San Giacomo*, in cui un marito tradito si vendica del figlio bastardo della moglie in un modo elaboratissimo e invisibile. Montenegro loda anche, forse eccessivamente, l'abilità dimostrata dall'autore nella caratterizzazione dei personaggi, particolarmente il personaggio di Don Isidro Parodi. Esprime inoltre alcune riserve che rivelano la sua natura bigotta e il suo antisemitismo, come l'ossequioso narratore di *Pierre Menard*.

Montenegro non discute l'elemento che oggi ci appare piú significativo, cioè il linguaggio. Con Bustos Domecq Borges e Bioy sfogarono i propri istinti parodici. La solennità dell'argentino parlato con tutte le sue varianti (il gergo proletario, le espressioni francesizzate degli pseudo-intellettuali, lo spagnolo denso ed antiquato degli spagnoli, il gergo italianeggiante) viene distrutta per mezzo di personaggi che piú che figure narrative sono figure linguistiche. Era la prima volta in Argentina che un tentativo deliberato di creare una narrazione per mezzo della parodia della forma e del linguaggio della narrativa veniva realizzato con successo. Dapprincipio la reazione del pubblico non fu molto entusiasta, ma il libro ebbe un effetto duraturo sui contemporanei. Sia Leopoldo Marechal, con il suo *Adán Buenosayres*, che Julio Cortázar, con *Los premios* e *Rayuela*, furono influenzati da Bustos Domecq.

Pochi lettori si resero conto che sotto gli incredibili giochi di parole e le trame arzigogolate si celavano delle intenzioni molto serie. Il libro preannuncia innanzitutto alcuni dei temi piú costanti di Borges. *La previsione di San Giacomo*, per esempio, si può considerare come una prova generale di *Il morto*, un racconto che Borges avrebbe incluso nella sua seconda e importante raccolta di racconti fantastici, *L'Aleph*. I racconti trattano tutti e due di un uomo che, credendo di essere fortunato e onnipotente, finisce per trovarsi coinvolto in una tragedia. Il libro è importante anche a livello della descrizione della realtà argentina. La parodia dei due autori agisce come uno specchio deformante e critico. Allusioni all'inettitudine e/o alla corruzione del governo argentino, all'esercito e alla guerra europea che stava per coinvolgere il mondo intero, dimostrano che i due autori si rendevano perfettamente conto che la loro impresa parodica aveva un'altra dimensione. Come correttivo del compiacimento tipico della letteratura argentina piú tradizionale questa parodia di tipo anarchico era estremamente efficace. Il fatto che l'investigatore stesso si trovi in prigione (condannato per un omicidio commesso da una persona che aveva ottime conoscenze sia tra le autorità locali sia presso la polizia) aumenta il tono satirico del libro.

In generale i lettori rimasero perplessi, scandalizzati o trovarono il libro noioso. Parlando con Napoleon Murat, Borges ricorda:

> Quando i lettori scoprirono che Bustos Domecq non esisteva, pensarono che tutti i racconti fossero degli scherzi e che non era necessario leggerli, che stavamo prendendo in giro il lettore, cosa che non era vera. Non so perché l'idea dello pseudonimo li infuriasse tanto. Dicevano: "Questi scrittori non esistono; c'è un nome ma non c'è uno scrittore." Si diffuse poi un'atmosfera generale di disprezzo, ma era un ragionamento sbagliato. (Murat, 1964, p. 378)

I lettori non si rendevano conto che uno scherzo può essere serio, e che l'ironia e la parodia sono le forme piú implacabili della critica. L'abisso tra lettori e autori era incolmabile. Solo quando il libro di Bustos Domecq fu ristampato dopo un quarto di secolo trovò dei lettori che furono in grado di capirne il senso.

Uno dei primi a rendersi conto che in Bustos Domecq c'era di piú di quanto non sembrasse fu l'umanista messicano Alfonso Reyes, che recensí il libro per la rivista messicana "Tiempo" (30 luglio 1943), esaltandone sia lo spirito ironico che il valore di critica sociale. Reyes, che era stato l'ambasciatore del Messico in Argentina alla fine degli anni Venti ed aveva iniziato con Borges un'amicizia letteraria destinata a durare a lungo, osserva nella recensione:

> *Testimonianza sociale.* Nel frattempo veniamo trasportati in luoghi strani e barocchi, visitiamo gli angoli piú segreti della vita di Buenos Aires, e di fronte ai nostri occhi passa una sfilata di tipi di tutti i generi e di tutte le razze in un calderone d'immaginazione, e ognuno parla il linguaggio piú adatto a lui. Fino al punto che, a parte l'interesse della trama, il libro ha il valore di una testimonianza sociale, fortemente illuminata da luci poetiche. Chiariamo: poetiche ma non sentimentali. Non c'è la minima traccia di sentimentalismo qui: sarebbe contrario alla ferma estetica di Borges. (Reyes, 1943, p. 104)

Ma la lettura profetica di Reyes non ebbe alcun seguito. Ciò non scoraggiò gli autori, che continuarono a collaborare nella stessa vena. Altri due libri scritti o ispirati da Bustos Domecq furono pubblicati nel corso degli anni Quaranta. Uno si intitola *Dos fantasias memorables* (Due fantasie memorabili), firmate Bustos Domecq. Il primo racconto del libro, *El Testigo* (Il Testimone), narra la storia di una ragazza che ha una visione della Croce santa e muore per lo shock; il secondo, *El signo* (Il segno), offre la visione di un'interminabile sfilata di cibo, un paradiso per i ghiottoni.

L'altro libro, *Un modelo para la muerte* (Un modello per la morte) è firmato da B. Suárez Lynch, un discepolo di Bustos Domecq, e si presenta in veste di racconto poliziesco. Borges ricorda che il libro "era cosí personale e cosí pieno di facezie intelleggibili solo a noi che lo pubblicammo ma non lo mettemmo in vendita. Chiamammo l'autore del libro B. Suárez Lynch. La 'B' significava, credo, tanto Bioy che Borges; Suárez era il nome di un altro mio bisnonno e Lynch

quello di un altro bisnonno di Bioy" (*Abbozzo*, p. 178). Borges non accenna al fatto che in questo libro la parodia va piú in là che in *Sei problemi*. Persino il colophon dell'editore che inventarono era parodico: Oportet & Haereses allude in spagnolo ai vini porto e sherry (*oporto* e *jerez*).

La trama di *Un modello per la morte* è cosí sovraccarica di digressioni e di giochi di parole che è quasi impossibile ricordarla, anche se si legge il libro piú volte. Seguendo il formato di *Sei problemi*, il libro ha una prefazione, firmata Bustos Domecq, che contiene una breve biografia letteraria di Suárez Lynch. Come racconto poliziesco il libro è un disastro. Persino un critico amichevole come Carlos Mastronardi fece notare nella recensione scritta per "Sur" (dicembre 1946) che "la trama incantevole e leggera, che non è affatto facile seguire, si perde e ricompare interrotta dai lunghi dialoghi e dagli interessanti episodi accessori." Borges e Bioy si resero conto di aver esagerato e per un po' decisero di smettere di scrivere come Bustos Domecq o Suárez Lynch. Nelle sue conversazioni con Napoleon Murat Borges spiega come raggiunsero quella decisione:

> Scrivevamo per noi, e siccome questo succedeva in un'atmosfera scherzosa, i racconti diventavano cosí difficili da dipanare e cosí barocchi che era molto difficile capirli. All'inizio ideavamo degli scherzi, e poi altri scherzi sugli scherzi, era come una specie di algebra: scherzi al quadrato, scherzi al cubo [...] Allora decidemmo di smettere di scrivere, perché ci eravamo resi conto che era difficile o addirittura impossibile scrivere in un altro modo, e che questo era un modo di scrivere doloroso, perlomeno per il lettore. (Murat, 1964, p. 378)

Bustos Domecq e Suárez Lynch avevano ormai preso il sopravvento. Borges e Bioy erano stati rimpiazzati dalle proprie creazioni. Era nato cosí un nuovo scrittore, uno scrittore che dovrebbe chiamarsi "Biorges" perché non era né Borges né Bioy, e perché non si limitava a un solo pseudonimo. L'unico modo per controllarne la proliferazione era quello di ridurlo al silenzio: Borges e Bioy lo fecero nel 1946. Ma Biorges non aveva ancora detto l'ultima parola.

V

Due forme di indennizzo

Lo stesso anno in cui uscí *Sei problemi per don Isidro Parodi* i Borges si trasferirono nuovamente ed andarono ad abitare in un appartamento al numero 275 di viale Quintana, vicino a via Rodríguez Peña, nello stesso quartiere in cui la famiglia aveva abitato fin dal ritorno dall'Europa nel 1924. Vi rimasero solo alcuni anni; e nel 1944 si trasferirono a via Maipú 994, in un appartamento con due camere da letto dove Borges abita ancora oggi.

La loro vita giornaliera aveva cominciato a configurarsi secondo una routine fissa: la madre stava in casa, presa dalle faccende (avevano solo una persona di servizio che faceva sia da cuoca sia da cameriera) e dalle proprie attività letterarie; Borges andava alla biblioteca Miguel Cané o rimaneva anche lui in casa a scrivere i suoi articoli, recensioni, racconti e saggi, con un'attentissima e minuscola calligrafia. La madre lo aiutava nelle letture e nelle traduzioni. Aveva migliorato la propria conoscenza dell'inglese al punto di poter lavorare per conto proprio. La sua traduzione migliore fu probabilmente quella di una raccolta di racconti di Katherine Mansfield, pubblicata da Losada nella stessa serie in cui era uscita *La metamorfosi* di Kafka, sotto il titolo di uno dei racconti, *Garden party*. Borges tradusse *The Wild Palms* di William Faulkner per Sudamericana nel 1940, e *Un barbare en Asie* di Henri Michaux per "Sur" nel 1941.

La traduzione di Faulkner è significativa. Precedentemente, su "El Hogar", Borges aveva discusso o commentato favorevolmente i romanzi di Faulkner, dimostrando un coerente entusiasmo per questo autore, anche se non gli dedicò mai un articolo intero. Aveva lodato Faulkner per il suo interesse per gli artifici verbali della narrativa oltre che per "le passioni e le opere degli uomini" (22 gennaio 1937, p. 30); aveva discusso l'abilità dimostrata da Faulkner nella manipolazione della temporalità e anche nella stesura di un romanzo diretto come *The Unvanquished*, e aveva notato che il mondo di Faulkner è "cosí fisico e carnoso" che in confronto quello di Dostoevskij sembra troppo pallido (24 giugno 1938, p. 30), ed era giunto alla conclusione che Faulkner era "il maggior romanziere del nostro tempo" (5 maggio 1939, p. 62). Tra i suoi libri Borges considerava *Light in August* "forse la sua opera piú intensa, ed una delle piú memorabili della nostra epoca" (21 gen-

naio 1938, p. 26), ma gli piacevano anche *Absalom Absalom!*, *The Sound and the Fury* (22 gennaio 1937, p. 30), e *Sanctuary* (5 maggio 1939, p. 62).

Non era egualmente entusiasta di *The Wild Palms*. Nella recensione di questo romanzo per "El Hogar" del 5 maggio 1939 osserva che mentre nei romanzi piú importanti di Faulkner le tecniche innovatrici sembrano necessarie e persino inevitabili, in questo sembrano "piú scomode che attraenti, piú esasperanti che giustificabili." Discutendo i due racconti che formano il libro (*The Wild Palms*, su un uomo "distrutto dalla carne" e *The Old Man*, su un uomo a cui un'inondazione del Mississippi dà "un'inutile e atroce libertà"), Borges osserva che il secondo è il migliore. La sua conclusione — che *The Wild Palms* non costituisce la migliore introduzione a Faulkner — sembra paradossale se si considera che era proprio quello il libro di Faulkner che Borges aveva deciso di tradurre.

La sua traduzione di *The Wild Palms* è considerata di qualità eguale o addirittura superiore all'originale. Lo stile è forse piú conciso di quello di Faulkner, e la durezza e forza di alcuni dei brani migliori del romanzo (lodati da Borges nella sua recensione perché "oltrepassano di gran lunga le capacità di qualsiasi altro autore") rivelano quanto egli abbia messo nella traduzione — anche se fa finta che sia stata la madre a farla (*Abbozzo*, p. 139). Per la copertina Borges scrisse un sommario della vita e delle opere di Faulkner che riassume quanto aveva già scritto su "El Hogar". Descrivendo *The Wild Palms* osserva che "ci sono due trame diverse, che non coincidono mai, ma che in qualche modo si corrispondono. Lo stile è appassionato, meticoloso, allucinante."

L'importanza di questa traduzione per la nuova narrativa latinoamericana fu considerevole. Il romanzo di Faulkner *Sanctuary* era già stato tradotto in spagnolo dal romanziere cubano Lino Novás Calvo ed era stato pubblicato in Spagna nel 1934, ma era una traduzione mediocre ed era stata manomessa dall'editore, che temeva di essere troppo specifico nella descrizione di come Popeye riesce a violentare Temple Drake. La traduzione di Borges non solo è fedele all'originale, ma crea anche in spagnolo uno stile che era equivalente a quello dell'originale inglese. Per molti giovani scrittori latinoamericani che non sapevano abbastanza inglese per poter leggere il denso originale, la lucida versione di Borges significò la scoperta di un nuovo stile narrativo. Borges era la miglior guida immaginabile al mondo oscuro ed intenso di Faulkner.

Nonostante tutte le sue attività, Borges era ancora poco conosciuto in Argentina, ed il suo nome non era riconosciuto negli ambienti letterari tradizionali. Nel 1942 la sua raccolta *Il giardino dei sentieri che si biforcano* ricevette il secondo premio nel concorso letterario annuale organizzato dalla città di Buenos Aires. Il primo premio andò a *Ramón Hazaña*, un romanzo gauchesco di Eduardo Acevedo Díaz, che era il figlio di uno dei piú noti autori di romanzi storici in Argentina. Borges

non se la prese. Un'allusione comica al premio compare nel suo racconto *L'Aleph*, in cui un poeta pomposo, Carlos Argentino Daneri, riceve il secondo premio nel concorso annuale. (Il primo premio lo riceve un vero autore minore, Antonio Aita, che era il segretario del PEN Club argentino; il terzo va a Mario Bonfanti, uno dei personaggi piú pietosi di Bustos Domecq che Borges prende in prestito per sottolineare l'inanità dell'occasione.)

Borges prese alla leggera il proprio disappunto, ma i suoi amici reagirono veementemente. Nel luglio del 1942 José Bianco di "Sur" organizzò un "Indennizzo per Borges," a cui ventuno scrittori parteciparono per esaltare le sue opere. C'erano amici vecchi e nuovi — Eduardo Mallea, Patricio Canto, Pedro Henríquez Ureña, Gloria Alcorta, Adolfo Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Eduardo González Lanuza, Enrique Amorim, Ernesto Sábato, Manuel Peyrou — ed anche persone che non condividevano esattamente il punto di vista di Borges ma che lo ammiravano e lo rispettavano per il suo lavoro — Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Amado Alonso, Aníbal Sánchez Reulet, Angel Rosenblat, Enrique Anderson Imbert, Bernardo Canal Feijoo. L'omaggio divertí Borges. Secondo quanto ricorda Bianco:

> Scelsi persino (perché so che non gli piace il verde) una copertina color sangue di bue. Appena uscirono le prime copie ne mandai due a casa sua. Il pomeriggio seguente, quando lo andai a trovare, non fece che scherzare su quell'omaggio amichevole. Sembrava contento naturalmente, ma soprattutto stupito che cosí tanti scrittori si fossero presi la briga di alzare le loro voci piú o meno indignate perché la Commissione culturale della città non aveva fatto attenzione al suo libro straordinario. (Bianco, 1964, p. 18)

Nonostante il disappunto, Borges continuò a scrivere e a pubblicare. Per Losada raccolse i suoi *Poemas* (1922-1943) in un volume piuttosto sottile. L'illustrazione in copertina, del pittore italiano Attilio Rossi, raffigurava un angelo bianco che taglia un diamante bruno avvolto in una tela di ragno. Forse l'illustrazione era un po' troppo fantasiosa per le modeste pretese poetiche di Borges. Il volume conteneva i primi tre libri di poesie — *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), e *Cuaderno San Martín* (1929) — piú una sezione intitolata *Altre poesie* che comprendeva sei testi nuovi, gli unici scritti negli ultimi quattordici anni. Le vecchie poesie sono rivedute, a volte drasticamente. Alcuni pezzi furono eliminati, altri aggiunti. Il lungo prologo del primo libro è ridotto a una sola frase. Mentre da giovane aveva voluto emulare Whitman, negli anni Quaranta il suo scopo era di fare il poeta solo ogni tanto. Una citazione di un autore inglese lo aiuta a definire il suo atteggiamento. Si tratta di una frase che compariva già nel *Cuaderno San Martín*, ed è di Edward FitzGerald, l'urbano traduttore del *Rubaiyat* di Khayyam. Dice: "Per una copia occasionale di versi, ci sono pochi uomini che, avendo la possibilità di leggere e essendo posseduti da una qualche musica dell'anima, non

siano in grado di comporre versi in dieci o dodici occasioni nel corso della propria esistenza quando la congiunzione degli astri è propizia. Non è un male approfittare di tali occasioni" (*Poemas*, 1943, p. 119).

La citazione sembrava prematura in un libro che originariamente conteneva dodici poesie scritte in quattro anni, ma è appropriatissima per la raccolta poetica del 1943. Tre delle poesie piú recenti aiutavano Borges a definire alcune delle sue preoccupazioni metafisiche. La seconda, *Cielo e inferno*, non è memorabile nonostante l'intonazione pressoché quevediana. La prima invece è una delle migliori. Porta il titolo di *Noche ciclica* (Notte ciclica) e svolge un argomento che Borges aveva già discusso nei suoi saggi: l'eterno ritorno dell'uomo e delle cose. Ma nella poesia contano soprattutto il senso d'angoscia per la propria carne, le paure e i terrori. Un brano è fortemente personale:

> Notte a notte mi lascia in un sito del mondo
> che appartiene ai sobborghi. Un cantuccio appartato
> che può trovarsi al nord, al sud o a ponente,
> ma che offre invariati l'azzurro fatiscente
> di un muro, un fico uggioso e un infranto selciato.
> Buenos Aires è lí. Il tempo che agli umani
> reca l'amore e l'oro, m'offre appena in retaggio
> questa rosa smorzata, questo intrico selvaggio
> di strade che ripetono i nomi ormai lontani
> del mio sangue: Laprida, Cabrera, Solar, Suárez [...]
> (*Carme presunto*, p. 123)

Il tono elegiaco dell'ultimo verso è presente anche nell'ultima poesia della raccolta, *Poema conjetural* (Poesia congetturale; nella traduzione italiana di Umberto Cianciolo: "Carme presunto") dedicata al suo antenato Francisco Narciso de Laprida, che rimase ucciso in una battaglia durante una guerra civile. È un monologo drammatico nello stile reso famoso da Browning. Ricordando il destino del suo antenato (quello di avere la gola tagliata dai gauchos di Aldao), Borges suggerisce sottilmente il contrasto con il proprio destino, quello di un intellettuale che vive in un paese che sta lentamente tornando all'anarchia e alla barbarie. All'epoca in cui fu pubblicata la poesia i segni dell'aumentata partecipazione dell'esercito alla vita politica argentina erano anche troppo evidenti. Si parlava del colonnello Perón come di un futuro capo. Borges, che aveva sempre odiato tutti i tipi di governo, e soprattutto quelli totalitari, con questo testo si avvicina molto alla composizione di una poesia politica. Anche se è ovviamente un'elegia storica, cosa che può aver tratto in inganno i contemporanei, se la si inserisce nel contesto dell'epoca le allusioni diventano chiare. Basta citare la prima strofa:

> Fischiano le pallottole nella sera estrema.
> C'è vento e folate di cenere nel vento,
> si disperdono il giorno e la battaglia

atroce, e la vittoria è di quegli altri.
Vincono i barbari, i masnadieri [gauchos] vincono.
Io, che ho studiato i canoni e le leggi
io, Francisco Narciso di Laprida,
che alto proclamai l'indipendenza
di queste efferate province, sconfitto,
di sangue e di sudor bruttato il volto,
senza speranza né timor, sgomento,
verso il Sud sfuggo per gli ultimi sobborghi.
(*Ibid.*, p. 127)

Il paradosso consiste nel fatto che Laprida è anche in grado di comprendere con gioia che si è appena trovato faccia a faccia con il suo destino sudamericano: non il destino dell'uomo di lettere ma quello di un uomo brutalmente immolato per il suo paese. La poesia termina vividamente, quasi eroticamente:

I miei piedi si posano sull'ombra delle picche
mie segugie. I mortiferi ceffi,
alabardieri, criniere, cavalli,
su di me incombono [...] Ed ecco il primo urto,
già il duro ferro che mi squarcia il petto,
l'intima lama al fondo della strozza.
(*Ibid.*, p. 129)

In un articolo sui famosi versi che il poeta spagnolo del Quattrocento Jorge Manrique scrisse sulla morte di suo padre Borges osserva che sono troppo retorici e che non comunicano l'emozione del poeta (l'articolo è contenuto in *El idioma de los argentinos*, pubblicato nel 1928). Nel suo *Poema conjectural*, nonostante la distanza storica, Borges riesce a essere commovente. Egli stesso sottolineò il contenuto politico della poesia leggendola alla fine di una conferenza sulla letteratura gauchesca che diede a Montevideo nel 1945. Alludendo esplicitamente alla situazione politica dell'Argentina di quell'epoca, osservò che era arrivato alla conclusione che "per una seconda volta dovevamo affrontare l'oscurità e l'ignoto. Pensavo che il tragico decennio del 1820 fosse tornato, che gli uomini che si erano misurati contro quella barbarie si erano anch'essi sentiti stupefatti di fronte a un destino inatteso, da cui tuttavia non tentarono di sfuggire" (*Aspectos*, 1950, p. 34). Per lui il *Poema conjectural* era molto di piú di un'elegia; era un'immagine cifrata del suo destino. Piú tardi avrebbe scritto un racconto, *El Sur*, che tratta anch'esso del destino di un uomo dilaniato dal conflitto fra il proprio attaccamento per la cultura e la vita europea e quello per la barbarie indigena.

Nel 1943 cominciò la sua lunga collaborazione con una piccola casa editrice, Emecé Editores, che aveva cominciato recentemente ad espandere le proprie attività nominando redattori letterari alcuni intellettuali affermati (lo spagnolo Ricardo Baeza, Eduardo Mallea). "Opuscoli della

Chimera" era il nome di una serie di raccolte di racconti, pubblicati individualmente in dei piccoli ed eleganti volumi, diretta da Mallea: Borges vi collaborò scrivendo parecchi prologhi, tra cui il prologo alla sua traduzione di *Bartleby, the Scrivener* di Herman Melville (Buenos Aires, 1943). Metà del prologo discute *Moby Dick*; il resto contiene una breve biografia di Melville e una valutazione generale della sua opera. Di *Bartleby* Borges dice: "L'opera di Kafka proietta una strana ombra su *Bartleby*. [Questo racconto] delinea un genere che Kafka avrebbe reinventato e approfondito verso il 1919: un genere che tratta le fantasie di certi comportamenti e sentimenti che ora vengono erroneamente definiti psicologici" (*Prologos*, 1975, p. 117). Osserva anche che l'inizio del racconto ricorda un po' Dickens. Dopo una breve bibliografia conclude: "Le vaste popolazioni, le alte città, una pubblicità erronea e clamorosa hanno cospirato a fare del grande uomo segreto una tradizione americana. Edgar Allen Poe fu uno di loro; ed anche Melville" (*ibid.*, p. 118).

La sua seconda collaborazione alla "Chimera" fu un prologo alla traduzione di *The Abasement of the Northmores* di Henry James. Presentando Henry James, Borges ne sottolinea l'eccentricità:

> Ho scorso una parte della letteratura orientale e parecchie letterature occidentali; ho compilato un'antologia di letteratura fantastica; ho tradotto Kafka e Melville, Swedenborg e Bloy; eppure non conosco un'opera strana come quella di James. Gli scrittori che ho menzionato sono, fin dall'inizio, sorprendenti; il mondo che essi presentano nelle loro opere è quasi professionalmente irreale; James, prima di mostrare quello che è, un rassegnato ed educato abitatore dell'inferno, rischia di sembrare un romanziere mondano, piú insignificante degli altri. Appena cominciamo a leggerlo ci inquieta una certa ambiguità, una certa superficialità; dopo poche pagine ci rendiamo conto che questa deliberata trascuratezza ha l'effetto di aumentare l'intensità del libro. (*Ibid.*, p. 101)

Dopo aver analizzato alcuni dei racconti di James che preferisce, Borges conclude con l'abituale bibliografia e con una citazione di Graham Greene in cui quest'ultimo osserva che James è isolato nella storia della narrativa come Shakespeare in quella della poesia.

Borges scrisse altri prologhi per i volumi pubblicati sotto la direzione di Mallea (uno sulle memorie di Sarmiento) e per la collana di classici diretta da Ricardo Baeza. Ma il suo primo contributo importante al catalogo di Emecé fu un'antologia intitolata *I migliori racconti polizieschi*, che egli compilò nel 1943 insieme a Adolfo Bioy Casares. Alcuni dei sedici racconti dell'antologia portano firme ovvie come quella di Edgar Allan Poe (*The Purloined Letter*), Robert Louis Stevenson (un brano di *The Master of Ballantrae*), Arthur Conan Doyle (*The Red-Headed League*), Gilbert Keith Chesterton (*The Honor of Israel Gow*), Ellery Queen (*Philately*) e Georges Simenon (*Les sept minutes*); altri sono di autori che non vengono generalmente associati con il genere poliziesco: Nathaniel Hawthorne (*Mr. Higginbotham's Catastrophe*), Jack London (da *Moon Face*), Guillaume Apollinaire (da

L'Hérésiarque et Cie), Eden Phillpotts (da *Peacock House*). L'antologia comprende anche racconti di scrittori argentini come Carlos Pérez Ruiz, Manuel Peyrou, e Jorge Luis Borges. Non c'è introduzione, ma in copertina vi sono delle generalizzazioni audaci: "Inventato nel 1841 dal famoso poeta Edgar Allan Poe, il racconto poliziesco è il piú nuovo dei generi letterari. Si può anche dire che è il genere letterario dei nostri tempi." Per comprovare questa affermazione la copertina fa i nomi di alcuni illustri lettori che prediligono questo genere: André Gide, Keyserling, Victoria Ocampo, Jung, Alfonso Reyes, Aldous Huxley. Secondo la pubblicità editoriale lo scopo della raccolta è quello di offrire un panorama rappresentativo di un'area significativa della letteratura contemporanea. Per realizzare questo scopo i compilatori non si sono basati esclusivamente sulle antologie precedenti di Dorothy Sayers, Lee Wright, Rhode, Douglas Thompson e Wrong, o sugli studi di Fosca, Haycraft e Roger Caillois; essi hanno usato la loro antica e piacevole familiarità con i testi originali non escludendo, naturalmente, quelli di scrittori argentini. La pubblicità indica anche che l'antologia è in ordine cronologico per aiutare il lettore studioso a seguire l'evoluzione del genere.

Nonostante quello che dice la copertina, l'antologia è piú un'opera di passione che di erudizione. Rivela sino a che punto sia Borges sia Bioy Casares amavano i racconti polizieschi, la vasta conoscenza che avevano degli autori e l'indipendenza delle loro valutazioni. In un certo senso, l'antologia fa da complemento a quella sulla letteratura fantastica che avevano compilato nel 1940 per Sudamericana. La nuova antologia ebbe un successo enorme e segnò l'inizio di una serie di racconti polizieschi che Borges e Bioy fecero pubblicare presso Emecé con il titolo — preso dall'*Inferno* di Dante — di *Settimo Girone*. Il primo volume fu *The Beast Must Die* di Nicholas Blake. La copertina, scritta indubbiamente dai compilatori, informa il lettore che Blake è lo pseudonimo del poeta inglese Cecil Day Lewis. La collana presentò in seguito alcuni capolavori del genere (*The Mystery of Edwin Drood* di Dickens, *The Moonstone* e *The Woman in White* di Collins) ed anche opere di autori piú contemporanei come Eden Phillpotts, Michael Innes, Anthony Berkeley, Vera Caspary, James M. Cain e Graham Greene, di cui Borges lodò *The Ministry of Fear* dicendo che era uno dei migliori romanzi della guerra. Il successo del *Settimo Girone* creò un nuovo pubblico per Borges, del tutto diverso da quello che aveva avuto prima. Piú giovane, meno conscio degli alti valori della letteratura, leggermente iconoclasta, questo pubblico ben presto passò dai racconti e romanzi che Borges e Bioy Casares raccomandavano a quelli che scrivevano. Grazie a un genere che di solito viene trattato con condiscendenza dagli intellettuali letterari, Borges si formò un pubblico devoto. Anche questa era una forma di indennizzo.

VI

Un nuovo volume di racconti

La Seconda Guerra Mondiale volgeva al termine. Il 23 agosto 1944 Parigi fu liberata. Borges, che era sempre stato esplicitamente dalla parte degli Alleati in un'Argentina i cui governanti appoggiavano l'Asse, scrisse un breve pezzo per "Sur" (settembre 1944) che fu poi ripubblicato in *Altre inquisizioni* (*Annotazione al 23 agosto 1944*). L'articolo si può considerare una continuazione, e forse la conclusione adatta, della serie di note e articoli sul nazismo che aveva scritto per "Sur" e per "El Hogar". Per lui la liberazione di Parigi era meno importante della sconfitta totale dei nazisti che ormai era in grado di prevedere. L'articolo si apre con una nota personale sul 23 di agosto:

> Quella giornata popolosa mi procurò tre eterogenei stupori: il grado *fisico* della mia felicità quando mi dissero della liberazione di Parigi; la scoperta che un'emozione collettiva può anche non essere ignobile; l'enigmatico e palese entusiasmo di molti partigiani di Hitler. So che indagare codesto entusiasmo equivale a correre il rischio di somigliare ai vani idrografi che indagavano perché basti un solo rubino per arrestare il corso di un fiume; molti mi accuseranno di investigare un fatto chimerico. Questo, tuttavia, accade e migliaia di persone in Buenos Aires possono testimoniarlo. (*Altre inquisizioni*, p. 133)

L'articolo poi cerca di svelare il mistero. Com'era possibile stare dalla parte del nazismo e allo stesso tempo accettarne gioiosamente la sconfitta? In modo indiretto, dopo aver riassunto alcune delle idee che aveva usato in articoli precedenti, Borges giunge alla conclusione che persino i partigiani del nazismo non credevano al trionfo nazista. Cita un brano di *Man and Superman* di Shaw "dove si afferma che l'orrore dell'inferno è la sua irrealtà," e poi racconta un aneddoto sul giorno in cui Parigi cadde nelle mani dei tedeschi:

> Un germanofilo, del cui nome non voglio ricordarmi, entrò quel giorno nella mia casa; in piedi, dalla porta, annunciò la vasta notizia: gli eserciti nazisti avevano occupato Parigi. Sentii una mescolanza di tristezza, di nausea, di malessere. Qualcosa che non compresi mi fermò: l'insolenza del giubilo non spiegava né la voce stentorea, né la brusca proclamazione. Soggiunse che prestissimo quegli eserciti sarebbero entrati in Londra. Ogni opposizione era inutile, nulla avrebbe potuto arrestare la loro vittoria. Allora compresi che anch'egli era atterrito. (*Ibid.*, p. 134)

La conclusione che Borges trae dalla sua analisi di questi due episodi simmetrici è chiara:

> Il nazismo pecca d'irrealtà, come gli inferni di Eriugena. È inabitabile; gli uomini possono solo morire per esso, mentire per esso, uccidere e spargere sangue per esso. Nessuno, nella solitudine centrale del suo io, può desiderare che trionfi. Arrischio questa ipotesi: *Hitler vuol essere sconfitto.* Hitler, in modo cieco, collabora con gl'inevitabili eserciti che lo annienteranno, come gli avvoltoi di metallo e il drago (che non dovettero ignorare ch'erano mostri) collaboravano, misteriosamente, con Ercole. (*Ibid.*, pp. 134-35)

La precisione della profezia di Borges fu vista dopo pochi mesi quando Hitler morí tra le rovine del suo bunker e del Terzo Reich.

Anche se continuava ad essere ignorato dall'establishment, Borges era conosciuto da un gruppo ristretto di persone perspicaci. Una delle piú importanti era il critico e sociologo francese Roger Caillois. Invitato da Victoria Ocampo a venire a dare delle conferenze in Argentina alla vigilia della guerra, Caillois vi rimase per la durata del conflitto. Essendo un uomo estremamente attivo e pieno di risorse, Caillois non si rassegnò a rimanere inattivo mentre la cultura francese veniva distrutta dall'occupazione tedesca. Con l'aiuto di Victoria Ocampo lanciò una rivista, "Lettres françaises", che veniva stampata a Buenos Aires ed aveva sulla copertina la freccia all'ingiú di "Sur" per ricordare che era questa a patrocinarla. Alcuni dei migliori scrittori francesi dell'epoca vi collaboravano. Per il quattordicesimo numero, pubblicato nell'ottobre del 1944, furono pubblicati per la prima volta in traduzione francese (con il titolo cumulativo di *Assyriennes*) due racconti di Borges. I testi — *La lotteria di Babilonia* e *La biblioteca di Babele* — sono tra i piú curiosi scritti di Borges. La circolazione della rivista in Francia era piuttosto limitata, ma il numero uscí al momento giusto, dopo la liberazione, quando la Francia stava rinnovando avidamente i propri contatti con il resto del mondo. Si potrebbe essere tentati di datare da quel momento l'inizio del riconoscimento di Borges in Francia ma in realtà Borges (e il suo promotore Caillois) dovevano attendere quasi sedici anni prima di essere riconosciuti a livello internazionale — quando nel 1961 il premio Formentor, dato da un gruppo di editori internazionali, fu diviso ex aequo fra Samuel Beckett e lo sconosciuto autore argentino.

Caillois non era un promotore di Borges perché gli era amico. Anzi, Borges fu cosí ingeneroso da scrivere un articolo piuttosto maligno su "Sur" (aprile 1942) in cui recensiva uno degli opuscoli di Caillois, sul romanzo poliziesco. Contraddicendo l'affermazione di Caillois secondo cui il racconto poliziesco era nato quando Joseph Fouché aveva creato un corpo di polizia ben addestrato a Parigi, Borges osserva che ogni genere letterario ha inizio invariabilmente da un testo letterario, e fa notare che in questo caso il testo è uno dei racconti di Edgar Allan Poe. Ne derivò uno scambio di opinioni e i rapporti fra Borges e Caillois

si raffreddarono notevolmente, cosa che però non diminuí l'ammirazione di Caillois per gli scritti di Borges. Continuò a tifare per lui instancabilmente fino a quando riuscí ad assicurargli il premio Formentor.

Prima della fine dell'anno 1944, "Sur" pubblicò una nuova raccolta di racconti di Borges. Sotto il titolo di *Finzioni*, il libro comprendeva otto racconti già pubblicati in *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e sei racconti nuovi, sotto il titolo di *Artifici*. Il titolo del libro e quello della seconda parte dimostrano che Borges era inflessibile: si rifiutava di cedere alla corrente realistica che veniva applaudita dall'establishment ed anche a quella ancor piú stantia del realismo sociale promosso dalla sinistra stalinista. I titoli stessi proclamavano la sua fede in una letteratura che fosse null'altro che se stessa: letteratura — una finzione che non faceva finta di essere qualche cosa d'altro. Un testo letterario è un artificio, un oggetto verbale, cioè, solo un testo. Per presentare i sei racconti nuovi Borges scrisse un breve prologo in cui cercava di fornire le chiavi interpretative. Comincia con una frase apologetica: "Anche se di esecuzione meno goffa, gli scritti di questa raccolta non differiscono da quelli della precedente" (*Finzioni*, p. 95). Continua discutendo abbastanza a lungo solo due dei racconti: *La morte e la bussola* e *Funes, o della memoria*. Fa notare che il secondo è "una lunga metafora dell'insonnia," e poi chiarisce alcuni aspetti del primo:

> I fatti del primo, sebbene i nomi siano tedeschi o scandinavi, accadono in una Buenos Aires di sogno; la tortuosa Rue de Toulon è il Paseo de Julio; Triste-le-Roy è l'albergo dove Herbert Ashe ricevette, e forse non lesse, l'undicesimo tomo d'una enciclopedia illusoria. Rileggendo questa finzione, ho pensato che se ne potrebbero ampliare il tempo e lo spazio: la vendetta potrebbe essere ereditaria; gli istanti potrebbero essere giorni, e i giorni, secoli; la prima lettera del Nome potrebbe essere articolata in Islanda, la seconda nel Messico, la terza nell'Indostan. (*Ibid.*, p. 95)

Come chiavi per la comprensione dei due racconti, i commenti di Borges sono forse troppo selettivi. È vero che *Funes* può essere letto come una metafora dell'insonnia, ma in questo curioso racconto — in cui Borges inventa un essere fantastico: un uomo con una memoria totale — c'è di piú. In un certo senso è un autoritratto, un'immagine di Borges stesso paralizzato dalla memoria e dall'insonnia, in un mondo che è atrocemente lucido, passivo e marginale. Come maschera, Irineo Funes è un altro personaggio attraverso cui Borges rivela dei frammenti affascinanti di se stesso.

L'altro racconto, *La morte e la bussola*, è il secondo racconto poliziesco di Borges — o forse il terzo, se si conta *L'accostamento ad Almotasim*. Fu scritto dopo l'invenzione di Bustos Domecq e i *Sei problemi per don Isidro Parodi*. I primi due racconti polizieschi mostrano soprattutto l'impronta di Chesterton, mentre *La morte e la bussola* ha degli sprazzi dell'umorismo parodico liberato dai racconti di

Bustos. È costruito nitidamente intorno ad un'idea ingegnosa, anche se non originale: l'assassino sta in realtà cercando di intrappolare proprio l'investigatore. (Una versione simile, in cui il narratore è l'assassino, fu usata da Agatha Christie in *The Murder of Roger Ackroyd*.) La trama geometrica, che è estremamente ingegnosa, e lo stile contenuto, rivelano la mano di Borges, ma alcuni dei dettagli che contribuiscono a creare l'atmosfera (c'è una spiritosa digressione sull'antisemitismo) ed alcuni episodi periferici portano la firma di Bustos Domecq — come anche il fatto, sottolineato nel prologo di *Artifici*, che la città geometrica del racconto non è altro che una "Buenos Aires dei sogni." Invece di usare la parodia, come nei racconti di Bustos Domecq, Borges usa la rimozione realizzata dagli incubi.

Ci sono altri livelli del racconto che Borges non cerca di spiegare. Il finale contiene una doppia sorpresa. Quella piú ovvia è inerente alla trama: la scoperta cioè che la quarta vittima designata è l'investigatore. Ma c'è un'altra sorpresa, elegante come un problema geometrico. Quando Eric Lönnrot, l'investigatore, capisce che Red Scharlach sta per spararglì, comprende per la prima volta il significato della figura geometrica (un rombo) che i tre assassini precedenti in tre parti diverse della città avevano suggerito. Egli paragona lo schema dell'assassino a un labirinto:

> — Nel suo labirinto, — disse alla fine, — ci sono tre linee di troppo. Io so d'un labirinto greco che è una linea unica, retta. In questa linea si sono perduti tanti filosofi che ben vi si potrà perdere un mero *detective*. Scharlach, quando in un altro *avatar* lei mi darà la caccia, finga (o commetta) un delitto in A; quindi un secondo delitto in B, a otto chilometri da A; quindi un terzo in C, a quattro chilometri da A e da B, a metà strada tra i due. E m'aspetti poi in D, a due chilometri da A e da C, di nuovo a metà strada. Mi uccida in D come ora sta per uccidermi in Triste-le-Roy. — Per quest'altra volta, — risponde Scharlach, — le prometto questo labirinto invisibile, incessante, d'una sola linea retta.
>
> Indietreggiò di alcuni passi. Poi, accuratissimamente, fece fuoco. (*Finzioni*, p. 131)

Il secondo finale altera doppiamente il significato del racconto. Prima di tutto, un rovesciamento rende Lönnrot il vincitore intellettuale. Viene ucciso, ma prima fa notare l'errore fondamentale nella trama di Scharlach: ha troppe linee, quindi è innecessariamente prolissa. In secondo luogo, facendo riferimento all'aspetto rituale dell'uccisione, Lönnrot introduce l'idea di tempo circolare: ci sarà un'altra volta un altro incontro e un'altra uccisione. Il concetto di eterno ritorno, che Borges aveva già esplorato in saggi e poesie, aggiunge un'altra dimensione al racconto, trasformando Scharlach e Lönnrot in personaggi di un mito: Caino e Abele che si rincorrono senza tregua e l'uccisione che si ripete infinitamente. Il racconto diventa una sciarada cosmica in cui le circostanze possono variare, ma il rito rimane lo stesso. Anche il fatto che la parola *rosso* (per sangue) è contenuta nei nomi dei due protagonisti contribuisce alla configurazione mitica. Borges naturalmente

non offre alcuna chiave per l'interpretazione di questo aspetto del racconto. Nella seconda edizione di *Finzioni* (pubblicata originariamente nel 1956), dà qualche informazione sul presunto retroscena cabalistico: "Devo aggiungere che gli Hasidim includevano santi e che il sacrificio di quattro vite per ottenere le quattro lettere che impone il Nome è una fantasia che mi dettò la forma del mio racconto?" (*Ficciones*, p. 105). È un modo educato per dire che nel racconto la cabala viene usata solo come diversione.

Il secondo paragrafo del prologo ai nuovi racconti è incisivo: "Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy formano la cerchia eterogenea degli autori che continuamente rileggo. Nella fantasia cristologica intitolata *Tre versioni di Giuda*, credo di avvertire il remoto influsso dell'ultimo" (*ibid.*, p. 95). Il racconto postula l'esistenza di un certo Nils Runenberg, che dedica parte della propria vita ad interpretare ossessivamente la vera natura del sacrificio di Cristo. La sua conclusione finale (la terza, e la meno ortodossa delle sue teorie) è che Dio non si incarnò in Cristo quando assunse in pieno la condizione di uomo. Invece "Dio interamente si fece uomo, ma uomo fino all'infamia, uomo fino alla dannazione e all'abisso. Per salvarci, avrebbe potuto scegliere uno qualunque dei destini che tramano la perplessa rete della storia; avrebbe potuto essere Alessandro o Pitagora o Rurik o Gesú; scelse un destino infimo: fu Giuda" (*ibid.*, pp. 145-146).

Borges non dice nel prologo che lo stesso meccanismo — il rovesciamento dei ruoli di martire e di traditore, eroe e cattivo — compare in altri due racconti della raccolta. In *La forma della spada* il protagonista racconta la storia di un tradimento come se egli fosse la vittima, non il traditore. In *Tema del traditore e dell'eroe* il primo diventa il secondo con un rovesciamento di ruoli altamente drammatico. In tutti e due i racconti, come in *Tre versioni di Giuda*, la visione mitica e rituale del mondo, presentata attraverso la coppia Abele e Caino, conferma una duplice visione della realtà: Borges suggerisce che l'eroe è cattivo come il cattivo è eroe. Sono due aspetti di uno stesso personaggio: l'uomo.

Finzioni contiene un altro racconto a cui il prologo non allude affatto, neanche indirettamente. Si intitola *Il miracolo segreto* e presenta un drammaturgo ebreo che sta per essere giustiziato dai nazisti. All'ultimo momento viene salvato da un miracolo: Dio gli dà un intero anno per portare a termine il suo dramma. Il tempo si ferma: i carnefici rimangono immobilizzati mentre il drammaturgo completa la sua opera; appena ha finito, "una quadrupla scarica" lo abbatte. Questo artificio, la manipolazione del tempo, lega questo racconto ad alcuni degli esperimenti attribuiti a Herbert Quain nel racconto già pubblicato in *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. La stessa interazione tra il tempo oggettivo cronologico, e quello soggettivo è in gioco anche qui. L'amore di Borges per l'idealismo berkeleyano è messo in pratica con una tecnica che dà vita ad una narrazione efficace. Il racconto non

è uno dei migliori di Borges ed è forse un po' troppo meccanico, ma i suoi lettori lo prediligono. In un certo senso è piú facile identificarsi con la penosa situazione del suo protagonista che con i destini allucinanti di Funes o di Nils Runenberg.

Finzioni ebbe un'accoglienza superiore a *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. Un premio speciale fu creato per rendere omaggio al libro: su richiesta di Enrique Amorim la Società argentina degli scrittori (SADE) diede al libro il primo Gran premio d'onore, inteso evidentemente come un indennizzo per il modo sbrigativo in cui la città di Buenos Aires aveva trattato *Il giardino* nel 1942.

Al principio del 1945 Borges compilò per un'altra delle collane di Emecé un'antologia intitolata *El compadrito* (*Il bullo di Buenos Aires*); questa volta invece che con Bioy Casares collaborò con una giovane donna, Silvina Bullrich Palenque, che era bella e aveva molto talento. Il sottotitolo indica lo scopo della piccola antologia, quello cioè di descrivere il destino del *compadrito*, i suoi quartieri, la sua musica. Borges inizia l'incisivo prologo ponendo in relazione i *compadritos* della città con i gauchos. Osserva che "la gente crede di ammirare il gaucho, ma in realtà ammira il malvivente," cosa che qualche gaucho è veramente. Dopo aver spiegato il fine dell'antologia e perché i compilatori non hanno incluso né le commedie che parlano dei *compadritos* né le liriche dei tanghi che li esaltano, Borges afferma che hanno preferito invece le descrizioni, i dialoghi, le poesie e le relazioni di storici e sociologi. Concludendo si augura che qualcuno scriva un giorno un poema che sia per i *compadritos* quello che il *Martín Fierro* è per i gauchos. Questo era un progetto molto caro a Borges, di cui rimane solo la biografia *Evaristo Carriego*: quindici anni dopo Borges spera ancora che il suo sogno possa essere realizzato.

Per la prima volta Borges aveva collaborato esclusivamente con una donna, e per la prima volta nell'ottobre di quello stesso anno si recò in visita a Montevideo. Era stato invitato dall'ufficio culturale del Ministero dell'Istruzione a dare una conferenza sulla letteratura gauchesca all'università. Timido e imbarazzato, Borges non si era mai fidato della propria voce in pubblico. Di solito rifiutava di dare conferenze, e nelle rare occasioni in cui aveva dovuto farlo aveva scritto e riletto accuratamente il testo, per poi farlo leggere ad alta voce da un amico. Fece la stessa cosa a Montevideo. Mentre José Pedro Díaz, un giovane professore di letteratura, leggeva la lunga conferenza con una pronuncia impeccabile e con una voce bellissima e altisonante, Borges sedeva dietro il podio, suggerendogli senza essere né visto né udito. Fu un'incredibile rappresentazione, quasi irreale, come se ci fosse un ventriloquo che controllava a distanza il suo fantoccio.

Fu lí che conobbi Borges per la prima volta. Io ero il responsabile delle pagine letterarie di "Marcha" (Marcia), un settimanale di sinistra che stava cominciando a farsi conoscere fuori dell'Uruguay. Molto rispettosamente mi avvicinai a Borges dopo la conferenza e gli chiesi se mi avrebbe permesso di pubblicare il testo completo della confe-

renza nel prossimo numero di "Marcha". Forse perché gli ero stato presentato da due dei suoi cugini preferiti che appartenevano al ramo uruguayano della sua famiglia ed erano miei amici, o forse perché era cosí generoso e persino incurante con quello che scriveva, mi diede l'originale della sua conferenza e mi autorizzò a pubblicarla su "Marcha". Il mio entusiasmo fu indescrivibile. Per anni ero stato un suo ammiratore, fin da quando avevo scoperto i suoi articoli e le recensioni su "El Hogar" nel 1936; collezionavo i suoi libri ed ero abbonato alle riviste per cui scriveva, e lo imitavo nei miei disperatamente modesti articoli e nelle recensioni. Ero già convinto che fosse il piú grande scrittore di lingua spagnola mai esistito ed ero deciso a combattere fino alla morte chiunque osasse discutere la mia convinzione. Insomma, ero giovane e fanatico.

Per Borges la conferenza a Montevideo aveva un significato diverso. Era il suo primo tentativo di ingrandire il suo pubblico usando una tecnica nuova ed esplorando un nuovo paese. Il suo nome era conosciuto in Uruguay solo negli ambienti piú specializzati. La conferenza, che attrasse un pubblico dei piú vasti che io abbia visto a Montevideo, fu un successo proprio perché era su un tema per nulla rischioso e perché Borges lo trattò con la sua solita originalità. Ma la conferenza voleva dire anche qualcosa d'altro: gli indicò chiaramente come poteva mantenere il contatto con un pubblico che era in via d'espansione e che fino ad allora aveva trascurato. A quell'epoca non aveva bisogno di ingrandire il numero dei suoi lettori. Aveva una rendita stabile che gli derivava dalla sua posizione di terzo assistente nella biblioteca Miguel Cané e guadagnava qualcosa in piú grazie alle sue collaborazioni a giornali e riviste. Ma se avesse potuto vincere la sua timidezza e cominciare a dare conferenze avrebbe avuto un altro introito. Ma non aveva fretta: la tortura di dover affrontare un pubblico era ancora troppo forte per lui. Sfortunatamente (o forse fortunatamente) nel 1946 l'Argentina avrebbe subito un cambiamento politico radicale che avrebbe obbligato Borges in meno di un anno a diventare conferenziere e insegnante. La sala delle conferenze sarebbe stata la sua arena per il resto della sua vita.

VII

Il generale e l'ispettore dei polli

Quando Borges diede la sua conferenza a Montevideo, l'Argentina era già nelle mani di un nuovo capo, il colonnello Juan Domingo Perón. La sua ascesa al potere fu lenta ma costante. Nato nel 1896, era un giovane capitano quando il generale Uriburu depose il presidente Irigoyen nel 1930. Nonostante si fosse unito agli ufficiali piú anziani nel colpo di stato che rovesciò il leader populista, Perón continuava a dimostrare la propria indipendenza. Era contro Irigoyen, e specialmente contro le guardie di palazzo che avevano isolato l'anziano capo dai suoi elettori, ma non approvava le misure repressive prese dall'esercito per distruggere le riforme politiche e sociali di Irigoyen. Molti anni dopo avrebbe detto che la Talpa (cosí veniva chiamato Irigoyen) era stato il "primo presidente argentino a difendere il popolo, il primo a sfidare gli interessi stranieri e nazionali dell'oligarchia per difendere il suo popolo" (Sanguinetti, 1975, p. 63). Ma la disciplina dell'esercito impedí al giovane capitano di pubblicizzare le sue critiche. Accettò la carica di segretario privato del ministro della guerra (1930-1935), e nello stesso periodo insegnò nel liceo del ministero. Nel 1937 fu mandato in Cile come attaché militare, e poi in Italia durante la guerra. Tra il 1939 e il 1940 fu con l'esercito italiano sulle Alpi e negli Abruzzi. Visitò anche la Spagna di Franco e fu impressionato dalla distruzione che la guerra civile aveva causato nel paese. Ad alcuni amici intimi confidò che avrebbe sempre opposto ogni tipo di conflitto militare in Argentina.

Anche se era ancora praticamente sconosciuto al di fuori degli ambienti militari, Perón era già un uomo influente. L'esercito argentino era controllato da uomini che odiavano l'Inghilterra, ammiravano l'Italia e simpatizzavano con la crociata di Hitler per un nuovo ordine mondiale. È difficile spiegare la loro posizione nel contesto internazionale, ma è facilmente comprensibile nel contesto del Rio della Plata. A livello internazionale l'Inghilterra all'inizio degli anni Quaranta rappresentava l'ultima trincea contro il fascismo; era la speranza della democrazia, il paese della libertà. Ma in Argentina, e un po' meno in Uruguay, l'Inghilterra veniva considerata solo come il centro dell'imperialismo. L'economia della zona del Rio della Plata era controllata da Londra; gli investitori principali erano inglesi: le ferrovie, le cen-

trali elettriche e persino gli impianti idrici erano in mani inglesi. L'Argentina e l'Uruguay erano indipendenti solo di nome. Per gli argentini, l'imperialismo britannico era intollerabile. L'esercito perciò parteggiava per il fascismo e simpatizzava con Hitler perché credeva sinceramente che sarebbe riuscito a togliere di mezzo gli inglesi.

Perón condivideva queste idee. Mentre era in Italia era stato colpito favorevolmente dal modo in cui Mussolini aveva organizzato lo stato corporativo; in seguito si sarebbe ampiamente ispirato ai suoi metodi. Hitler non gli piaceva molto, ma lo ammirava come il nemico piú potente della Gran Bretagna. Ma Perón era anche un uomo politico d'intuito, ed aveva un'abilità veramente creativa di captare e di sfruttare gli umori popolari. Sapeva di essere troppo giovane e sconosciuto per scoprirsi e tentare un colpo di stato. Cominciò invece a organizzare un movimento di giovani che cominciarono a fare pressione sugli ufficiali piú anziani per indurli all'azione. Il governo argentino di quel periodo era maturo per la caduta. Presieduto fin dal 1938 da un incompetente, Castillo, cadde il 4 giugno 1943 dopo un colpo di stato incruento. L'esercito prese apertamente il potere. Il nuovo presidente era il generale Farrell, ma la vera potenza dietro le quinte era il colonnello Perón, che aveva preferito modestamente la carica di vicepresidente. Fu nominato anche ministro della guerra e segretario del lavoro e dell'assistenza sociale (in realtà ministro). Come ministro della guerra controllava l'esercito, come segretario del lavoro era in grado di controllare i lavoratori e di costruirsi una piattaforma di potere. Perón si era reso conto che c'era un vasto numero di lavoratori in Argentina che i partiti tradizionali avevano trascurato e di cui i partiti di sinistra si occupavano solo marginalmente. Cominciò a ingrandire il segretariato e ad aumentarne il bilancio. Con una serie di decreti organizzò prima i lavoratori agricoli, poi cominciò a fare incursioni nei sindacati di sinistra che controllavano le industrie locali. Promuovendo dei sindacati alternativi (organizzati direttamente dal segretariato) o corrompendo i funzionari dei vecchi sindacati, in meno di due anni si assicurò il controllo quasi completo di una massa di lavoratori che fino ad allora non avevano avuto nessuna protezione dal governo ed erano stati rappresentati mediocremente dai propri sindacati. Perón imparò anche a usare la stazione radio di stato per portare i suoi piani di riforme sociali e la sua politica sindacale all'attenzione dei lavoratori, sia nelle città che nelle campagne. I suoi discorsi erano semplici e diretti, in perfetto accordo con il linguaggio degli ascoltatori. Era un colonnello, ma parlava come "uno di noi." Lanciò anche una campagna per popolarizzare la propria immagine. Ben presto l'oscuro colonnello cominciò a essere riconosciuto — la voce calda, l'immenso sorriso, il viso largo e i capelli impomatati — da migliaia di persone che fino ad allora non avevano dimostrato alcun interesse per le promesse degli uomini politici vecchio stile.

Perón era molto meno popolare fra i ricchi proprietari terrieri e i burocrati politici. Anche i riformatori di sinistra lo ritenevano peri-

coloso, e i capi dei sindacati si schierarono contro di lui, denunciandone la demagogia, l'abuso di potere e la tendenza a corrompere e/o terrorizzare gli oppositori. Lo definivano fascista (lo era) e nazista (non lo era), prepotente (lo era) ed anche satiro (cosa che probabilmente non era). La sua relazione con una giovane attrice bionda della radio, Eva Duarte, era il bersaglio preferito di innumerevoli barzellette sporche. Le leggi che regolavano i salari dei lavoratori, le nuove pensioni ed un miglior sistema di assistenza sociale, incontrarono l'opposizione della classe dominante: per la prima volta qualcuno aveva messo in dubbio il loro diritto di pagare i lavoratori come e quanto gli pareva. I partiti di sinistra d'altro lato erano furiosi perché Perón stava riuscendo a istituire le riforme sociali che essi avevano inutilmente cercato di portare avanti per tre o quattro decenni. La Chiesa si sentiva offesa a causa della natura della sua relazione con Evita: tutti dicevano che era la sua amante. Ma Perón continuava a sorridere e ad aumentare la propria popolarità. Per liberarsi dei nemici si serviva della tortura. Fu in questo periodo che la polizia argentina importò dalla Germania e perfezionò la *picana elétrica*, un primitivo sistema di elettrodi che venivano generalmente applicati agli organi genitali per ottenere "confessioni."

Entro il 9 ottobre 1945 sembrava che tutti ne avessero avuto abbastanza di Perón. Il generale Farrell fu persuaso a chiedergli di dimettersi da tutte le cariche ufficiali e di ritirarsi. Perón acconsentí e fu immediatamente mandato a Martín García, un'isoletta vicino alla costa dell'Uruguay dove il presidente Irigoyen era stato confinato dopo il colpo di stato. Tutti erano convinti che per Perón era la fine. Egli stesso disse agli amici che voleva solo sposare Evita e rifugiarsi in un posto tranquillo a scrivere le proprie memorie. Aveva cinquant'anni ed era al colmo delle proprie forze. Otto giorni dopo era di ritorno a Buenos Aires, ad arringare la folla piú grande che si fosse mai vista in quella città e assicurando le masse che nelle prossime elezioni a febbraio sarebbe stato ufficialmente candidato alla presidenza.

Che cosa era successo esattamente durante quegli otto giorni? Si sono creati talmente tanti miti e tante leggende che è difficile dire che cosa avvenne dietro le quinte. Si sa che centinaia di migliaia di argentini furono trasportati fino alla capitale e che fu dato loro da mangiare; si istallarono tutti al centro di Buenos Aires e si rifiutarono di muoversi se Perón non fosse comparso e non si fosse rivolto a loro, realizzando un "orgasmo collettivo" (per citare uno dei resoconti piú esaltati) fra il Macho e il suo popolo.

Dopo questi avvenimenti il governo dovette proclamare una festa nazionale, che fu immediatamente battezzata dalla gente giorno di San Perón. Il presidente Farrell promosse Perón a generale. Le elezioni del 24 febbraio 1946 confermarono quanto era stato proclamato il giorno di San Perón: Perón era il primo re dell'Argentina.

Prima delle elezioni Perón aveva sposato Evita (fu una modesta cerimonia civile) ed Evita era diventata la Señora Maria Eva Duarte

de Perón, la consorte del presidente. Per i dieci anni che seguirono, e fino alla sua morte improvvisa nel 1952, l'Argentina ebbe una coppia di monarchi.

La reazione di Borges all'ascesa di Perón non fu affatto moderata: credeva sinceramente che Perón fosse un nazista. Essendo di origini inglesi ed avendo seguito attentamente la trasformazione della cultura tedesca sotto Hitler, Borges non aveva nessuna simpatia per il nuovo ordine mondiale che il Führer aveva cercato di imporre all'Europa con tanta brutalità. Durante gli anni Trenta aveva usato la sua rubrica su "El Hogar" per discutere di politica, scrivendo con micidiale ironia sul totalitarismo di ogni tipo. Concentrava il suo fuoco sul nazismo e il comunismo, discutendo in particolare l'abbrutimento della cultura tedesca per mano dei meccanismi propagandistici dell'antisemitismo e le follie dell'antisemitismo. La sua posizione in materia di affari esteri corrispondeva esattamente alla sua posizione in materia di affari nazionali: vedeva la situazione argentina dal punto di vista piú vasto della lotta internazionale contro il fascismo.

All'epoca della sua conferenza sulla letteratura gauchesca rilasciò una dichiarazione che fu pubblicata da un giornale uruguayano esattamente quindici giorni dopo il ritorno trionfale di Perón a Buenos Aires:

> La situazione politica in Argentina è molto seria, cosí seria che un gran numero di argentini sta diventando nazista senza rendersene conto. Tentate dalle promesse di riforme sociali — in una società che indubbiamente ha bisogno di un'organizzazione migliore di quella che ha ora — molte persone si stanno lasciando sedurre da una sproporzionata ondata di odio che sta travolgendo il paese. È una cosa terribile, simile a quanto successe all'inizio del fascismo e del nazismo in Europa. Ma devo aggiungere che gli intellettuali argentini sono contro di essa e la combattono. Io credo che l'unica soluzione possibile sia delegare il potere alla Corte costituzionale. Comunque sono pessimista per quanto riguarda la possibilità di un ritorno piú o meno rapido del governo argentino alla democrazia. ("El Plata," Montevideo, 31 ottobre 1945)

Il suggerimento che l'esercito delegasse il potere alla Corte costituzionale prima delle elezioni era stata una delle richieste del Sindacato popolare democratico, che si opponeva alla candidatura di Perón, ma, ovviamente, Perón rifiutò di abdicare il potere di cui aveva bisogno per essere eletto presidente. Da questo punto di vista lo scetticismo di Borges era perciò giustificato. Perón usò il potere ed il denaro del segretariato del lavoro per comprare voti, organizzare le proprie forze e per vincere le elezioni con appena il 51 per cento dei voti.

Borges aveva ragione sulle scarse possibilità di ritorno alla democrazia, ma aveva torto a credere che Perón fosse un nazista. Perón era un fascista e un nazionalista. Identificandolo, insieme al suo partito, con i nazisti, Borges e i suoi amici non vedevano proprio ciò che rendeva Perón cosí attraente per le masse.

La vittoria di Perón segnalò chiaramente che, per quanto si potesse

prevedere, la democrazia era finita in Argentina. Borges deve essersi reso conto di quanto fosse fragile la sua posizione. Benché fosse acclamato localmente come uno dei piú grandi scrittori contemporanei, era solo un terzo assistente nella biblioteca municipale Miguel Cané, cioè dipendeva interamente o quasi per la propria sopravvivenza da una nomina politica. Ciononostante, essendo un uomo libero ed orgoglioso, Borges continuò a firmare i manifesti antiperonisti che circolavano ancora liberamente a Buenos Aires. All'inizio Perón non fece molta attenzione agli intellettuali: gli interessava soprattutto consolidare il suo potere nei sindacati, nell'esercito e nell'industria. Ma quando si sentí sicuro li prese di mira e li ridusse al silenzio.

Per Borges inventò un'umiliazione veramente *machista*. Nell'agosto del 1946 Borges fu informato ufficialmente che, per decisione del comune, era stato promosso da assistente nella biblioteca Miguel Cané a ispettore di polli e conigli nel mercato di via Córdoba. Il resoconto dell'episodio nell'*Abbozzo di autobiografia* termina cosí: "Andai in Municipio a chiedere informazioni. — Sentite un po', — dissi, — mi sembra molto strano che fra tutti i miei colleghi della biblioteca abbiano scelto proprio me per questo nuovo posto —. Beh, — rispose l'impiegato, — lei era dalla parte degli Alleati. Che cosa si aspettava? — Era inutile rispondere; il giorno seguente diedi le mie dimissioni" (*Abbozzo*, p. 175).

Nel suo racconto Borges non commenta il significato di quella "promozione," ma è ovvio che era stato scelto come vittima per un tipo di umiliazione tipico della zona del Rio della Plata. Perón ed i suoi amici erano maestri nell'arte della *cachada* (acchiappare qualcuno di sorpresa). Promuovere uno dei piú notevoli intellettuali argentini a ispettore dei polli e dei conigli voleva dire anche fare un gioco di parole. In spagnolo le parole pollo e coniglio sono sinonime di codardo. Ma Borges decise di ignorare l'affronto e di prendere la promozione come un segno della vasta ignoranza linguistica del regime. Diede le dimissioni senza protestare ma rilasciò una dichiarazione pubblica in cui raccontò l'episodio con un'accuratezza impassibile. Il paragrafo conclusivo dice:

> Non so se l'episodio che ho appena raccontato è una parabola. Sospetto nondimeno che la memoria e l'oblio sono divinità che sanno perfettamente quello che fanno. Se hanno dimenticato il resto e hanno preservato solo questa assurda leggenda probabilmente c'è una ragione. La formulo con queste parole: le dittature fomentano l'oppressione, le dittature fomentano il servilismo, le dittature fomentano la crudeltà; anche piú abominevole è il fatto che esse fomentano la stupidità. Bottoni che balbettano slogan, immagini di capi, "viva" e "abbasso" predeterminati, muri imbrattati di nomi, cerimonie unanimi, con solo la disciplina al posto della lucidità [...] Combattere contro queste tristi monotonie è uno dei molti doveri degli scrittori. È necessario ricordare ai lettori di *Martín Fierro* e di *Don Segundo Sombra* che l'individualismo è una vecchia virtú argentina? (*Dele-Dele*, 1946)

Usando lo stesso titolo che "Sur" aveva usato all'epoca in cui al *Giardino dei sentieri che si biforcano* era stato negato il primo premio della città, un gruppo di intellettuali di ogni tendenza decise di organizzare un "Indennizzo a Borges." Si tenne un banchetto durante il quale fu letta la dichiarazione di Borges già citata. Tra i discorsi, il piú significativo fu quello del presidente della Società argentina degli scrittori, Leonidas Barletta, un comunista convinto e membro del vecchio gruppo Boedo. Barletta esaltò il coraggio dimostrato da Borges nel mantenere le proprie opinioni e rifiutando di farsi chiudere la bocca dalla dittatura. Riconobbe in lui il vero spirito della resistenza che ogni intellettuale argentino avrebbe dovuto dimostrare in quei giorni "magnifici e terribili." Il suo discorso, pubblicato insieme al testo di Borges in una pagina del periodico di sinistra "Argentina Libre" (Argentina Libera, 15 agosto 1946), era un manifesto politico. Borges — l'elegante, apolitico Borges — era diventato improvvisamente, e sarebbe rimasto per il prossimo decennio, il simbolo della resistenza argentina al totalitarismo. Si trattava di un ruolo inaspettato per quest'uomo timido e ironico, ma egli lo svolse con semplicità e senza mai indietreggiare. Perón in qualche modo aveva scelto l'uomo sbagliato come ispettore per i suoi polli e i suoi conigli.

VIII

Vita in una città occupata

L'umiliazione che Perón e i suoi soci avevano inventato per Borges non solo lo trasformò in una figura popolare della resistenza al regime: lo obbligò anche a prendere una decisione letteraria molto importante. Avendo dato le dimissioni dalla sua modesta posizione di terzo assistente nella biblioteca Miguel Cané si trovava nella pericolosa situazione di non avere una rendita regolare all'età di quarantasette anni. È vero che aveva alcuni lavori letterari: collaborazioni regolari a "Sur" e a "La Nación", antologie compilate con amici, prologhi e note ai libri che curava. Ma tutta questa attività era marginale e non gli dava un introito finanziario sufficiente. Doveva cercare altrove.

L'unica cosa che gli rimaneva era dare conferenze. La sua timidezza e la lieve balbuzie che diventava piú pronunciata quando doveva parlare in pubblico lo avevano trattenuto dall'accettare una posizione stabile come conferenziere o anche come insegnante. Ma Perón, promuovendolo a ispettore di polli e conigli, non gli lasciò alternative. Era la fame o la sala conferenze. Angosciato, Borges optò per quest'ultima.

Sulle prime non si fidò della propria voce. Si era sempre affidato ad amici che leggevano i suoi discorsi per lui. Persino il breve testo che aveva scritto per il banchetto offerto dalla Società argentina degli scrittori lo aveva letto il critico Pedro Henríquez Ureña. Ma non era realistico pensare che avrebbe potuto continuare a chiedere agli amici di leggergli le conferenze. Un po' alla volta si convinse a farlo da solo. Il resoconto che Borges dà di questi avvenimenti nell'*Abbozzo di autobiografia* è, come al solito, troppo semplificato. Dopo aver riassunto il suo licenziamento dalla biblioteca Miguel Cané, dice:

> Adesso mi trovavo senza lavoro. Diversi mesi prima una vecchia signora inglese, leggendo le foglie del mio tè, mi aveva predetto che avrei presto fatto dei viaggi, avrei fatto delle conferenze e avrei guadagnato delle grosse somme di denaro. Quando lo raccontai a mia madre ne ridemmo insieme, perché parlare in pubblico era qualcosa al di là delle mie forze. In quel frangente mi venne in aiuto un amico, e fui nominato insegnante di letteratura inglese alla Asociación Argentina de Cultura Inglesa. Allo stesso tempo mi fu chiesto di tenere un corso di lezioni sulla letteratura classica americana al Colegio Libre de Estudios Superiores. Poiché queste due offerte mi furono fatte tre mesi prima dell'apertura dei corsi, accettai, sentendomi al riparo. Ma, con l'avvicinarsi del periodo

scolastico, mi sentivo sempre piú a disagio. Avrei dovuto tenere nove lezioni su Hawthorne, Poe, Thoreau, Emerson, Melville, Whitman, Twain, Henry James e Veblen. Misi per iscritto la prima, ma non ebbi il tempo di scrivere la seconda. Inoltre, pensando alla prima lezione come al Giorno del Giudizio, mi pareva che dopo non poteva esserci che l'eternità. Quella prima lezione, miracolosamente, andò abbastanza bene. Due sere prima della seconda portai mia madre a fare una lunga passeggiata ad Adrogué e la pregai di stare attenta all'orologio mentre io ripetevo il mio discorso. Lei mi disse che le sembrava troppo lungo. In tal caso, — dissi, — posso stare tranquillo. La mia paura era di rimanere a corto di argomenti. Cosí, a quarantasette anni, una vita nuova ed emozionante si apriva davanti a me. (*Abbozzo*, pp. 175-176)

Nonostante l'allegrezza retrospettiva di Borges, le cose non andarono cosí lisce. Innanzitutto la preparazione di ogni lezione gli portava via moltissimo tempo. La prima, su Hawthorne (raccolta poi in *Altre inquisizioni*), era troppo lunga e troppo erudita. Devono essergli voluti parecchi mesi per mettere insieme tutte quelle informazioni e per scrivere il fitto testo. Quando si rese conto che un tale metodo non era adatto a un normale corso di lezioni, si mise a scrivere delle note molto precise su piccoli pezzi di carta. Le imparava poi a memoria cosí bene che non aveva quasi bisogno di consultarle durante la lezione. Per vincere l'insicurezza, faceva delle prove con un amico o con la madre; escogitò anche un elaborato rito prima di ciascuna conferenza, che ebbi modo di osservare piú di una volta quando venne a parlare a Montevideo.

Il rito era diviso in due parti. La prima era una lunga camminata verso il luogo dove doveva svolgersi la conferenza. Parlando e discutendo con uno o due amici sul tema della conferenza, Borges praticava quel tipo di dialogo peripatetico che risale all'antica Grecia, quando Aristotele conduceva i suoi allievi in lunghe passeggiate erudite nel suo giardino. Quando si avvicinava al luogo in cui doveva parlare, Borges entrava in un caffè a prendere un alcolico — di solito *caña* o grappa — che mandava giú in un sorso e che lo aiutava a esorcizzare i suoi timori.

Anche la conferenza aveva il suo rito. Borges sedeva molto quietamente, senza mai guardare direttamente il pubblico e fissando i suoi occhi mezzo ciechi su un punto lontano. Mentre parlava, univa le mani con dei movimenti brevi e precisi come se pregasse o le muoveva intorno con discrezione; pronunciava il suo discorso con una voce piuttosto monotona e bassa, come se fosse un sacerdote o un rabbino. Il suo stile contrastava radicalmente con quello preferito nell'area del Rio della Plata, dove le tradizioni dell'oratoria latina erano ancora molto vive. Ma Borges riusciva proprio perché era cosí diverso. La sua immobilità, i suoi gesti precisi, la monotonia della sua voce creavano quasi un'atmosfera incantatoria: uno spazio in cui quello che importava veramente era il testo, accuratamente meditato, accuratamente messo insieme e sempre inatteso. L'immobilità, il tono basso, la

concentrazione quasi fanatica sulle parole pronunciate — questa era la conferenza, e non le solite manifestazioni di istrionismo degli oratori. Borges era riuscito a creare uno stile orale che si adattava allo stile scritto della sua opera. Il pubblico, dapprima sorpreso e forse allarmato, cominciò ad apprezzarne l'efficacia. In pochi anni Borges diventò uno dei conferenzieri piú affermati nella zona del Rio della Plata.

Nel suo *Abbozzo di autobiografia* dice del proprio successo:

> Viaggiai su e giú per l'Argentina e l'Uruguay, tenendo conferenze su Swedenborg, Blake, i mistici persiani e cinesi, il buddhismo, la poesia *gaucha*, Martin Buber, la Cabala, *Le mille e una notte*, T. R. Lawrence, la poesia medievale tedesca, le saghe islandesi, Heine, Dante, l'espressionismo e Cervantes. Andavo di città in città, passando la notte in alberghi che non avrei piú rivisto. Talvolta mia madre o un amico mi accompagnavano. Non solo finii per guadagnare molto piú denaro che alla biblioteca, ma quel lavoro mi piaceva e mi dava una giustificazione. (*Abbozzo*, p. 176)

Nel suo *Abbozzo* Borges non descrive il contesto preciso in cui si svolgevano quelle conferenze: era l'Argentina di Perón. In quegli anni lo andavo a trovare: lui veniva perlomeno una volta all'anno a Montevideo per dare conferenze e incontrarsi con parenti e amici, e noi ricambiavamo le visite quando potevamo. Buenos Aires era allora letteralmente foderata di enormi manifesti raffiguranti Perón e la sua bionda moglie, e i manifesti erano pieni di slogan aggressivi. La città aveva l'aspetto di una città occupata. In quella Buenos Aires oltraggiata, Borges camminava instancabilmente. Andava verso la cinquantina e ci vedeva ancora abbastanza per camminare senza l'aiuto di un bastone. Aveva un passo nervoso, quasi brusco. Solo quando attraversava la strada un'istintiva prudenza lo spingeva a prendere il suo accompagnatore per la manica, non per il braccio, con un gesto imperioso che chiedeva ma non implorava aiuto. Con la stessa improvvisa ruvidezza lasciava andare la manica quando aveva attraversato. Ma la comunicazione verbale non si interrompeva mai.

Borges vedeva confusamente (o indovinava) gli slogan del regime, l'interminabile ripetizione dei nomi di Perón e di Evita, la umiliazione calcolata della Buenos Aires patrizia. Puntava il dito verso le lettere enormi, sottolineava ciascuno slogan e parlava, parlava senza requie. La Buenos Aires delle sue poesie e dei suoi sogni era sparita, scomparsi i quartieri periferici con gli empori e i crocicchi rosati e i bulli locali vestiti di bianco con i cappelli flosci, scomparse le strade crepuscolari che si aprivano sulla pampa incombente. Non era rimasto nulla della Buenos Aires mitica delle sue storie. Ora la città era governata da un regime che si proponeva di piegare una potente oligarchia che aveva mutuato i propri gusti da Parigi e da Londra. Borges non si dispiaceva troppo per l'umiliazione di una classe di cui aveva sempre satireggiato i fallimenti e le debolezze, ma odiava la demagogia di questo leader che esibiva rancori di classe e squallide lezioni fasciste con un colossale dispiegamento di mediocrità.

Quando camminava il suo dolore traspariva dal tono amaro della voce e dalla ruvidezza dei gesti piú che dalle parole che usava. Era come un uomo scorticato vivo. Qua e là vedeva ancora la vecchia Buenos Aires, ma dalle sue parole emergeva una città diversa e minacciosa, piena dell'orrore irreparabile trascritto fantasmagoricamente, e sotto la maschera di nomi europei, nella città di *La morte e la bussola*. Solo una maschera sottile di geometria scacchistica e la paradossalità chestertoniana separavano la città dove si scontravano il Bene e il Male da quella vera. La stessa Buenos Aires grigia e allucinante ricompariva in *L'attesa*, in cui un uomo attende in una camera d'affitto che i suoi nemici vengano ad ucciderlo. La bruttezza, fisica e morale, della capitale di Perón fa da sfondo ad alcuni dei racconti piú deprimenti di questo periodo.

Ascoltando Borges mi era impossibile non avvertire un senso di rifiuto mischiato a una quieta impazienza. Non mi importava se ci sentiva qualcuno. Era vero che il regime si era messo a perseguitare gli intellettuali, ma lo faceva in modo casuale, inconsistente. Queste meschine persecuzioni erano destinate a umiliare e molestare la gente piú che a terrorizzarla. Io sapevo tutto questo, e perciò sentivo un senso di rifiuto: le parole di Borges non mi sembravano ingiuste; sentivo piuttosto la vergogna di una persona che spia gli incubi di qualche d'un altro, che ascolta involontariamente le grida e le parole intime di un dormiente. Brutalmente, la passione con cui Borges denunciava la Buenos Aires di Perón mi aveva risucchiato nel suo labirinto. Ascoltandolo, simpatizzando con lui, volevo tuttavia dire di no, sostenere che Perón era qualcosa di piú di un mediocre tiranno, che egli rappresentava qualcosa di completamente diverso per i lavoratori e per i poveri, che aveva inaugurato delle nuove e necessarie leggi sociali, che stava cercando (forse invano) di liberare l'Argentina dalle potenze straniere. Volevo dirgli che la Buenos Aires sinistra dei suoi racconti e dei suoi incubi non esisteva quasi nella realtà, che aveva un'altra, piú burocratica maschera fatta di informatori, meschini trafficanti e arbitrarie forze dell'ordine. Ma come si può stabilire un dialogo con un sognatore? Borges mi contagiò con i suoi incubi, e finii per sentire la viscosità dell'aria, la minacciosità dei muri, la presenza ossessiva di quei nomi ripetuti interminabilmente. La sua mente aveva creato un labirinto in questa mediocre realtà, e io mi ci ero perso.

Appena uscivamo dalle strade del centro e arrivavamo alla zona sud, Borges cambiava umore. La zona sud sembra (o sembrava negli anni fra il 1946 e il 1949) la coreografia di un racconto di Borges. Mi trascinava a vedere qualche angolo rosato che ancora sopravviveva; salivamo su verande i cui pavimenti di pietra ricordavano i tempi di un altro tiranno: quel Juan Manuel Rosas che ricompariva ossessivamente nei suoi versi. Traversavamo piazze dove c'era ancora l'umidità che aveva infreddolito i suoi nonni. Qualche volta, la sera, sbarcavamo in un caffè come il Richmond del Sur, dove una piccola orchestra suonava i vecchi tanghi accompagnati dal suono perenne delle palle da

biliardo proveniente dal retro. Allora per un po' Borges si scordava di Perón, e potevamo persino ridere. Batteva leggermente le dita (piccole e grassocce) sul tavolo al ritmo del tango. Allora credevo che Borges mi stesse mostrando il colore locale, che volesse far vedere al turista (un uruguayano è sempre considerato un po' provinciale a Buenos Aires) gli avanzi, o forse le rovine, di una città mitica che viveva ancora nelle sue poesie e nella biografia di Evaristo Carriego. Ma lui pensava a qualcosa di piú. Grazie al rito del tango Borges riusciva ad evadere per un attimo dalla prigione morale di Perón, dai muri chiassosi dei suoi incubi. La Buenos Aires che amava sopravviveva nella musica del tango.

Camminavamo spesso per le strade della zona sud, ed anche per i quartieri piú poveri di quella nord, che non avevano nulla in comune con le boutique eleganti di via Florida. Ricordo ancora una sera in cui percorremmo mezza Buenos Aires (camminava per godersi la tranquillità delle sere in periferia) per andare a trovare un amico che viveva in un quartiere ebraico di strade tristi e polverose. In quell'occasione Perón sparí dalla conversazione, che si inoltrò per i labirinti della letteratura inglese tanto amata da Borges. Stevenson, Kipling, Chesterton e James riempivano le strade solitarie con le loro invenzioni rievocate dalle parole di Borges. "Non le pare?" non si stancava mai di chiedere con la sua impeccabile cortesia. Citando testi e commentandoli, sviluppando accenni preziosi e inseguendo allusioni Borges riusciva a creare, ai confini della realtà peronista, tutto un mondo. Da quelle conversazioni inebrianti ritornavamo, un po' confusi, a una realtà sinistra.

Nel marzo del 1946 Borges cominciò una nuova impresa letteraria come direttore della rivista letteraria "Los Anales de Buenos Aires", patrocinata da un istituto sul modello della Société des annales di Parigi. Come la sua controparte francese, l'associazione argentina invitava annualmente intellettuali di fama internazionale a dare conferenze a Buenos Aires; si serviva anche dei piú brillanti ingegni locali. I primi due numeri della rivista, redatti dall'associazione, presentavano in modo piuttosto arbitrario le conferenze date presso l'istituto, scritti di autori piú o meno illustri e testi di vario genere. Solo quando Borges ne assunse il controllo prese la forma di una rivista letteraria. La rivista argentina piú importante era ancora "Sur", anche se il suo primato era stato sfidato da "Realidad" (Realtà), una rivista il cui sottotitolo "Rivista di idee," cercava di sottolineare discretamente non solo una delle proprie caratteristiche principali ma anche una delle debolezze di "Sur". Borges aveva scritto alcuni articoli per "Realidad" — in particolare un articolo per il numero su Cervantes (settembre-ottobre 1947) — ma era rimasto fedele a "Sur". Quando acconsentí a dirigere "Los Anales" continuò a collaborare a "Sur". Era chiaro che secondo lui a Buenos Aires c'era spazio per un altro, e diverso, mensile.

"Los Anales" in un certo senso era due riviste in una. Alcuni degli articoli riflettevano il punto di vista dell'istituto, posato ed accade-

mico. Ma ciò che distingueva la rivista erano il gusto e l'immaginazione di Borges. Non solo usava alcuni dei racconti, delle poesie e degli articoli dei suoi amici, ma si sforzava anche di trovare nuovi scrittori dotati d'immaginazione e con gusti sofisticati. Tra i nuovi scrittori che rivelò al pubblico argentino c'era un surrealista argentino piuttosto dimenticato, Felisberto Hernández. Il suo racconto intitolato *L'usciere* fu pubblicato nel numero del giugno 1946. Un'altra scoperta fu Julio Cortázar. A quell'epoca, il romanziere argentino era un autore di racconti completamente sconosciuto. Borges pubblicò parecchi dei suoi racconti ed un frammento di una versione piuttosto elaborata del mito di Teseo e del Minotauro, intitolato *I re* (ottobre-dicembre 1947).

Ma le contribuzioni piú riuscite furono quelle di Borges stesso. Sotto la sua firma o sotto diversi pseudonimi, Borges migliorò la qualità di "Los Anales". Alcuni dei suoi racconti migliori, poi raccolti in *L'Aleph*, vi furono pubblicati per la prima volta: *L'immortale* (febbraio 1947), *I teologi* (aprile 1947), *La casa di Asterione* (maggio-giugno 1947), *Lo Zahir* (luglio 1947). Pubblicò anche alcuni saggi importanti: *Il paradosso di Apollinaire* (agosto 1946), *Il primo Wells* (settembre 1946), *Sopra Oscar Wilde* (dicembre 1946), *Nota su Walt Whitman* (marzo 1947), *Sopra Chesterton* (ottobre-dicembre 1947). Gli ultimi quattro furono poi raccolti in *Altre inquisizioni*, gli altri non sono mai stati ripubblicati nei suoi libri.

Con l'aiuto di Adolfo Bioy Casares e sotto lo pseudonimo di B. Lynch Davis (un altro miscuglio di nomi di famiglia), preparava una rubrica intitolata *Museo*. Oltre a molti testi attribuiti agli autori veri e a opere autentiche, Borges ne pubblicò perlomeno sei che erano suoi. Solo quando pubblicò un volume miscellaneo di prose e versi intitolato *El Hacedor* (L'artefice, 1960) — includendovi una sezione intitolata *Museo* — ammise la paternità di alcuni dei testi piú brillanti ed ironici. Ora la carta geografica che era cosí accurata che aveva le dimensioni e le caratteristiche topografiche del paese vero non era piú attribuita all'inesistente Suarez Miranda; la poesia su quello che va perduto nella vita e sulle limitazioni e i limiti dell'esperienza individuale non apparteneva al poeta uruguayano del 1923 Julio Platero Haedo (un'altra combinazione di nomi di famiglia e di amici). Ma l'ammissione piú rivelatrice riguardava un testo che era stato attribuito a Gasper Camerarius e che consisteva di due nitidi versi:

> Io, che tanti uomini fui, non sono mai stato colui nel cui abbraccio languiva Matilde Urbach.
> (*L'artefice*, p. 109)

Persi tra gli spiritosi e strani testi del *Museo* degli "Anales" questi due versi volevano dire poco; messi alla fine di un libro che contiene alcuni degli scritti piú personali di Borges hanno un significato del tutto diverso. Il titolo, in francese, è *Le regret d'Heraclite* (Il rimpianto

di Eraclito). Sotto il doppio travestimento di un poeta tedesco e di una maschera poetica (Eraclito), Borges rende pubblico in modo molto delicato il fatto che non avrà mai la donna amata languente fra le sue braccia. È un modo triste e curioso di ammettere la propria incapacità erotica.

"Los Anales de Buenos Aires" chiuse i battenti all'inizio del 1948. L'ultimo numero fu dedicato al poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez, che si trovava a Buenos Aires invitato dall'associazione a tenere una conferenza e a leggere le proprie poesie. È evidente che Borges non ebbe nulla a che fare con quel numero. Era stato ufficialmente il direttore della rivista fin dal terzo numero, ma la persona a capo dell'associazione aveva mantenuto un certo controllo della rivista. Si trattava di una formidabile signora i cui gusti letterari non coincidevano del tutto con quelli di Borges. Essendo uno dei collaboratori abituali della rivista, ebbi modo di conoscerla. Mi sembrò che volesse il nome di Borges nella rivista, ma che il modo in cui Borges organizzò la rivista non fosse molto di suo gusto. Verso la fine del 1947 sembrò anche delusa dall'accoglienza che la rivista stava ricevendo. I due si separarono senza rimpianti.

Quando Borges stava preparando il penultimo numero di "Los Anales", Perón aveva scoperto un nuovo modo per umiliare gli argentini che si erano opposti al suo regime fin dall'inizio. Questa volta egli (o Evita) scelse un bersaglio adatto. L'otto settembre 1948 un gruppo di signore si riunì nel pomeriggio per cantare l'inno nazionale a via Florida e per distribuire degli opuscoli. Attirarono l'attenzione dei passanti ed in un batter d'occhio si formò un gruppo piú grande, che comprendeva anche due signore uruguayane che stavano comprando delle scarpe in una delle boutique di via Florida. Poiché non avevano nessun permesso di dimostrare in quel modo, furono arrestati dalla polizia. Tra le signore c'erano la madre di Borges e Norah. Il giudice le condannò a un mese di prigione, ma siccome la madre era una donna anziana, fu confinata nel proprio appartamento, con un poliziotto alla porta. Nella sua conversazione con Richard Burgin, Borges dà la propria versione dell'episodio:

BORGES: Fu messa in prigione all'epoca di Péron. E anche mia sorella.

BURGIN: Perón le mise in prigione?

BORGES: Sí, mia sorella, beh, naturalmente il caso di mia madre era diverso perché era già una donna anziana — adesso ha novantun anni — cosí la sua prigione fu la sua casa, no? Ma mia sorella fu mandata con alcune sue amiche in una prigione di prostitute, per insultarla. Poi, in qualche modo riuscí a farci avere un paio di lettere, non so come ci sia riuscita, in cui diceva che la prigione era un posto cosí incantevole, che tutti erano cosí gentili, che stare in prigione era riposante, che c'era un bellissimo patio, bianco e nero come una scacchiera. In realtà si espresse in modo tale che pensammo che fosse un'orribile galera, no? Naturalmente voleva che ci sentissimo — insomma che non stessimo in pena per lei. Continuava a dire com'era gentile la gente, e che stare in prigione era molto meglio che dover andare ai cocktail-parties e cosí via. Era in prigione con delle

altre signore, che mi dissero che stavano malissimo. Ma mia sorella si limitava a recitare il Padre Nostro. Erano in undici nella stessa stanza, e mia sorella diceva le sue preghiere e andava subito a dormire. Per tutto il tempo in cui fu in prigione non sapeva quando avrebbe potuto rivedere suo marito, i suoi figli e sua madre. E dopo mi disse — ma questo fu quando era già uscita — mi disse che, dopo tutto mio nonno era morto per il suo paese, e il mio bisnonno aveva lottato contro gli spagnoli. Avevano fatto quanto avevano potuto per il loro paese. Ed anch'io, solamente stando in prigione, ho fatto qualcosa. E perciò così doveva essere. (Burgin, 1969, pp. 118-119)

In *El grito sagrado* (Il grido sacro), un libro pubblicato quasi dieci anni dopo questi avvenimenti da Adelia Grondona, che fu arrestata e messa in prigione con Norah, c'è una descrizione di Norah che disegna le sue compagne di cella trasformandole in angeli. Trovava continuamente degli oggetti belli in prigione — una colonna, un viso — e si teneva su di morale cantando, disegnando e pregando. Le sue lettere riflettevano la visione magica della vita che le era propria.

Le donne furono tenute in prigione per un mese, ma la sentenza avrebbe potuto essere ridotta se si fossero appellate direttamente alla signora Perón. Parlando con Burgin Borges ricorda:

BORGES: Dissero: "Se scrivete una lettera alla Señora, uscite." — "Di che Señora parlate?" — "La Señora è la Señora Perón." — "Beh, ma non la conosciamo, e lei non conosce noi, non ha alcun senso scriverle." Ma quello che volevano era che le signore scrivessero una lettera, così poi l'avrebbero pubblicata, no? E la gente avrebbe detto che Perón era misericordioso, e che ormai eravamo liberi. Tutta quella faccenda era una specie di trucco, anzi, *era* un trucco. Ma se ne resero conto. Questo era il genere di cose che bisognava subire in quel periodo.

BURGIN: Fu un periodo orribile.

BORGES: Oh certo. Per esempio, quando uno ha mal di denti, quando deve andare dal dentista, la prima cosa a cui pensa quando si sveglia la mattina è quella; ma per dieci anni, certo, avevo i miei motivi personali per lamentarmi, ma per quei dieci anni la prima cosa a cui pensavo quando mi svegliavo era, beh, "Perón è al potere." (Burgin, 1969, p. 120)

Sopportare Perón: era quello il problema principale per Borges durante quei tetri giorni. Buenos Aires, per lui, era una città occupata.

IX

Lo scrittore a cinquant'anni

Proprio quando il governo di Perón sembrava piú che mai deciso a umiliare Borges e la sua famiglia, la sua opera stava raggiungendo la piena maturità. In quegli anni produsse narrativa e saggi tra i piú riusciti, preparando la pubblicazione di due dei suoi libri piú importanti: *L'Aleph* e *Altre inquisizioni*. Molestato o ignorato dalla corrotta stampa ufficiale argentina, obbligato a dare conferenze per guadagnarsi il pane, Borges cominciava proprio allora a essere riconosciuto come il piú illustre scrittore ed il piú grande prosatore della lingua spagnola. Il contrasto fra la sua pubblica ignominia e i suoi onori privati contribuisce a spiegare la nuova dimensione della sua opera. A quell'epoca Borges non solo rappresentava una cultura emergente: rappresentava anche la dignità dello scrittore latinoamericano. Nella coscienza del pubblico Borges svolgeva il ruolo dello scrittore. Questo era quello che Perón e i suoi consiglieri culturali non potevano distruggere. Per nulla scoraggiato, Borges continuava la sua ricerca. Si trattava di una ricerca specificamente letteraria, ma nel contesto dell'Argentina di quegli anni venne ad assumere anche le dimensioni di una ricerca morale.

Uno dei testi chiave fu un sottile opuscolo che Borges pubblicò nel 1947 con il titolo di *Nuova confutazione del tempo*. Fu stampato privatamente da una casa editrice apocrifa chiamata Oportet & Haereses, che aveva già pubblicato due libri di Biorges nel 1946. Il saggio fu in seguito ripubblicato in *Altre inquisizioni*. Conteneva idee sul tempo che erano comparse in testi che Borges aveva scritto nel corso degli ultimi vent'anni. Il primo testo, una specie di fantasticheria autobiografica, era stato pubblicato in *El idioma de los argentinos* (1928). Altre discussioni sullo stesso tema erano apparse in *Discussioni* e in *Storia dell'eternità*. Il punto di partenza per questa nuova esplorazione del tempo erano gli scritti degli idealisti inglesi. Borges osserva:

> Berkeley negò che vi fosse un oggetto dietro le impressioni dei sensi; David Hume, che vi fosse un soggetto dietro la percezione dei mutamenti. Il primo aveva negato la materia, il secondo negò lo spirito; quegli non aveva voluto che aggiungessimo alla successione di impressioni la nozione metafisica di materia, questi non volle che aggiungessimo alla successione di stati mentali la nozione metafisica di un io. (*Altre inquisizioni*, p. 182)

Spingendo questi filosofi alle estreme conclusioni, Borges nega anche l'esistenza del tempo: "Tuttavia, negati materia e spirito, che sono continuità, non so con che diritto terremo per noi quell'altra continuità che è il tempo. Fuori di ogni percezione (attuale o ipotetica) non esiste la materia; fuori di ogni stato mentale non esiste lo spirito; neppure il tempo esisterà fuori di ogni istante presente" (*ibid.*, pp. 182-183). Per corroborare le sue idee, Borges cita Schopenhauer. Il filosofo tedesco aveva osservato: "Nessuno ha vissuto nel passato, nessuno vivrà nel futuro: il presente è la forma di ogni vita, è un possesso che nessun male può strapparle" (*ibid.*, p. 185). Questa convinzione, che Borges analizza e poi accetta, non era solo l'approdo delle sue letture o lo stadio finale di una discussione intellettuale. Essa era radicata in un'esperienza che potrebbe dirsi un'illuminazione, se alla parola potessero essere tolte le connotazioni occultistiche — che Borges rifiuterebbe senza nessuna esitazione.

L'esperienza è descritta in un testo del 1928, *Sentirsi in morte*, poi ripubblicato in *Altre inquisizioni*. Ebbe luogo nella povera periferia di Buenos Aires. Una sera, contemplando un muro rosato a un angolo di strada, Borges sentí che il tempo si era fermato e che il passato e il presente erano una cosa sola. "È come trent'anni fa [...]" pensò. Da questa arcana esperienza Borges concluse che

> questa pura rappresentazione di fatti omogenei — notte in quiete, muro nitido, odore di provincia della madreselva, fango essenziale — non è soltanto identica a quella che si verificò in quest'angolo tanti anni fa; è, senza somiglianze né ripetizioni, la stessa. Il tempo, se possiamo intuire tale identità, è una delusione: l'indifferenza e inseparabilità di un momento dal suo apparente ieri e di un altro dal suo apparente oggi, bastano a disintegrarlo. (*Ibid.*, p. 179)

L'esperienza allucinante del tempo immobile, di un'eternità visibile e palpabile, che Borges ebbe quella sera lo aiutarono non solo a liberarsi del tempo, ma anche a negare la propria identità. Di fronte a un tempo che si può distruggere, Borges sentí che la sua identità si annullava: sentí di percepire "astrattamente il mondo." Aveva scoperto l'identità impersonale del percettore e dell'oggetto percepito. Il tempo era abolito per lui non perché si sentiva eterno o perché riteneva che la sua arte potesse conservarlo per sempre nell'eternità dell'opera — tutti i sentimenti esaltati dai romantici — ma perché lui, Borges, non era nessuno.

Ma nonostante questa conclusione il saggio sul tempo non si ferma qui. Con un capovolgimento che è una caratteristica della sua narrativa, Borges rinnega nell'ultimo paragrafo tutto quello che il lungo saggio ha cercato invano di dimostrare:

> *And yet, and yet* [...] Negare la successione temporale, negare l'io, negare l'universo astronomico, sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete. Il nostro destino (a differenza dell'inferno di Swedenborg e dell'inferno della mitologia tibetana) non è spaventoso perché irreale; è spaventoso perché è irreversibile e

di ferro. Il tempo è la sostanza di cui son fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco. Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono Borges. (*Ibid.*, p. 186)

Questa non è l'unica negazione. Tutto il saggio è all'insegna della contraddizione. Nella prefazione Borges sottolinea il gioco di parole implicito nel titolo:

Una parola sul titolo. Non mi nascondo che esso è un esempio del mostro che i logici hanno denominato *contradictio in adjecto*, perché dire che è nuova (o antica) una confutazione del tempo è attribuirle un predicato d'indole temporale, che instaura la nozione che il soggetto vuol distruggere. Lo lascio, tuttavia, perché la sua lievissima burla provi che non esagero l'importanza di questi giochi verbali. D'altronde, il nostro linguaggio è talmente saturo e animato di tempo che è possibilissimo che non vi sia in queste pagine una sola frase che in qualche modo non lo esiga o non lo invochi. (*Ibid.*, p. 170)

L'ironia del titolo e la rettificazione finale non riescono ad annullare la sua intuizione fondamentale della mancanza di realtà del mondo, della mancanza d'identità di un uomo. Contro le asserzioni della metafisica, o della logica, o del linguaggio (il mondo è reale, il tempo esiste; Borges, disgraziatamente, è Borges) la visione intima, l'esperienza allucinante e la finzione letteraria continuano a lottare, postulando tesi opposte.

L'opuscolo fu pubblicato nel maggio del 1947 e circolò privatamente fra gli amici di Borges. Anche piú segreto fu un testo che scrisse con Bioy Casares nel novembre dello stesso anno. È un racconto biorgesiano intitolato *La fiesta del monstruo*, e circolò solo in dattiloscritto tra pochi amici fidati. Con un linguaggio grottesco che è una parodia barocca del *lunfardo* (il dialetto di Buenos Aires), il protagonista, un operaio peronista proveniente da un quartiere povero, descrive la propria partecipazione a una delle piú grandi manifestazioni del partito. La storia è raccontata con molti dettagli sordidi e comici da un testimone che non si rende conto della propria volgarità. Il racconto è una descrizione satirica di una classe sociale e di un tipo, e deride anche la demagogia di Perón e dei suoi amici: l'umorismo è mordace e la parodia grottesca. Ma ciò che rende eccezionale il racconto è l'episodio centrale, in cui un giovane intellettuale ebreo viene linciato per aver rifiutato di gridare gli slogan peronisti. Oggi può sembrare un'esagerazione, ma all'epoca in cui Perón stava consolidando il proprio potere, episodi del genere non erano rari a Buenos Aires. Tra i suoi alleati c'era un chiassoso gruppo di nazisti chiamato Alleanza, specialista nel molestare e picchiare gli ebrei. Perón condannò queste azioni una volta, ma non ordinò mai alla polizia di interferire.

Non era possibile pubblicare *La festa del mostro* mentre Perón era al potere. Persino la circolazione di copie dattiloscritte era piut-

tosto pericolosa. Perón aveva detto chiaramente che non avrebbe tollerato nessuna forma di opposizione pubblica. Nel 1955, dopo la sua caduta, il racconto fu pubblicato sul settimanale uruguayano "Marcha", di cui ero il redattore letterario.

Tra le molte conferenze che Borges diede a Montevideo durante gli anni del peronismo, ce ne fu una veramente eccezionale. Era sulla letteratura fantastica, e si svolse il 2 settembre 1949. Alcune delle idee che presentò nella conferenza le aveva già proposte in articoli raccolti in *Discusión*, fin dal 1932, o pubblicati su "El Hogar", o "Sur" e "La Nación" negli anni Venti o Trenta, e soprattutto nel prologo del 1940 a *L'invenzione di Morel*, il romanzo fantascientifico di Adolfo Bioy Casares. Due degli articoli pubblicati su "La Nación" — *Il fiore di Coleridge* (23 settembre 1945) e *Magie parziali del Don Chisciotte* (6 novembre 1949) — furono cruciali per la formazione delle sue idee su quel genere. Furono ripubblicati in *Altre inquisizioni*, che conserva perciò il succo di quello che Borges disse così brillantemente a Montevideo.

Nella conferenza, dopo aver affermato che la letteratura fantastica è più antica del realismo, Borges delineò quattro procedimenti che permettono a uno scrittore di distruggere non solo le convenzioni della narrativa realista, ma anche quelle della realtà. Secondo Borges questi procedimenti sono l'opera d'arte dentro l'opera d'arte, l'uso del sogno per contaminare la realtà, il viaggio nel tempo e il doppio. Un'osservazione che viene subito in mente è che, a parte il primo, questi cosiddetti procedimenti sono dei temi piuttosto che degli stratagemmi o meccanismi tecnici. Un'opera può mostrare tematicamente come la vita è contaminata dal sogno, può narrare viaggi nel tempo o presentare degli sdoppiamenti. Ma Borges si riferiva specificamente a dei procedimenti. La sua prospettiva era implicitamente quella di un critico che discute come strutturare una trama. Da questo punto di vista (che Borges non delucidò, presumendo che gli ascoltatori capissero), la contaminazione della realtà con il sogno, il viaggio nel tempo, e il doppio non sono solo temi ma anche procedure usate nella strutturazione di una trama. Essi appartengono al tessuto formale e non a quello tematico del racconto.

Con questa precisazione si può seguire il ragionamento di Borges. Trovò esempi del primo procedimento — l'opera d'arte dentro l'opera d'arte — in molti testi famosi: nella seconda parte del *Chisciotte* alcuni dei personaggi hanno letto la prima parte, e la discutono; in *Amleto* gli attori che arrivano ad Elsinore mettono in scena, nel terzo atto, un dramma che presenta qualche somiglianza con quello principale; nell'*Eneide* il protagonista esamina a Cartagine un bassorilievo che raffigura la distruzione di Troia, e vede se stesso tra le figure lí rappresentate; nell'*Iliade* Elena ricama una doppia veste porpora che rappresenta la storia del poema. Il procedimento è riconoscibile anche nei racconti di Borges. In *Il giardino dei sentieri che si biforcano* il labirinto e il romanzo descritti dallo studioso di cinese riflettono la

struttura del racconto. Ma Borges ha anche rovesciato il procedimento: invece di corroborare la realtà dei suoi racconti introducendo una parte di essi nella loro stessa struttura narrativa, egli ha inserito la realtà contemporanea nelle sue finzioni piú bizzarre. Perciò per evitare ogni sospetto riguardo all'esistenza dell'enciclopedia apocrifa di Tlön nel racconto omonimo, ha imbottito le pagine con i nomi di gente vera, da Adolfo Bioy Casares, che inizia la ricerca con una citazione in apparenza innocente di un testo proveniente da Uqbar, a Enrique Amorim, che è con "Borges" quando compare uno degli oggetti magici di Tlön. Un'altra variante dello stesso procedimento porta Borges a immaginare che il testo che deve scrivere è già stato scritto da qualcun altro, e che il suo racconto è una recensione, o un articolo, su quel testo. *L'accostamento a Almotasim*, *Un esame dell'opera di Herbert Quain*, e il famoso *Pierre Menard*, sono esempi di questo procedimento.

Il secondo procedimento, quello di introdurre le immagini di un sogno che altera la realtà, è uno dei piú antichi. Borges allude al folklore di molti paesi e trova in Coleridge una frase affascinante: "Se un uomo attraversasse il Paradiso in sogno, e gli dessero un fiore come prova di essere stato lí, e se destandosi si trovasse in mano quel fiore [...] allora?" In uno dei suoi racconti piú famosi, *Le rovine circolari*, che come epigrafe ha una citazione di un altro tessitore di sogni, Lewis Carroll, Borges gioca con i confini indistinti tra la realtà e il sogno: un uomo che ne ha sognato un altro scopre alla fine di essere lui stesso il sogno di un terzo.

Discutendo il terzo procedimento, il viaggio nel tempo, Borges nota che si può combinare con il fiore di Coleridge. Come esempio cita il romanzo di H. G. Wells, *The Time Machine*, in cui il protagonista, ritornando da un viaggio nel futuro, riporta un fiore appassito. In un'altra variante, Henry James progettò e completò per metà un romanzo, *The Sense of the Past*, in cui il protagonista scopre un suo ritratto fatto nel Settecento e viaggia indietro nel tempo per permettere al pittore di ritrarlo. Borges osserva: "James crea, cosí, un incomparabile *regressus in infinitum*, giacché il suo eroe, Ralph Pendrel, si trasferisce nel secolo XVIII perché lo affascina un vecchio ritratto, ma il ritratto esige, per esistere, che Pendrel si sia trasferito nel secolo XVIII. La causa è posteriore all'effetto, il motivo del viaggio è una delle conseguenze di esso" (*Altre inquisizioni*, p. 18).

Sottoponendo il romanzo di James a questa analisi, Borges dimostra chiaramente che sta pensando al viaggio nel tempo non come tema, ma come procedimento, un meccanismo per costruire una trama in cui le conseguenze generano la causa, e la sequenza narrativa è del tutto invertita. Questo è esattamente quello che aveva cercato di fare nel suo racconto *L'altra morte*, in cui un uomo che si era comportato da codardo durante una battaglia quando era molto giovane corregge la codardia sul letto di morte e obbliga Dio a compiere un miracolo: nella memoria di quelli che parteciparono alla battaglia egli muore eroicamente da giovane. Di nuovo, ciò che conta per Borges non è

solo il tema del rovesciamento del tempo, ma il procedimento rovesciante della sequenza narrativa: le conseguenze influenzano la causa, e non il contrario.

L'ultimo procedimento discusso nella conferenza di Borges, quello del doppio, era stato usato da Poe in *William Wilson* e da James in *The Jolly Corner*. I racconti di Borges sono pieni di doppi. In *Tre versioni di Giuda* un teologo propone la teoria secondo cui Dio si sarebbe incarnato nel traditore e non nel tradito; in *Il tema del traditore e dell'eroe* un uomo riesce a essere tutti e due; in *I teologi*, agli occhi di Dio i due antagonisti presi da un'interminabile disputa religiosa sono la stessa persona. Ma presentando il tema del doppio, Borges ha sempre dimostrato un maggior interesse per gli effetti del tema sulla struttura che per il suo valore come tema. I primi due racconti menzionati sono scritti in modo tale che ogni svolta successiva della trama implica un nuovo sdoppiamento ed una nuova articolazione dell'intera sequenza. Nell'ultimo esempio quello che importa veramente a Dio è il fatto che i postulati di ciascun teologo possono essere invertiti per dimostrare il contrario. Non sono i destini opposti e simmetrici dei teologi a costituire il tessuto del racconto, ma la costante inversione dei postulati teologici: l'inversione, in questo caso, corrisponde alla struttura rovesciante della trama.

Alla fine della conferenza Borges dice esplicitamente che contrariamente all'opinione comune secondo cui la letteratura fantastica è un'evasione dalla realtà, essa ci aiuta a comprendere la realtà in modo piú profondo e piú complesso. Si tratta di un tipo di letteratura che è una versione metafisica della realtà. I due esempi che cita (*The Invisible Man* di Wells e *Il processo* di Kafka) contribuiscono a dimostrare che in entrambi i casi il tema centrale è l'alienazione dell'uomo. Si può dire lo stesso della sua narrativa. Facendo finta di descrivere un remoto pianeta, Borges presenta una visione nichilista del nostro, l'Orbis Tertius del titolo; la lotteria di Babilonia e la biblioteca di Babele sono metafore del fato labirintico che governa l'uomo e dà forma alla sua enigmatica esistenza. Il mondo reale permea la narrativa fantastica di Borges in modo tale che è impossibile dire quale sia la realtà e quale la fantasia.

X

Incontro in un sogno

Il 26 giugno 1949 un nuovo libro di racconti di Borges uscí presso Losada a Buenos Aires. Si intitolava *L'Aleph*, come l'ultimo racconto in esso contenuto. Come osserva Borges nel breve epilogo, tutti i racconti tranne due appartengono al "genere fantastico." Le due eccezioni sono *Emma Zunz* e *Storia del guerriero e della prigioniera.* Quando *Emma Zunz* fu preannunciato su "Sur", venne definito "un racconto realista." In un certo senso lo è. La trama (secondo l'epilogo) era stata suggerita a Borges da un'amica, Cecilia Ingenieros. Con la sua solita modestia Borges sostiene che la trama "è superiore alla sua timida esecuzione." Forse. Ma è chiaro che la trama in se stessa non è molto realistica. Una giovane donna vuole vendicare la morte del padre, che si era suicidato dopo essere stato raggirato da un collega d'affari. La vendetta assume una strana forma: la protagonista accuserà il colpevole di averle fatto violenza e per questo lo ucciderà. Per realizzare il suo progetto si lascia violentare da un marinaio sconosciuto, poi trova una scusa per andare a trovare il collega di suo padre e lo uccide. Quando arriva la polizia, è in grado di provare che è stata violentata.

Il lucido commento di Borges alla fine rivela il meccanismo della vendetta: "La storia era incredibile, effettivamente, ma si impose a tutti, perché sostanzialmente era vera. Vero era l'accento di Emma Zunz, vero il pudore, vero l'odio. Vero anche l'oltraggio che aveva sofferto; erano false solo le circostanze, l'ora e uno o due nomi propri" (*L'Aleph*, p. 410). La conclusione di Borges sottolinea la fondamentale irrealtà della storia. Tutto in *Emma Zunz* è "realistico," nel senso che è conforme al principio della verosimilitudine; è la situazione che è "incredibile." Dal punto di vista della credibilità la trama fallisce: un buon detective avrebbe potuto provare, esaminando attentamente il corpo dell'uomo, che non poteva essere stato lui a violentarla. Ma ciò che rende il racconto fondamentalmente non realistico è il fatto che la trama è interamente basata sul comportamento fantastico della protagonista. *Emma Zunz* appartiene, con il Bartleby di Melville e i personaggi di Kafka, a quella razza immaginaria di esseri il cui comportamento è strano, "incredibile."

Nel prologo all'edizione di *Bartleby, the Scrivener*, Borges discute

questo tipo di storia fantastica. La fine del suo racconto è tipicamente borgesiana: dice che nonostante che Emma Zunz stesse mentendo, diceva essenzialmente la verità. Era stata violentata; l'identità del violentatore (ed il fatto che lei era stata consenziente) sono irrilevanti. Quello che conta è che l'azione commessa da un uomo può essere espiata da un altro. Il vero tema del racconto è l'identità degli uomini, non la differenza delle loro personalità individuali o delle loro azioni. Questo racconto "realistico" è perciò privo di un elemento che per il realismo è fondamentale: un contratto fra il lettore e l'autore, un sistema di convenzioni che permette la comunicazione efficace e una lettura accettabile, codificata della realtà. Rompendo questo contratto, introducendo dei dettagli che lo inficiano, e dichiarando infine sfacciatamente che la storia inventata da Emma "era sostanzialmente vera," Borges viola il contratto e crea un tipo di comportamento fantastico che giustifica una lettura fantastica della "realtà."

L'altro racconto che, secondo Borges, interpreta fedelmente la realtà, è un altro esempio di comportamento strano e addirittura fantastico. Sia il guerriero che la prigioniera del titolo si comportano in una maniera che va contro le aspettative della società. Il guerriero è Droctfult, un barbaro che cambia campo e muore difendendo la causa di Ravenna; la prigioniera è un'inglese che viene rapita da un capo indiano e diventa selvaggia. (Georgie aveva sentito questa storia raccontata dalla nonna Haslam, che aveva conosciuto personalmente la donna.) Borges commenta questi opposti destini:

> Mille e trecento anni e il mare stanno tra il destino della prigioniera e il destino di Droctfult. Entrambi, oggi, sono irraggiungibili. La figura del barbaro che abbraccia la causa di Ravenna, la figura della donna europea che sceglie il deserto, possono apparire contrarie. Eppure, ambedue furono trascinati da un impulso segreto, un impulso piú profondo della ragione, e ambedue obbedirono a quell'impulso, di cui non avrebbero saputo dar ragione. Forse le storie che ho narrato sono una sola storia. Il dritto e il rovescio di questa medaglia sono, per Dio, uguali. (*L'Aleph*, p. 51)

Di nuovo, i destini individuali dei personaggi sono proiettati in un singolo destino, in qualche modo impersonale. Il punto di vista di Dio è introdotto alla fine per abolire l'identità personale.

Lo stesso meccanismo viene usato da Borges in un altro dei racconti di *L'Aleph*, *I teologi*, in cui due uomini lottano per dimostrare la validità delle loro opposte teorie per scoprire poi, quando sono entrambi morti e compaiono al cospetto di Dio, che per la mente divina essi sono la stessa persona. Il commento di Borges nell'epilogo è sintomatico: definisce questo racconto "un sogno, un sogno malinconico, sul problema dell'identità personale." Ma l'unica cosa che separa questo sogno dalla *Storia del guerriero e della prigioniera* è il fatto che ciò che è presentato come facente parte del racconto in *I teologi* (entrambi gli uomini di fronte a Dio nel regno dei cieli) è

presentato solo come ipotesi alla fine della *Storia del guerriero e della prigioniera*. Il punto di vista, e il concetto di realtà sottinteso, sono gli stessi.

Gli altri dieci racconti contenuti in *L'Aleph* appartengono a diversi livelli del genere fantastico. Il primo racconto, *L'immortale*, è su un uomo che forse una volta fu Omero e che ora è un antiquario del ventesimo secolo che si interessa di testi e di traduzioni omeriche. Nell'epilogo Borges descrive il racconto come un "abbozzo di un'etica per immortali," ma si può descrivere meglio dicendo che allegorizza il destino dei testi classici, che prima sono letti come poesia e poi finiscono in pasto agli eruditi. Nella narrazione Borges parodizza la trasformazione di un poema in un pretesto per una infinità di note a pie' di pagina. Il racconto comincia con una ricostruzione quasi simbolista della scoperta della Città degli Immortali fatta da un soldato romano; dopo un certo numero di capitoli sempre piú appesantiti da informazioni bibliografiche, Borges conclude con un semplice poscritto in cui predominano le citazioni. Il racconto si può leggere perciò come un'allegoria della lettura.

Il racconto seguente, *Il morto*, presenta il destino di un giovane che dopo essersi unito a un gruppo di contrabbandieri uruguayani depone con molta facilità il vecchio capo — portandogli via il potere, il suo cavallo preferito, e persino la sua donna — e scopre poi che tutto ciò gli è stato permesso solo perché il vecchio, fin dall'inizio, l'aveva condannato a morte. La storia, che si svolge nell'Uruguay dell'ultimo decennio dell'Ottocento, potrebbe considerarsi realistica se il comportamento del vecchio non fosse cosí eccentrico, conformandosi anche troppo alla nozione borgesiana del fato irrazionale. Nell'epilogo per la prima edizione Borges osserva che il vecchio è "una rozza divinità, una versione mulatta e selvatica dell'incomprensibile Sunday di Chesterton" (*L'Aleph*, p. 171).

Degli altri racconti, perlomeno due sono variazioni di opere già esistenti. *Biografia di Tadeo Isidoro Cruz* (1829-1874) elabora un personaggio del *Martín Fierro* di Hernández, ma visto da un angolo che lo rende quasi irriconoscibile fino alla fine. È di nuovo la storia di un uomo che (come Droctfult e la prigioniera) cambia campo in un momento cruciale della sua vita e diventa l'opposto di quello che era: è un poliziotto a cui è stato ordinato di arrestare Martín Fierro, ma rimane cosí colpito dal coraggio di Martín Fierro che si mette dalla sua parte, diventando anche lui un fuorilegge.

L'altra variazione su un'opera famosa è piú sottile. In *La casa di Asterione*, Borges narra il mito del Minotauro dal punto di vista del mostro, suggeritogli da un quadro di Watts che raffigura il Minotauro su un balcone che guarda tristemente la campagna aperta. Borges spiega nell'epilogo che deve il racconto "e il carattere del povero protagonista" al quadro di Watts. L'aggettivo chiave qui è "povero."

L'altra morte è remotamente legato a un'opera famosa. Borges si è ispirato chiaramente al personaggio di Pier Damiani, che aveva tro-

vato nella *Divina Commedia* di Dante. Ma il racconto (su un uomo che muore due volte, prima nel suo letto come un codardo, poi come valoroso soldato sul campo di battaglia) si svolge in una delle province gauchesche dell'Uruguay all'inizio di questo secolo. (Forse perché il racconto si svolge nel mio paese natale, Borges mi ha dato un piccolo ruolo nel racconto: io sarei la persona che scrive una lettera di presentazione per uno dei personaggi principali.)

Un altro racconto, *Deutsches Requiem*, fu scritto per interpretare il destino suicida della Germania. Nell'epilogo Borges osserva: "Durante l'ultima guerra nessuno ha potuto desiderare piú di me che la Germania fosse sconfitta; nessuno ha potuto sentire piú di me la tragedia del destino tedesco; *Deutsches Requiem* vuole intendere tale destino, che non seppero piangere, e neppure sospettare, i nostri 'germanofili,' che non sanno nulla della Germania" (*ibid.*, p. 172). Indica anche le fonti degli ultimi tre racconti. Uno, *La scrittura di Dio*, attribuisce a un sacerdote maya "argomenti da cabalista o da teologo." Borges non ha molto rispetto per l'erudizione filologica, evidentemente. Sia *Lo Zahir* che *L'Aleph* (il primo parla di un oggetto magico e il secondo di un luogo magico) risentono dell'influenza di un racconto di Wells: *The Crystal Egg*.

Come è abituale in Borges, i suoi commenti sui racconti di *L'Aleph* sono modesti, e danno scarse indicazioni del loro vero valore, particolarmente per quanto riguarda *Lo Zahir* e *L'Aleph*. Entrambi i racconti sembrano semplici.

In entrambi il protagonista è Borges, o meglio "Borges": un personaggio che ha lo stesso nome dell'autore ma non è l'autore; si tratta di una maschera. In *Lo Zahir* Borges usa la superstizione cabalistica su una moneta magica per tracciare la storia di un uomo ossessionato da una moneta argentina da venti centesimi che ha ricevuto in un bar. L'uomo si sbarazza della moneta ma non smette di pensare ad essa e finisce per sentirsi perseguitato dalla sua immagine. Il fatto che ha ricevuto la moneta tornando dalla veglia funebre per Teodelina Villar contribuisce a chiarire il significato erotico dell'ossessione: la moneta simboleggia Teodelina. In realtà è ossessionato da lei — dalla sua bellezza, il suo carattere sdegnoso, i ricordi indimenticabili che ha di lei. Ma Borges è Borges e la fissazione erotica si nasconde sotto la maschera di una narrazione erudita, cabalistica.

L'Aleph esplora una situazione simile. Questa volta il nome della donna è Beatriz Viterbo; come Teodelina, è una brillante dama di società che disprezza completamente il narratore. Ma *L'Aleph* è una storia molto piú complicata. Il ritratto di Beatriz Viterbo è parallelo a quello del cugino di lei, Carlos Argentino Daneri, un pomposo poeta di cui Borges deride spietatamente l'ambizione di rappresentare il mondo intero in un singolo poema. L'oggetto magico qui non è una moneta ma un punto nella cantina di Daneri dove si può vedere tutto il mondo in una volta. Mentre in *Lo Zahir* le note erudite distraggono il lettore dal centro segreto del racconto (l'ossessione di "Borges" per

Teodelina Villar), in *L'Aleph* l'ossessione viene presentata apertamente; quello che è rimosso è il modello su cui si basa il racconto. *L'Aleph* in realtà è una riduzione parodica della *Divina Commedia*. "Borges" è Dante, Beatriz Viterbo è Beatrice Portinari (sdegnosa nei confronti del poeta fiorentino come la Beatriz argentina lo è nei confronti dell'autore), e Carlos Argentino Daneri è sia Dante che Virgilio. Il suo nome, *Dan*eri, è un incastro fatto col nome del poeta fiorentino (*Dante* Alighi*eri*); come Virgilio, è un poeta didattico e una guida alla visione di un altro mondo. L'Aleph che Borges descrive cosí splendidamente nell'episodio cruciale del racconto può considerarsi una riduzione della visione dantesca del cosmo. C'è però una differenza fondamentale. Borges cerca di comunicare nello spazio ristretto di due pagine quello che Dante (molto saggiamente) rifiutò di fare nelle ultime pagine della sua *Commedia*: descrivere l'ineffabile. Usando il meccanismo whitmaniano dell'anafora, Borges, per descrivere un punto dello spazio che contiene simultaneamente tutti i punti dello spazio e del tempo, ricorre ad un'enumerazione sconcertante e caotica.

La parodia è cosí sottile che molti lettori di Borges che sono anche fedeli lettori di Dante non l'hanno riconosciuta. Ma è indubbiamente presente nel racconto, specialmente nelle allusioni ironiche alle manie e alle ossessioni di ciascun personaggio. Come tutte le riduzioni parodiche, *L'Aleph* è pieno sia di irriverenza che di ammirazione. Persino la persona a cui Borges dedica il racconto, la giovane scrittrice argentina Estela Canto, ha un nome molto dantesco: "Estela" (Stella) è la parodia scelta da Dante per terminare tutte le tre cantiche della *Divina Commedia*. Canto è il nome dato alle parti in cui ciascuna cantica è suddivisa. Ma il nome "Estela Canto" in spagnolo vuol dire anche "canto per Estela." All'epoca in cui scrisse questo racconto, Borges si sentiva particolarmente disposto a cantare questa particolare Stella. Le diede in omaggio il manoscritto, redatto nella sua minuscola calligrafia. Alcuni critici hanno cercato di identificare Beatriz Viterbo: si tratta di un'impresa inutile. Ella appartiene, con Clementina Villar, alla categoria della tentatrice, la femme fatale, la *Belle Dame Sans Merci*. Piú che una donna è un prototipo, ed il fatto che Borges usi lo stesso prototipo in due racconti che sono cosí diversi prova l'inutilità dell'identificazione. Quello che per lui era veramente importante era che Beatriz Viterbo, o Teodelina Villar, erano nella stessa categoria della Beatrice di Dante. Quindi il modo migliore per scoprire qualcosa di piú su di loro è leggere quello che Borges dice di Dante, e di Beatrice, nella sua introduzione alla traduzione spagnola della *Divina Commedia* pubblicata in una collana di classici (Buenos Aires, Clasicos Jackson, vol. 31) lo stesso anno in cui uscí *L'Aleph*.

Nell'introduzione Borges fornisce le informazioni necessarie per il lettore occasionale: discute la data di composizione dell'opera e il significato del titolo; descrive la topografia, la cronologia e il significato simbolico del poema, e commenta le migliori edizioni, raccomandando vivamente al lettore di leggere il testo nell'originale. Ma la parte

migliore dell'introduzione è l'analisi specifica di alcuni episodi: gli incontri con Ulisse (*Inferno* XXVI), Ugolino (*Inferno* XXXIV), e Beatrice (*Purgatorio* XXXI). Alle miriadi di interpretazioni di questi famosi episodi Borges aggiunge una lettura fatta con un atteggiamento nuovo e non convenzionale. Borges in seguito pubblicò i suoi commenti sull'incontro con Beatrice in un saggio a parte contenuto in *Otras inquisiciones* sotto il titolo di *L'incontro in un sogno*. Dopo aver descritto l'episodio, insistendo sul modo in cui Beatrice aveva rimproverato e umiliato Dante, cita un'osservazione fatta nel 1946 dal critico tedesco Theophil Spoerri: "Indubbiamente Dante stesso aveva immaginato l'incontro in modo diverso. Nulla nelle pagine precedenti indica che la piú grande umiliazione della sua vita lo attendeva là." Cercando di spiegare la severità di Beatrice, Borges commenta:

> Innamorarsi vuol dire creare una religione che ha un dio fallibile. Che Dante professasse un'adorazione idolatra per Beatrice è una verità che non ammette contraddizioni; che una volta ella lo ridicolizzò ed un'altra volta lo rimproverò sono fatti registrati nella *Vita Nuova* [...] Dante, quando Beatrice era morta, perduta per sempre, giocò con l'idea di ritrovarla, per mitigare il proprio dolore. Credo che abbia eretto la triplice architettura del suo poema solo per inserirvi quell'incontro. Allora quello che succede di solito nei sogni successe. Nell'avversità sogniamo la buona fortuna, e la coscienza intima che non la possiamo ottenere basta per corrompere il nostro sogno, offuscandolo con delle tristi costrizioni. Questo fu il caso di Dante. Rifiutato per sempre da Beatrice, la sognava, ma la sognava molto austera, la sognava inaccessibile, la sognava in un carro trainato da un leone che era un uccello ed era tutto uccello e tutto leone quando era riflesso negli occhi di lei (*Purgatorio* XXXI, 121). Questi fatti possono essere la prefigurazione di un incubo, che è esposto e descritto lungamente nel canto seguente [...] Per Dante Beatrice esisteva infinitamente; Dante esisteva molto poco, o forse per nulla, agli occhi di Beatrice. La nostra pietà, la nostra venerazione ci fanno dimenticare questa pietosa disarmonia, che per Dante era indimenticabile. Ho letto e riletto le vicissitudini del loro incontro illusorio, e penso ai due amanti nell'uragano del secondo girone, oscuri emblemi — anche se forse egli non lo sapeva o non lo voleva — della felicità che egli non ottenne. Penso a Francesca e a Paolo, uniti per sempre nel loro Inferno. *Questi, che mai da me non fia diviso.* Con un amore terrificante, con angoscia, con ammirazione, con invidia, Dante deve aver dato forma a quel verso. (*Otras inquisiciones*, 1952)

All'inizio della sua introduzione alla *Divina Commedia* Borges descrive un bassorilievo immaginario — arabo o cinese — in cui è rappresentato tutto quello che fu e tutto quello che sarà. Il poema di Dante (osserva Borges) è quel bassorilievo. O, usando un altro simbolo, il poema di Dante è un Aleph. Torniamo cosí al racconto. Leggendo *L'Aleph* dopo aver letto l'introduzione di Borges al poema dantesco si nota quanto l'interpretazione dell'incontro di Beatrice e Dante sia andata a far parte del tessuto narrativo borgesiano. "Borges" (il personaggio) ha la sua Beatriz Viterbo. Come quella di Dante, anche se in modo piú crudele e degradante, ella non si cura del suo fedele amante; come Beatrice, ella muore lasciandolo senza nessuna speranza

di un altro incontro che non sia in sogno (in un poema o in un racconto); come in Dante, il sogno diventa un incubo. "Borges" emerge dalla propria visione non meno umiliato del fiorentino. Il racconto è anche un microcosmo (un Aleph) nello stesso senso in cui lo è il poema dantesco. Naturalmente, riducendo la sublimità teologica del modello al livello grottesco del suo racconto Borges realizza uno dei suoi trucchi preferiti: la miniaturizzazione parodica di una vasta opera d'arte. Aveva già tentato un'operazione simile in *Pierre Menard, autore del Chisciotte* e in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (qui il modello era *Utopia* di Sir Thomas More), ma non aveva mai realizzato un successo simile a quello di *L'Aleph*, perché il processo di miniaturizzazione e il livello di irriverenza in cui opera la parodia sono cosí radicali che a molti lettori sfuggono le chiavi evidenti fornite dal nome di Beatriz Viterbo, dal folle poema di Carlos Argentino Daneri e dalla ricerca di "Borges," che lo porta alla visione dell'Aleph (il microcosmo di Dante) nella cantina di una vecchia casa a Buenos Aires.

In una nota che scrisse per l'edizione americana, *The Aleph*, Borges sostiene di non aver avuto intenzioni parodiche: "Dei critici [...] hanno trovato Beatrice Portinari in Beatriz Viterbo, Dante in Daneri, e la discesa all'inferno nella discesa alla cantina. Sono, naturalmente, molto grato per il dono di queste impreviste attribuzioni" (*The Aleph*, 1970, p. 264). La modestia di Borges è veramente eccessiva. Le coincidenze fra i due testi non si limitano a quelle da lui indicate: sono piú complesse e proliferanti, come abbiamo visto. Ma Borges preferisce sottrarre un lato dei suoi testi (di solito il migliore) allo scrutinio dei lettori. Ciononostante, nella conclusione di questa nota, Borges riconosce che "Beatriz Viterbo è esistita veramente ed io era perdutamente innamorato di lei. Ho scritto il racconto dopo la sua morte" (*ibid.*, p. 264). Questa frase, inutile dirlo, arricchisce la lettura parodica del racconto.

Borges nota anche che Carlos Argentino Daneri esiste, e che è un suo buon amico che "fino a oggi non ha mai sospettato di essere nel racconto. I versi sono una parodia dei suoi versi. Il modo di parlare di Daneri invece non è un'esagerazione, ma una trascrizione accurata. L'Accademia Argentina delle Lettere è un ambiente pieno di tipi del genere" (*ibid.*, p. 264). Quest'ultima osservazione non solo conferma l'idea di una trasposizione parodica, ma mostra anche chiaramente un'altra dimensione del racconto. Satireggiando le abitudini dei suoi compatrioti, la vanità dei premi letterari e delle accademie, Borges esprime il senso di umiliazione provato quando uscí la sua prima raccolta di racconti fantastici, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. *L'Aleph* fu pubblicato originariamente su "Sur" nel settembre del 1945, quando quell'umiliazione gli doleva ancora. Ma quando il racconto uscí nel volume del 1949, il regime di Perón gli aveva dato un motivo diverso e piú grottesco per sentirsi umiliato. Una realtà sordida era emersa e aveva preso il sopravvento sugli aspetti grotteschi della vita letteraria.

XI

Un dibattito inutile

A cinquant'anni, Borges stava per diventare "Borges." Non era piú il giovane che aveva apposto la propria firma a quelle prime poesie in Europa, o l'uomo che negli anni Trenta e Quaranta aveva pubblicato in Argentina molti volumi di saggi, di poesie e di racconti. Stava diventando una figura letteraria: una maschera dietro cui il giovane e l'uomo maturo potevano nascondersi, una maschera riconoscibile immediatamente come una versione semplificata ed esaltata dell'uomo. *L'Aleph* e *Altre inquisizioni* contribuirono a definire la sua maschera letteraria, ma solo verso la fine degli anni Cinquanta la maschera prese il sopravvento, e Borges divenne irrevocabilmente "Borges."

La maschera "Borges" attrasse una schiera di donne giovani e belle che gli facevano da compagne "erotiche" (non sessuali) e/o da segretarie e persino da collaboratrici nelle sue svariate produzioni letterarie. Negli anni Trenta e Quaranta Borges aveva cercato di riunire intorno a sé un gruppo di giovani fedeli pronti a morire per lui (in modo metaforico naturalmente). Dalla fine degli anni Quaranta e per il resto della sua carriera letteraria Borges fu invece circondato da un gruppo di giovani donne ansiose di contribuire con la propria intelligenza e sensibilità per aiutarlo, proteggerlo e viziarlo irrimediabilmente.

Tra le prime fu la bella Silvina Bullrich, con cui Borges compilò, nel 1945, un'antologia sui malviventi argentini. La sua relazione con Estela Canto, a cui dedicò *L'Aleph*, fu piú profonda e complessa. Si vedevano regolarmente, trascorrevano insieme periodi di vacanza e si scambiavano opinioni letterarie. Quando uscí *L'Aleph*, Estela scrisse una perspicace recensione per "Sur" (ottobre 1949). Il mese dopo, per celebrare il venticinquesimo anniversario della fondazione della rivista "Martín Fierro", pubblicò sulla "Nueva Gaceta" (7 novembre 1949) una lunga intervista con Borges. Ben presto divenne evidente che la loro relazione non era esclusivamente letteraria, ma pare che Borges non riuscisse a lasciarsi andare emotivamente: la loro amicizia fu complicata dalla sua reticenza e ben presto terminò.

Altre giovani donne si fecero avanti. Borges cominciò a venir considerato come una specie di professor Higgins argentino che plagiava le donne facendole diventare, perlomeno per un po', vere e proprie intellettuali. Come il Pigmalione di Shaw, si innamorava delle sue crea-

zioni ma era troppo incostante per portare la cosa alle conseguenze piú estreme. Questa leggenda, come al solito, aveva qualcosa di vero, ma era sempre una leggenda. Nella vita giornaliera di Borges quello che importava era l'amichevole compagnia, lo stimolo erotico prodotto dalle giovani donne: la serie di libri prodotti con il loro aiuto era meno importante.

Uno dei libri che ebbero piú successo fu un manuale intitolato *Antiche letterature germaniche*, pubblicato nel 1951 (Mexico, Fondo de Cultura Economica) con la collaborazione di Delia Ingenieros, una sorella della Cecilia che aveva suggerito a Borges la trama di *Emma Zunz*. Il libro era una nuova versione delle questioni sollevate da Borges nell'articolo del 1933 sulle metafore degli antichi poeti islandesi. Borges non conosceva la materia abbastanza da poter produrre un manuale veramente filologico, cosí nel 1966 ne pubblicò un'edizione riveduta, *Letterature germaniche medievali* (Buenos Aires, Falbro Editore), compilata questa volta con l'aiuto di una nuova Galatea, María Esther Vázquez. Anche questa seconda edizione non era molto accurata. Borges sta ancora preparandone una nuova versione.

Nel frattempo, tra il 1951 e il 1955, aveva pubblicato quattro opere con l'aiuto di quattro giovani donne: *Il Martín Fierro*, una nuova versione dei suoi saggi sulla letteratura gauchesca fatta con Margarita Guerrero (Buenos Aires, Columba, 1953); *L'immagine perduta*, che era la sceneggiatura di un balletto, firmata nel 1953 con Bettina Edelberg; *Leopoldo Lugones*, una raccolta di pezzi vecchi e nuovi sul poeta argentino, compilata con l'aiuto della stessa Edelberg (Buenos Aires, Troquel, 1955) e *La hermana de Eloísa*, una raccolta di racconti di Borges e di María Luisa Levinson, uno dei quali scritto in collaborazione (Buenos Aires, Ene, 1955). Nessuna di queste cose era veramente importante o nuova, e i titoli potrebbero essere tolti dalla bibliografia borgesiana senza danni visibili, ma contribuirono a ingrandire l'impero letterario di Borges, aggiungendo piccole, curiose province.

Furono anni di grande produttività, in cui Borges continuò la collaborazione con Adolfo Bioy Casares. Non meno di quattro libri furono pubblicati prima della fine del 1955: *I migliori racconti polizieschi* che era un'opera di accompagnamento all'antologia del 1946 (Buenos Aires, Emecé, 1951); *I compadritos* e *Il paradiso dei credenti*, due copioni cinematografici che secondo gli autori non risvegliarono l'interesse dei produttori cinematografici argentini (Buenos Aires, Losada, 1955); *Racconti brevi e straordinari*, un'antologia idiosincratica (Buenos Aires, Ragal, 1955) e *Poesia gauchesca*, che in due volumi raccoglieva i capolavori di un genere adorato da ambedue i compilatori (Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1955).

Per conto suo Borges pubblicò nel 1951 una raccolta dei suoi racconti piú famosi sotto il titolo di uno dei racconti, *La morte e la bussola* (Buenos Aires, Emecé). Nello stesso anno Roger Caillois pubblicò a Parigi la traduzione di *Ficciones*, con il saggio di Néstor Ibarra su Borges come prologo: fu l'inizio della carriera di Borges in Francia.

Due anni dopo un'altra raccolta di racconti, *Labirinti*, fu pubblicata da Caillois in "La Croix du Sud", una collana di letteratura latinoamericana da lui diretta. Quasi a celebrare il nuovo prestigio di Borges, Emecé decise di cominciare a pubblicare le opere complete di Borges in una serie di volumetti grigi curati da José Edmundo Clemente. Il primo volume uscí nel 1953. Si trattava della *Storia dell'eternità*, uscita originariamente nel 1936. Nel 1954 furono aggiunte una nuova versione del volume di poesie del 1943 e della *Storia universale dell'infamia*, che era del 1935. Borges non ne rimase molto colpito. L'unico commento alla pubblicazione delle sue opere complete è fatto in tono di deprecazione. Nell'*Abbozzo di autobiografia*, parlando del suo primo libro di saggi scritto e pubblicato negli anni Venti, dice:

> Infatti non ho mai permesso che tre delle quattro raccolte di saggi — i cui titoli è meglio dimenticare — venissero ripubblicate. E quando, nel 1953, il mio attuale editore Emecé mi propose di pubblicare la mia "opera completa," accettai per l'unica ragione che questo mi avrebbe permesso di eliminare quei ridicoli libri. Ciò mi ricorda il consiglio di Mark Twain, il quale asseriva che per cominciare a farsi una buona biblioteca era necessario escludere subito i libri di Jane Austen, e che anche se la biblioteca non avesse contenuto altri libri sarebbe ugualmente stata un'ottima biblioteca dal momento che non conteneva le opere di quella scrittrice. (*Abbozzo*, pp. 161-162)

Scherzi a parte, nel 1953 la pubblicazione delle sue opere complete deve aver voluto significare qualcosa per Borges. Il trattamento sdegnoso ed anche umiliante da parte di Perón non gli aveva impedito di essere riconosciuto come un grande scrittore argentino. I volumetti grigi giunsero nelle mani di una nuova generazione di lettori, ambiziosi studenti universitari o neolaureati che fino ad allora avevano avuto scarse opportunità di leggere le prime opere di Borges. Essi divennero l'avanguardia di un nuovo pubblico — leale ma polemico — che trasformò Borges nello scrittore piú controverso e piú influente di tutta l'Argentina.

Il piú importante fra i libri che Borges pubblicò in questa fase della sua carriera fu *Altre inquisizioni*. È una raccolta di trentanove saggi che l'autore scelse fra molti pubblicati verso la fine degli anni Trenta e negli anni Quaranta. Il titolo del volume allude al primo libro di saggi, *Inquisiciones*, del 1925. È come se l'autore volesse sottolineare sia la continuità della propria ricerca (il suo spirito indagatore) sia la differenza nello stile della ricerca (era un altro). Commentando la raccolta in un epilogo, Borges non cerca di nasconderne l'eterogeneità: "Due tendenze ho scoperto correggendo le bozze nei miei miscellanei scritti che compongono questo libro" (*Altre inquisizioni*, p. 187). Allo stesso tempo indica però l'unità che si nasconde dietro alla molteplicità di idee:

> Una, a stimare le idee religiose o filosofiche per il loro valore estetico e anche per quel che racchiudono di singolare e di meraviglioso. Questo è forse

indizio di uno scetticismo essenziale. Un'altra, a presupporre (e verificare) che il numero di favole o di metafore di cui è capace l'immaginazione degli uomini sia limitato, ma che codeste contate invenzioni possono essere tutto per tutti, come l'Apostolo. (*Ibid.*, p. 187)

Molti dei saggi illustrano la prima tendenza — *La sfera di Pascal*, *Il tempo e J. W. Dunne*, *Il "Biatanathos"*, *Pascal*, *Metamorfosi della tartaruga* — ma l'esempio migliore è *Nuova confutazione del tempo*, il saggio già pubblicato in opuscolo nel 1947. Oltre a essere un'esposizione del suo concetto di realtà, il saggio testimonia anche lo scetticismo di Borges nei confronti delle spiegazioni scientifiche o filosofiche del cosmo.

La seconda tendenza — quella a riconoscere dietro alla varietà delle favole o delle metafore un'unità — è evidente in molti dei saggi migliori: *La muraglia e i libri*, *Il fiore di Coleridge*, *Magie parziali del Don Chisciotte*, *Kafka e i suoi precursori*, *Del culto dei libri*, *Forme di una leggenda*, *Dalle allegorie ai romanzi*. Basandosi su una vasta biblioteca e una memoria anche piú vasta, Borges trova le connessioni piú inattese, scoprendo punti e idee comuni in autori che i critici non avevano mai messo insieme. Seguendo un'idea, un'immagine, un procedimento attraverso diverse lingue e attraverso i secoli, Borges può cominciare con Kafka e finire con Zenone, o cominciare con Coleridge e arrivare a Henry James; Benedetto Croce lo porta a Chaucer, Buddha a Oscar Wilde, Pope all'imperatore cinese Shih Huang Ti, che ordinò la costruzione di una grande muraglia. Implacabile nella sua ricerca del meccanismo segreto che controlla il mondo della scrittura, Borges dimostra anche un'infaticabile abilità nel relazionare e nel connettere, nel combinare e condensare.

Ma nella sua valutazione delle tendenze di *Altre inquisizioni* Borges si dimentica di menzionarne una terza: la sua capacità di condensare metafisicamente lo stile e il metodo di uno scrittore. I saggi su Quevedo, Hawthorne, Whitman, Valéry, Edward FitzGerald, Oscar Wilde, Chesterton, il "primo" Wells e Bernard Shaw cercano tutti di scoprire lo scrittore vero sotto la maschera letteraria che ciascuno di questi autori si è creato. Cosí facendo, Borges non intende svelare delle verità biografiche, gli interessa piuttosto scoprire il tipo di destino letterario che ciascuno scrittore ha realizzato. Nel caso di Whitman, Borges fa notare la differenza fra Walt Whitman, uomo piuttosto modesto e riservato, e la maschera enfatica di Walt Whitman figlio di Manhattan; nel caso di Chesterton sottolinea la contraddizione fra il credente che proclama gioiosamente il proprio cattolicesimo e gli incubi che codificano quella stessa fede. In questi saggi letterari Borges cerca di ottenere un effetto simile a quello delle sue biografie della *Storia universale dell'infamia*: la realizzazione della paradossalità inerente a ogni esistenza, per cui ritrarre un uomo vuol dire ridurre la molteplicità dei suoi ritratti a una sommaria (e infedele) ricostruzione dei tratti che preferiamo. Ma passando dai personaggi "infami" del suo

libro giovanile alle complesse personalità di questi scrittori, Borges raggiunge una dimensione nuova. Ciascuno degli scrittori cominciò col creare non solo un'opera ma anche una maschera: a Borges interessa quella maschera, o identità letteraria.

Nella compilazione di *Altre inquisizioni* Borges fu assistito da José Bianco. Lavorarono nella biblioteca privata di Bianco e selezionarono testi di "Sur," "La Nación," ed altre fonti conosciute. Secondo Bianco non avevano cercato di produrre un volume ben organizzato che raccogliesse i saggi "migliori." Al contrario, non inclusero (inavvertitamente o apposta) alcuni testi importanti: il prologo a *L'invenzione di Morel*, di Bioy Casares (1940), in cui Borges elabora una teoria della letteratura fantastica, il prologo a *Bartleby, the Scrivener* di Melville (1943) e a *The Abasement of the Northmores* di Henry James (1945), che contengono delle idee importanti su entrambi questi scrittori, e il prologo alla *Divina Commedia* (1949), di cui solo una sezione sull'incontro con Beatrice è inclusa nella prima edizione del libro. Borges essendo Borges, è improbabile che si prendesse la briga di mettere insieme tutti i suoi saggi piú importanti. Solo nel 1975 acconsentí che questi e altri testi importanti fossero riuniti in *Prologos*, un volume di prologhi che naturalmente contiene un "Prologo ai prologhi." Ma anche qui manca il lungo saggio su Dante. Probabilmente Borges non era proprietario dei diritti d'autore, o forse era troppo preso dall'idea di salvarlo dall'aura solenne che la pubblicazione in una collezione di classici comportava.

Dopo la pubblicazione di *Altre inquisizioni* nel luglio del 1952, Maria Rosa Lida de Malkiel ne fece uno studio erudito e ironico intitolato *Contributo allo studio di Jorge Luis Borges* che fu pubblicato su "Sur" (luglio-agosto 1952). Era la prima volta che la sua opera veniva esaminata con tutti i dovuti armamentari dell'erudizione seria. Nello stesso anno Enrique Pezzoni pubblicò una lunga recensione di *Altre inquisizioni* su "Sur" (novembre-dicembre 1952), intitolata *Approssimazioni all'ultimo libro di Borges*. È uno dei migliori studi su quest'opera, e ha uno scopo piú vasto, quello cioè di collocare l'opera e la personalità di Borges nel contesto della letteratura argentina contemporanea.

A quell'epoca Borges si trovava al centro di una controversia sul ruolo culturale e politico dello scrittore in Argentina. Molti dei suoi nuovi lettori rifiutavano l'idea che la letteratura fosse di competenza degli scrittori, e la politica dei politici. Sulla linea di Sartre, cominciavano a pretendere che gli scrittori si impegnassero. Volevano che il dibattito politico e sociale entrasse nelle accademie e prendesse d'assalto il Parnaso. Borges per loro era il miglior esempio di uno scrittore sia alienato (non scriveva su mondi fantastici?) sia impegnato (non era uno dei piú noti oppositori di Perón?). Il dibattito iniziò nel 1948 e continua ancora oggi, ma raggiunse l'acme subito dopo la pubblicazione di *Altre inquisizioni*. In un certo senso questo libro, e l'articolo di Pezzoni, contribuirono a focalizzare i temi del dibattito.

Il dibattito incominciò con un articolo apparentemente innocuo pubblicato su "Sur" (giugno-luglio 1948) da un giovane saggista argentino, H. A. Murena. Murena attacca la poesia di Borges sostenendo che il poeta usa i simboli del nazionalismo argentino senza condividere la fede nel loro contenuto simbolico. È evidente che Murena fraintende Borges. Invece di usare i simboli dell'Argentina per sottolineare quello che c'è di unico (e quindi di provinciale) in essi, Borges li usa per rivelare quello che in essi c'è di universale. Nella sua poesia sul *truco* quello che Borges vuole mostrare non sono le curiose peculiarità del popolare gioco di carte, ma il fatto che qualsiasi gioco ci rende irreali: seguendone le regole, ripetiamo le partite di altri uomini prima di noi, e per un po' noi siamo quegli uomini. In un secondo articolo, anch'esso pubblicato su "Sur" (ottobre 1951), Murena ritorna sull'argomento, questa volta criticando il fatto che Borges rappresenta il culmine dell'eclettismo che rende gli scrittori argentini eredi di tutte le culture. In un certo senso sembra che a Murena dispiaccia il fatto che Borges è un vero intellettuale cosmopolita.

Nel suo articolo Pezzoni reagisce con forza a questo tipo di lettura. Fa notare l'errore che Murena commette leggendo le poesie di Borges non nei testi stessi ma nel contesto etico della realtà argentina (nella versione di Murena). Pezzoni sottolinea il diritto di Borges di creare poesie servendosi della propria visione e abilità tecnica, e tende perciò a elaborare un approccio critico piú equilibrato.

Sfortunatamente non furono in molti a leggerlo. La tendenza generale dei nuovi critici andava verso una visione sociologica e politica della letteratura. Anche piú distorte di quelle di Murena risultano le idee di Jorge Abelardo Ramos in *Crisi e resurrezione della letteratura argentina* (1954), dove Borges viene visto come un rappresentante dell'oligarchia dei proprietari terrieri e viene accusato di scrivere un tipo di letteratura alienata, aristocratica e gratuita. Il fatto che Borges non fosse mai stato proprietario di un ranch in vita sua e che il suo punto di vista (nichilista o perlomeno anarchico) non coincidesse affatto con la mentalità bigotta, reazionaria e borghese dei ricchi proprietari di terre e bestiame non sembra aver affatto disturbato Ramos, uno pseudo-marxista che vedeva in Perón un vero capo per i lavoratori. Per lui Borges, che era antiperonista, non poteva non essere un nemico.

In modo simile, giovani scrittori cercarono di applicare a Borges schemi malamente digeriti che mutuavano da Sartre, Merleau-Ponty e forse anche Lukács. Un esempio è il libretto di Adolfo Prieto intitolato *Borges e la nuova generazione* (1954), che ebbe un certo successo. Egualmente critico di Borges, ma meno partigiano, risultò il numero speciale di una nuova rivista, "Ciudad" (2-3, 1955), dedicato interamente a Borges. Pur essendo amici e simpatizzanti di Prieto, i contributori tentarono di dare una visione piú equilibrata di Borges, ma in generale non ci riuscirono, anche perché, come Prieto, non

conoscevano a fondo l'opera di Borges. Dimostravano un'imbarazzante ignoranza delle sue opere fondamentali.

In un certo senso il dibattito non fu meno disorganizzato e caotico della conferenza tenuta da "Megáfono" nel 1933, dopo la pubblicazione della prima edizione di *Discussioni*. Il repertorio linguistico e la cosiddetta ideologia erano cambiati, ma le obiezioni erano pressappoco le stesse: Borges era uno straniero a cui piaceva scrivere di tedeschi e di arabi, scandinavi e ebrei; Borges era uno scrittore bizantino, un europeo. Le idee erano le stesse, ma il livello della ricerca critica continuava ad abbassarsi.

Borges aveva già risposto a molti dei suoi critici ancora prima che essi mettessero sulla carta le loro idee. In una conferenza del 1951 intitolata *Lo scrittore argentino e la tradizione*, pubblicata poi su "Sur" (gennaio-febbraio 1955) egli attacca il tipo di nazionalismo che richiede che uno scrittore dimostri di essere argentino o zulú. Fa notare correttamente che questo tipo di discussione sarebbe incomprensibile per Shakespeare o per Racine, che non dubitarono mai di avere il diritto di mettere nelle loro opere un Amleto danese o un'Andromaca greca, una Cleopatra egiziana o un Nerone romano. Borges arriva alla conclusione che gli argentini non devono aver paura di essere abbastanza argentini: "Il nostro patrimonio è l'universo." E aggiunge:

> tentare tutti i soggetti, e non limitarci a ciò che è argentino per essere argentini: perché, o essere argentini è una fatalità e in tal caso lo saremo comunque, o essere argentini è una pura affettazione, una maschera.
>
> Credo che se ci abbandoniamo a quel sogno volontario che si chiama creazione artistica, saremo argentini e saremo, anche, buoni e tollerabili scrittori. (*Discussioni*, pp. 168-169)

Questo testo fu poi pubblicato in una nuova edizione di *Discussioni*, che uscí come quarto volume delle sue opere complete nel 1956. È, in un certo senso, la conclusione inevitabile di un dibattito su un tema che aveva occupato inutilmente, sviandola, la critica argentina, e che avrebbe continuato ad occuparla ancora per decenni.

XII

La fine di un incubo

Gli anni del peronismo stavano per terminare. Dopo la morte di Evita nel 1952 la popolarità del regime parve diminuire. Le forze dell'opposizione cominciarono a ingrandirsi: la Chiesa e una coalizione di interessi stranieri con a capo l'Inghilterra soffiavano sul fuoco delle divisioni interne in seno all'esercito e incoraggiavano la tradizionale rivalità della marina nei confronti di Perón. Nel 1955 divenne evidente che il regime avrebbe potuto sopravvivere solo con l'uso della forza. Perón minacciò di dare le armi ai lavoratori e di lasciare che scendessero nelle strade, ma segretamente era deciso a non ricorrere alla forza. Era un uomo politico e tentava di sopravvivere alla maniera dei politici: aizzava le forze rivali le une contro le altre. Ma il suo spazio di manovra si stava riducendo costantemente. Nel settembre del 1955, dopo una rivolta dell'esercito a Córdoba (la roccaforte del cattolicesimo argentino), che ricevette l'appoggio della marina e isolò completamente Buenos Aires, Perón accettò la sconfitta e diede le dimissioni. Perón sparí rapidamente dal paese.

Per Borges fu un giorno di gioia. Nell'*Abbozzo di autobiografia* ha questo da dire su quel grande avvenimento:

> La tanto sperata rivoluzione avvenne nel settembre del 1955. Dopo una notte d'ansia e d'insonnia, quasi tutta la popolazione si riversò sulle strade applaudendo alla rivoluzione e gridando il nome di Córdoba, dove aveva avuto luogo la maggior parte dei combattimenti. Eravamo cosí entusiasti che per un bel pezzo non ci accorgemmo della pioggia che cadeva a rovesci inzuppandoci fino alle ossa. Eravamo cosí felici che non pronunciammo nemmeno una parola contro il dittatore caduto. Perón rimase nascosto, e piú tardi gli fu permesso di lasciare il paese. (*Abbozzo*, p. 179)

Per Borges fu la fine di un incubo. Nonostante la sua fama crescente di scrittore, il decennio peronista era stato per lui un periodo di dolori e di umiliazioni. In due racconti di quel periodo riecheggiano i sentimenti di quegli anni. In *Il Sud* — pubblicato per la prima volta su "La Nación" (8 febbraio 1953) e poi raccolto nella seconda edizione di *Ficciones* (1956) — il protagonista (Juan Dahlmann) è un argentino che, come Borges, è di origini nordiche. Viene sfidato a un duello al pugnale da un malvivente, accetta nonostante non sap-

pia maneggiare il coltello ed esce fuori certo di venire ucciso. Durante gli anni peronisti Borges deve essersi sentito come Dahlmann, e probabilmente presentí una fine altrettanto brutale. Il secondo racconto, *L'attesa*, fu anch'esso pubblicato su "La Nación" (27 agosto 1950), e fu poi raccolto nella seconda edizione di *El Aleph* (1952). È la storia di un uomo che aspetta certi malviventi che devono venire a ucciderlo. Forse Borges aspettava, o sognava di aspettare, che la polizia venisse a prenderlo.

Le allusioni e gli incubi di questi racconti sono ambigui, ma alcune poesie che Borges pubblicò durante il decennio peronista rivelano chiaramente le sue paure e l'odio che sentiva. Una s'intitola *Pagina per ricordare il colonnello Suárez vittorioso a Junín*; fu pubblicata su "Sur" (gennaio-febbraio 1945) proprio quando Perón salí al potere. In apparenza sembra un'altra delle poesie che Borges amava scrivere per celebrare il coraggio dei suoi antenati nelle battaglie, ma gli ultimi due versi ne rivelano l'intento:

> Il suo stranipote redige questi versi e una sommessa voce
> gli giunge dai recessi del sangue:
> — Cosa importa la mia battaglia di Junín, che sia una
> gloriosa memoria,
> una data da ritenere per un esame o un luogo da reperir
> nell'atlante.
> Eterna è la battaglia e può prescindere dalla pompa
> di visibili eserciti coi clarini;
> sono Junín due borghesi che a un cantone di strada maledicano
> un tiranno,
> o un oscuro umano che languisca in carcere.
> (*Carme presunto*, p. 135)

Stabilendo un legame fra la battaglia epica per la libertà combattuta dal suo antenato e la resistenza civile a un tiranno, Borges indicava chiaramente dov'era il campo di battaglia in quel momento: era nelle strade di Buenos Aires.

Un'altra poesia è anche piú esplicita, e quindi piú rischiosa. Si intitola *Il pugnale*, e fu rifiutata da "La Nación." Io la feci pubblicare su "Marcha" (25 giugno 1954):

> In un cassetto c'è un pugnale.
>
> Fu forgiato a Toledo verso la fine del secolo scorso; Luis Melián Lafinur lo diede a mio padre, il quale lo portò a casa dall'Uruguay; Evaristo Carriego lo tenne qualche volta in mano.
>
> Coloro che lo vedono devono giocare un attimo con il pugnale; si capisce che da lungo tempo lo cercavano; la mano si affretta a stringere l'impugnatura che l'aspetta; la lama ubbidiente e potente scivola con precisione nella guaina. Altro vuole il pugnale.
>
> È piú di una struttura fatta di metalli; gli uomini l'hanno immaginato e l'hanno formato per uno scopo molto preciso: è in qualche modo eterno, il pu-

gnale che ieri ha ucciso un uomo a Tacuarembó e i pugnali che uccisero Cesare. Vuole uccidere, vuole spargere brusco sangue.

In un cassetto della scrivania, tra manoscritti e lettere, il pugnale sogna interminabilmente il suo semplice sogno da tigre, e la mano si anima quando lo regge perché il metallo si anima, il metallo che intuisce in ogni contatto l'omicida per il quale fu creato dagli uomini. A volte mi fa pena. Tanta durezza, tanta fede, tanta serena o innocente superbia, e gli anni passano, inutili. (*Nuova antologia personale*, p. 66)

L'ossessione del pugnale era l'ossessione di Borges. La ragione per cui "La Nación" rifiutò di pubblicare una poesia che avrebbe facilmente potuto essere interpretata come una difesa dell'uccisione dei tiranni è ovvia, ma il fatto che non molti dei suoi connazionali fossero pronti a condividere la sua critica del regime non scoraggiò affatto Borges. Continuò da solo la sua lotta. Nell'*Abbozzo di autobiografia*, rievocando i tempi piú bui della dittatura peronista, Borges ricorda la militanza dei colleghi. Era stato eletto alla presidenza della Società argentina degli scrittori nel 1950 e vi rimase fino al 1953. Secondo Borges la società "era una delle poche roccaforti che resistevano alla dittatura. Ciò era talmente evidente che molti illustri letterati non osarono oltrepassarne la soglia che dopo la rivoluzione." La società fu chiusa poi dal regime:

Ricordo l'ultima conferenza che mi fu permesso di fare là dentro. Tra il pubblico, molto esiguo, c'era un poliziotto piuttosto sconcertato che faceva del suo meglio per annotare qualcuna delle mie osservazioni sul sufismo persiano. Durante quell'infelice periodo, mia madre — che aveva allora piú di settant'anni — rimase sempre agli arresti domiciliari. Mia sorella e uno dei miei nipoti passarono un mese in prigione. Io stesso ero pedinato da un poliziotto che dapprima mi portavo dietro in lunghe passeggiate senza scopo e che alla fine divenne mio amico. Anche lui ammise di odiare Perón ma disse che doveva obbedire agli ordini. Una volta Ernesto Palacio si offrí di presentarmi all'Inqualificabile, ma io non volli. Come potevo essere presentato a un uomo cui non avrei mai stretto la mano? (*Abbozzo*, p. 179)

La resistenza di Borges a Perón sarebbe stata riconosciuta pubblicamente dal nuovo regime militare. Grazie all'iniziativa di due amici, Esther Zemborain de Torres e Victoria Ocampo, e all'appoggio ufficiale della Società argentina degli scrittori, Borges fu nominato direttore della Biblioteca nazionale dal presidente incaricato dell'Argentina, il generale Eduardo Leonardi. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges racconta l'avvenimento con orgoglio e con leggera autoironia: "Pensavo che fosse un progetto pazzesco, e speravo al massimo che mi dessero la direzione di qualche biblioteca di provincia, preferibilmente al sud della capitale." Alcuni giorni prima che la nomina fosse resa ufficiale

una sera, pochi giorni dopo, mia madre e io andammo fino alla biblioteca per dare un'occhiata all'edificio ma, per superstizione, rifiutai di entrarvi. — Non

finché avrò cominciato, — dissi. La stessa settimana fui chiamato per assumere le mie nuove mansioni. Presente la mia famiglia, feci un discorso agli impiegati, informandoli che io ero il nuovo direttore — l'incredibile direttore. Allo stesso tempo José Edmundo Clemente, che pochi anni prima era riuscito a persuadere Emecé a fare un'edizione delle mie opere, divenne vicedirettore. Naturalmente mi sentivo molto importante, ma per i seguenti tre mesi non vedemmo l'ombra di stipendio. Non credo che il mio predecessore, che era un peronista, fosse mai stato ufficialmente licenziato. Si limitò a non farsi piú vedere da quelle parti. Mi avevano dato il posto ma non si erano presi la pena di dimettere lui. (*Abbozzo*, p. 180)

Per Borges diventare direttore della Biblioteca nazionale voleva dire, in un certo senso, realizzare uno dei suoi sogni segreti. Era una specie di indennizzo non solo per l'umiliazione che gli fu inflitta dal regime peronista quando fu promosso ispettore dei polli, ma anche per gli anni in cui era stato confinato a un modesto impiego nella biblioteca municipale Miguel Cané — e forse anche per gli anni piú remoti del periodo in cui Georgie, di ritorno dall'Europa, aveva l'abitudine di andare nella sala di consultazione della Biblioteca nazionale a leggere l'*Encyclopaedia Britannica*. Troppo timido per chiedere i libri che voleva ai bibliotecari, Georgie consultava solo i volumi che poteva prendere dagli scaffali senza dover chiedere il permesso. Ora aveva invece il controllo di tutti i libri: la biblioteca di Babele era finalmente sua. Ma c'era un altro aspetto anche piú segretamente simbolico nella sua nomina a direttore della Biblioteca nazionale. L'edificio su via Messico in cui si trovava la biblioteca era stato progettato originalmente come sede della lotteria nazionale. I simboli del caso e della fortuna che decoravano i muri non sembravano affatto incongrui all'uomo che aveva scritto *La lotteria di Babilonia*; Borges aveva finalmente trovato un luogo in cui i libri e il caso venivano a unirsi armoniosamente.

Una delle prime decisioni che Borges prese come direttore fu quella di riportare la Biblioteca nazionale alla prestigiosa posizione che aveva quando ne era direttore Paul Groussac. Progettò di cominciare a pubblicare di nuovo la rivista "La Biblioteca," che era stata fondata da Groussac, e chiese a Clemente di organizzare una serie di conferenze nel vecchio edificio. Nel 1956 fui invitato a dare una conferenza sul narratore uruguayano Horacio Quiroga, che era vissuto e aveva lavorato a Buenos Aires. Dopo la conferenza Borges mi portò a cena con alcuni amici comuni in un ristorante che era un vecchio magazzino rimodernato dell'epoca di Rosas. Per entrare si passava per uno di quei portici per le carrozze che compaiono in alcune delle poesie di Borges. Il patio scuro col pavimento di pietra, le piante umide con i rami intricati, muri con gli intonaci macchiati, una vecchia carrozza postale che forse portò Facundo Quiroga verso la morte a Barranca Yaco (come nella famosa poesia di Borges) erano all'entrata di un'enorme stanza con delle sottili colonne di legno che davano l'idea di una stalla piuttosto che di un ristorante. Si parlò a non finire di letteratura vecchia e nuova, ma a Borges interessava

di piú un'altra cosa: non si stancava di farmi vedere, di guardare con i miei occhi le reliquie dell'epoca di Rosas. Nella sua memoria l'antico odio per il vecchio tiranno, ereditato dai nonni e dai bisnonni, veniva a sovrapporsi all'odio per Perón. Era evidente che Perón e Rosas erano una cosa sola e che ambedue servivano come una metafora che riassumeva il fascino di quegli uomini cinici, quei traditori sorridenti della storia argentina che Borges disprezza ma che non riesce a non ammirare. Ossessionato dall'idea di non aver vissuto abbastanza, vedeva in quegli uomini d'azione l'opposto della propria personalità meditativa: lui era l'uomo dei libri, loro gli uomini dei pugnali. Li attaccava nelle sue poesie e nei suoi racconti, ma se ne sentiva anche orribilmente affascinato. Erano "l'altro," il lato oscuro della sua personalità. Ora che Perón era sparito, Borges poteva tornare a Rosas e ai suoi tempi.

Borges era euforico: finalmente poteva respirare in una città senza demoni. Reiterava continuamente la propria lealtà al nuovo regime che lo aveva nominato direttore della Biblioteca nazionale. Ancora una volta camminai con lui in giro per la zona sud. Entrammo in una chiesa greca. L'aria immobile sembrava quasi solida e la luce era appena un'ombra crepuscolare. I pallidi ornamenti dorati sembravano vivere in un'atmosfera priva di presenze umane. In quella scena, come in molti dei suoi racconti costruiti con tanta precisione, Borges sembrava perfettamente a suo agio. L'oscurità della chiesa era la sua luce.

Eppure non seppi veramente qual era la realtà di Borges, chi era Borges come persona concreta, fino a quando, il giorno dopo, egli mi invitò a visitare la Biblioteca nazionale. L'edificio presieduto una volta da Groussac, era un po' decaduto ma aveva ancora una certa aria di splendore. A quell'epoca non sapevo che era stato costruito per la lotteria nazionale e non riconobbi gli ovvi simboli. Borges si prese cura di me e mi accompagnò in giro, vedendoci abbastanza da poter trovare tutti i libri che voleva. Egli può aprire un libro alla pagina desiderata e, senza leggere — con un prodigio della memoria paragonabile solo a quello del suo personaggio Irineo Funes — citare intere pagine. Percorre corridoi foderati di libri, gira rapidamente l'angolo ed entra in passaggi che sono veramente invisibili, crepe nei muri di libri; si slancia rapidamente giú per scale a chiocciola che terminano improvvisamente nell'oscurità. I corridoi e le scale della biblioteca sono illuminati pochissimo. Io cerco di seguirlo, inciampando, piú cieco e con piú difficoltà di Borges perché la mia unica guida sono i miei occhi. Nel buio della biblioteca Borges si muove con la precaria precisione di un funambolo. Finalmente capisco che lo spazio in cui ci stiamo muovendo non è reale: è uno spazio fatto di parole, segni, simboli. È un altro labirinto. Borges mi trascina con sé, mi fa scendere rapidamente la lunga scala a chiocciola, cadendo esausto al centro dell'oscurità. Improvvisamente vedo una luce alla fine del corridoio. La realtà prosaica mi attende. Vicino a Borges, che sorride

come un bambino che ha fatto uno scherzo a un amico, ritrovo l'uso dei miei occhi, il mondo reale di luci e di ombre, le convenzioni che sono abituato a riconoscere. Ma emergo dall'esperienza come da un'acqua profonda o da un sogno, sconvolto dalla realtà (un'altra) del labirinto di carta.

Borges era sempre piú cieco. I medici lo avevano già avvertito che se non avesse smesso di leggere e di scrivere sarebbe diventato completamente cieco. Per salvare quel poco di vista che aveva era costretto a rinunciare a uno dei suoi piú grandi piaceri.

Ricevette la notizia con il solito stoicismo. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* tenta coraggiosamente di sdrammatizzare la situazione:

> Fin dall'infanzia, gradatamente, la mia vista era andata peggiorando finché si spense del tutto. Fu come un lento crepuscolo estivo. Non ci fu nulla di particolarmente patetico o drammatico. Ho subito otto operazioni agli occhi (la prima fu nel 1927), ma dalla fine degli anni cinquanta, quando scrissi il *Poema dei doni*, per quanto riguarda il leggere e lo scrivere sono cieco. Nella mia famiglia la cecità è ereditaria; una descrizione dell'operazione agli occhi subita dal mio bisnonno, Edward Young Haslam, apparve sulle pagine del giornale medico inglese "Lancet". La cecità sembra frequente anche fra i direttori della Biblioteca nazionale. Due dei miei eminenti predecessori, José Mármol e Paul Groussac, subirono lo stesso destino. Nella mia poesia parlo della finissima ironia di Dio nell'assegnarmi allo stesso tempo ottocentomila libri e l'oscurità. (*Abbozzo*, p. 181)

La fine della poesia sottolinea anche di piú l'ironia di questo destino. Esprime la situazione tragica dell'uomo a cui, come a Groussac, è stato negato proprio quello che desiderava di piú.

> Nel mio buiore la cava penombra
> lento frugo col bàcolo indeciso,
> io che mi figuravo il Paradiso
> come una immensa biblioteca ingombra.
> Qualcosa che per certo non risiede
> nel vocabolo *azzardo* alle infinite
> cose sovrasta; e altri fu in sbiadite
> sere altresí di libri e ombre erede.
> Al deambular fra quei lenti scaffali
> presumo con un vago sacro orrore
> d'esser l'altro, il defunto esecutore
> d'identiche movenze in giorni uguali.
> Qual dei due scrive mai questo poema
> di un io plurale e di un'ombra sola?
> Che importa del mio nome la parola
> se indiviso e ben uno è l'anatema?
> Groussac o Borges, miro questo mio
> caro mondo che si deforma e smaga
> in una pallida cinigia vaga
> che s'apparenta al sogno e all'oblío.
> (*Carme presunto*, pp. 158-161)

Ma l'uomo cieco che frugava nel buio non era destinato al sonno e all'oblio. Altri doni gli sarebbero stati fatti e il suo nome sarebbe diventato famoso in tutto il mondo. A cinquantasei anni Borges sentiva di essere arrivato a uno zenit. Ma era ancora lontano dalla sua vera meta.

XIII

La nascita di "Borges"

La cecità cambiò drasticamente la vita di Borges. Dal 1955 in poi cominciò a dipendere sempre di piú dagli altri anche per le cose piú semplici. Non potendo né leggere né scrivere doveva servirsi dell'aiuto della madre o di altri membri della famiglia, o anche di amici intimi per farsi leggere un libro nuovo o per cercare particolari citazioni in uno vecchio, per dettare e per far battere a macchina i suoi scritti. La madre divenne la sua segretaria e la sua infermiera. Altri facevano a turno per aiutarlo. Uno dei suoi nipoti imparò a pronunciare il tedesco per potergli leggere testi tedeschi ad alta voce; Alicia Jurado, una giovane donna che si interessava di buddismo, gli leggeva la letteratura orientale, e produsse sotto dettatura un breve saggio in proposito che fu pubblicato solo nel 1976. Con Margarita Guerrero Borges compilò un *Manuale di zoologia fantastica* (Mexico, 1957) di cui fu poi pubblicata un'edizione piú lunga intitolata *Il libro degli esseri immaginari* (Buenos Aires, 1967). La versione definitiva uscí in inglese in un'edizione del 1969 a cura dell'autore e con la collaborazione di Norman Thomas Di Giovanni. Molti capitoli si basano su voci enciclopediche riferentisi ad altre fonti, ma alcuni sono frutto esclusivamente dell'immaginazione di Borges. Un altro libro prodotto in quegli anni di crescente cecità fu un'antologia intitolata *Cielo e inferno* (Buenos Aires, 1960), compilato insieme a Bioy Casares.

Borges era in grado di scrivere libri nuovi con l'aiuto di amici e segretari, ma gli divenne quasi impossibile scrivere racconti o articoli molto elaborati. Essendosi abituato a scrivere in un modo estremamente condensato, aggiungendo dei pezzi a poco a poco a una struttura estremamente complessa di frasi e di paragrafi, la composizione di un testo lungo era irrealizzabile. Per piú di un decennio smise di scrivere racconti e articoli. Il suo primo volume di racconti nuovi, *El informe di Brodie* (Il manoscritto di Brodie), uscí solo nel 1970. In compenso Borges tornò alla poesia. Nell'*Abbozzo di autobiografia* ricorda:

> Una delle principali conseguenze della mia cecità fu il mio graduale abbandono del verso sciolto in favore della metrica classica. Anzi, la cecità mi fece ritornare alla poesia. Poiché non potevo piú fare una prima stesura, dovevo

affidarmi alla memoria. Ovviamente è piú facile ricordare dei versi piuttosto che della prosa, e ricordare un metro regolare piuttosto che dei versi sciolti. Il verso regolare è, per cosí dire, portatile. Si può camminare per la strada o viaggiare nella metropolitana mentre si compone o si lima un sonetto, perché il metro e la rima hanno delle virtú mnemoniche. (*Abbozzo*, p. 181)

Ma non aveva alcuna fretta di raccogliere le sue poesie. Solo verso la metà degli anni Sessanta ripubblicò in un nuovo formato il suo volume di *Poemas* (pubblicato originalmente nel 1943 e ampliato nel 1954). Si intitolava *Obra Poética*, ed uscí nel 1964 in forma di grosso volume illustrato, come parte delle opere complete. Due terzi del libro erano poesie scritte dopo il 1943. Di queste nuove poesie Borges ha detto:

In quegli anni scrissi dozzine di sonetti e di poesie piú lunghe che consistevano di quartine di dodecasillabi. Credevo di aver preso Lugones come maestro ma, quando ebbi scritto i versi, i miei amici mi dissero che purtroppo non avevano nulla a che fare con i suoi. Nelle mie ultime poesie si può sempre trovare un filone narrativo. Infatti io cerco perfino una trama per le poesie. Forse la differenza principale fra Lugones e me è che lui ha scelto come modello la letteratura francese e ha vissuto intellettualmente in un mondo francese, mentre io ho preferito la letteratura inglese. In questa nuova attività poetica non ho mai pensato a costruire una sequenza di poesie come facevo prima, ma m'interesso soprattutto alla singola poesia che sto scrivendo. In questo modo ho scritto poesie su argomenti cosí diversi come Emerson e il vino, Snorri Sturluson e la clessidra, la morte di mio nonno e la decapitazione di Carlo I. Ho celebrato anche tutti i miei eroi letterari: Poe, Swedenborg, Whitman, Heine, Camões, Jonathan Edwards e Cervantes. Un giusto tributo, naturalmente, è stato pagato anche agli specchi, al Minotauro e ai coltelli. (*Ibid.*, pp. 181-182)

Questa duplice svolta, dalla prosa alla poesia e dal verso libero al verso tradizionale, cambiò radicalmente l'opera di Borges. Egli divenne, nel senso letterale della parola, uno scrittore orale, cioè uno scrittore obbligato dalla cecità a comporre oralmente. Fu costretto anche a imparare a dettare. Invece di accumulare abbozzi su abbozzi e di riscrivere frasi e paragrafi, imparò a comporre a memoria ed imparò a basarsi sulla metrica per ottenere certi effetti che in passato aveva cercato con la sua minuta scrittura a tela di ragno. Fu un cambiamento molto importante, e ne uscí un nuovo Borges. Non era piú il maestro di uno stile complesso e sottile: era un poeta, un bardo.

La cecità ne fece facilmente un rappresentante di un altro tipo di scrittore: invece di essere un Erasmo con la penna e il calamaio in mano, il nuovo Borges veniva a trovarsi piú vicino ai bardi ciechi — a Milton e a Omero. Il poeta cieco smise di essere uno scrittore e divenne un veggente.

Che cambiamenti produsse la cecità nella sua vita di tutti i giorni? In molte occasioni Borges ha cercato di demistificare l'immagine patetica dello scrittore cieco. Parlando con Richard Burgin spiega det-

tagliatamente come sono cambiate le sue abitudini. A una domanda di Burgin risponde:

BORGES: Sono sempre stato piú un lettore che uno scrittore. Ma naturalmente cominciai a perdere la vista in modo irrimediabile nel 1954, e da allora ho letto per interposta persona, no? Naturalmente quando non si può leggere la mente comincia a funzionare in un modo diverso. Infatti si può dire che c'è un certo vantaggio nella cecità, perché si pensa e il tempo scorre in modo diverso. Quando potevo vedere se dovevo trascorrere anche solo mezz'ora senza far niente impazzivo. Dovevo leggere. Ma ora posso stare solo per molto tempo, i lunghi viaggi in treno non mi dispiacciono, e non mi dispiace restare solo in un albergo o camminare per strada perché, beh, non dico di pensare tutto il tempo perché mi vanterei troppo.

Penso di essere in grado di vivere senza un'occupazione. Non sento sempre il bisogno di parlare con qualcuno o di fare qualcosa. Se qualcuno fosse uscito, e venendo qui avessi trovato la casa vuota, mi sarei accontentato di sedermi e di lasciar passare due o tre ore, e sarei uscito per una breve passeggiata, ma non mi sentirei particolarmente infelice o solo. Questo succede a tutti quelli che diventano ciechi. (Burgin, 1969, pp. 4-5)

Probabilmente Borges si rassegnò un po' alla volta alla sua condizione. Le dichiarazioni fatte a Burgin nel 1967 erano il risultato di anni di preparazione, di lenta accettazione della cecità e di adattamento alla vecchiaia. Persino nell'intervista c'è un momento in cui il dolore di doversi adattare alla cecità traspare sotto l'elegante narrazione delle sue esperienze. Quando Burgin gli chiede specificamente a che cosa pensa quando è solo, Borges risponde molto francamente:

BORGES: Potrei anche non pensare a niente. Vivrei e basta, no? Lasciando trascorrere il tempo o forse guardando indietro con la memoria o attraversando un ponte e cercando di ricordare dei brani prediletti, ma forse non farei nulla, vivrei e basta. Non ho mai capito come fa la gente a dire che si annoia perché non fa niente. Perché a volte non ho nulla da fare, e non mi annoio. Proprio perché non sto sempre facendo qualcosa, mi sento in pace.

BURGIN: Non si è mai annoiato in vita sua?

BORGES: Non credo. Certo, quando dovetti stare sdraiato immobile per dieci giorni dopo un'operazione mi sentii angosciato, ma non annoiato. (*Ibid.*, p. 5)

Nonostante queste coraggiose affermazioni fu solo dopo un lungo e difficile periodo di adattamento che Borges riuscí a godere della solitudine e del vuoto che la cecità aveva portato nella sua vita.

I primi anni della sua cecità furono pieni di riconoscimenti e di onorificenze. Il 29 aprile 1956 gli fu conferito un dottorato honoris causa dall'università di Cuyo, una delle piú antiche università argentine. Era il primo titolo del genere, e in seguito ne avrebbe ricevuti molti altri da università di tutto il mondo. L'anno dopo, il 14 giugno, fu nominato professore di letteratura inglese e americana presso la facoltà di lettere e filosofia dell'università di Buenos Aires. Insegnò in quell'università fino al 1968, quando andò in pensione all'età di ses-

santotto anni. Ma l'onorificenza piú importante la ricevette nel 1956: il Premio nazionale di letteratura, che veniva conferito ogni due anni. Come al solito Borges prese la cosa con un certo spirito. Parlando con Jean de Milleret dieci anni dopo disse che si trattava di un premio piuttosto politico (De Milleret, 1967, p. 82). Probabilmente aveva ragione. A quell'epoca il governo militare voleva sottolineare il fatto che il suo atteggiamento verso la cultura era l'opposto di quello di Perón e che aveva riabilitato la dignità della cultura argentina. Borges era lo scrittore piú adatto a rendere visibile questa restaurazione.

Uscirono nuovi volumi delle sue opere complete; il quinto era una nuova edizione di *Finzioni*, con tre racconti nuovi. In un poscritto al prologo della seconda sezione del libro Borges commenta i nuovi testi. Fa notare che uno dei racconti, *La fine*, elabora una situazione implicita in un libro famoso; la sua unica invenzione è il personaggio di Recabarren, dal cui punto di vista è narrata la storia. Borges non rivela il titolo del libro di cui sta parlando, ma è ovvio che il modello è il *Martín Fierro* e che egli ha immaginato che cosa sarebbe successo se il protagonista avesse dovuto lottare con il fratello di una delle sue vittime. Nel secondo racconto, *La setta della Fenice*, Borges cercò di risolvere il problema di come rappresentare un fatto molto comune in un modo "vacillante e graduale che risultasse, alla fine, inequivocabile." Non è sicuro di esserci riuscito, aggiunge. In effetti molti lettori non capiscono che il segreto della setta della Fenice è l'atto sessuale, che perpetua gli uomini e li rende immortali. Il terzo racconto è uno dei testi piú riusciti e piú personali di Borges. In *Il Sud* Borges allegorizza il destino di un uomo che, come lui, ha una duplice fedeltà: verso le proprie radici europee e verso il paese barbaro in cui è nato. Commentando il racconto nel prologo, Borges fa notare solo che può essere "letto come una narrazione diretta di fatti romanzeschi ed anche in un'altra maniera." Non dice di che maniera si tratta, ma suggerisce che la seconda parte del racconto è un'allucinazione e che non successe veramente. Juan Dahlmann non si batté mai in un duello nella pampa, morí invece sotto il bisturi di un chirurgo in un ospedale di Buenos Aires.

Come sesto volume delle sue opere complete Borges pubblicò una nuova edizione di *Discussioni*, con sei saggi nuovi, tra cui due saggi molto acuti su Flaubert e *Bouvard et Pécuchet*, e la conferenza su *Lo scrittore argentino e la tradizione* che contiene un'importante critica dei nazionalisti pseudo-letterari. Approfittò inoltre della nuova edizione per eliminare un articolo del 1931, *Le nostre impossibilità*, che era un'aspra satira di alcuni aspetti negativi del carattere nazionale argentino. Quando il saggio era stato pubblicato Borges aveva una posizione apertamente critica nei confronti del carattere nazionale, ma nel 1957, nel contesto della cosiddetta Rivoluzione liberatrice che rovesciò il regime di Perón, non voleva sembrare troppo negativo. Il settimo volume conteneva una nuova edizione di *L'Aleph* con quattro racconti nuovi. Il poscritto aggiunto all'epilogo li commenta brevemente con

un tono stranamente apologetico, come se l'autore fosse poco convinto del valore artistico di alcuni dei racconti. Ma perlomeno uno di essi, *L'attesa*, è molto caratteristico di quel periodo. Nel poscritto Borges informa il lettore che il racconto è basato su una cronaca poliziesca che un amico gli aveva letto nel 1942, quando lavorava nella biblioteca Miguel Cané. Il vero protagonista era un turco; Borges preferisce un italiano "per intuirlo piú facilmente." Nel commento Borges non dice che nel racconto c'è anche un'eco di *The Killers*, di Ernest Hemingway, in cui un uomo attende che i suoi vecchi compagni vengano ad ucciderlo. Borges dimentica anche di dire che l'attesa corrisponde in un certo senso al suo presentimento, negli anni peronisti, che qualcosa di terribile gli sarebbe successo.

Negli anni Cinquanta la fama di Borges cominciò ad assumere forme diverse. Continuavano a uscire studi e libri su di lui. Nel 1955 uscí una monografia di José Luís Ríos Patrón di interesse limitato, seguirono poi *Borges: l'enigma e la chiave* di Marcial Tamayo e Adolfo Ruíz Díaz (1955), il brillante compendio di César Fernández Moreno, *Profilo di Borges* (1957), lo studio stilistico di Ana María Barrenechea *L'espressione dell'irrealtà nell'opera di Jorge Luis Borges* (1957) e il *Saggio interpretativo* di Rafael Gutiérrez Girandot (1959). L'opera di Borges stava raggiungendo un pubblico piú vasto. Già prima della caduta di Perón il regista Leopoldo Torre Nilsson aveva filmato una versione cinematografica di *Emma Zunz*, usando un titolo preso in prestito da Theodore Dreyer: *I giorni dell'ira* (1954). Tre anni dopo René Mugica filmò una versione cinematografica del famoso *Uomo della casa rosa*. Nel 1966, in un'intervista con Jean De Milleret, Borges parve contento di quest'ultimo film, dicendo addirittura che era migliore del racconto. Ma due anni dopo disse a Richard Burgin che trovava entrambi i film sbagliati e li criticò perché avevano imbottito i racconti di colore locale. Anche se la sua reazione fu contraddittoria e nel complesso negativa, il fatto importante è che Borges era diventato famoso al punto che i suoi testi venivano trasformati in film.

Borges aveva sessant'anni quando uscí il nono volume delle sue opere complete. (L'ottavo volume fu una ristampa di *Altre inquisizioni* uscita nel 1960.) Per il nuovo libro Borges pensò a un titolo in inglese, *The Maker*, e lo tradusse in spagnolo *El hacedor*, ma quando il libro uscí negli Stati Uniti il traduttore preferí evitare le connotazioni teologiche del titolo ed usò invece il titolo di una delle composizioni, *Dreamtigers*. Secondo Borges il volume fu messo insieme quasi per caso:

> Verso il 1954 cominciai a scrivere dei brevi brani in prosa — abbozzi e parabole. Un giorno il mio amico Carlos Frías, di Emecé, mi disse che aveva bisogno di un mio nuovo libro per la serie della mia cosiddetta opera completa. Io dissi che non avevo nulla da dargli, ma Frías insisté, dicendo: — Ogni scrittore ha un libro da qualche parte se soltanto si dà la pena di cercarlo —. Una domenica oziosa, frugando nei cassetti di casa, scovai delle poesie sparse e dei brani

di prosa, alcuni dei quali risalivano ai miei giorni della "Crítica." Questi frammenti, scelti e ordinati e pubblicati nel 1960, divennero *El hacedor* [L'artefice]. (*Abbozzo*, p. 184)

Gli scritti che risalivano alla metà degli anni Trenta, quando Borges collaborava regolarmente alla "Rivista multicolore del sabato" di "Crítica" sono *Le unghie*, *Dreamtigers*, e *Gli specchi velati. Dialogo sopra un dialogo* era stato pubblicato da "Destiempo" nello stesso periodo. Ma gli scritti piú interessanti erano relativamente recenti. Come prologo Borges scrisse una poesia in prosa intitolata *A Leopoldo Lugones*, dove racconta un sogno in cui si recava in visita da Lugones (che lo aveva preceduto nella carica di direttore della Biblioteca nazionale) per donargli una copia di *L'artefice*. Il sogno cerca di persuadere Borges che Lugones avrebbe avuto un'impressione positiva del libro:

> Se non m'inganno, lei non mi voleva male, Lugones, e le sarebbe piaciuto poter amare qualche mio lavoro. Ciò non accadde mai, ma ora lei sfoglia le pagine e legge approvando qualche verso, forse perché ha riconosciuto in esso la sua stessa voce, forse perché la pratica manchevole le importa meno della retta teoria (*L'artefice*, p. 14).

La conclusione di questa composizione è sintomatica: Borges si rende conto che si tratta di un sogno e che Lugones è morto nel 1938:

> La mia vanità e la mia nostalgia hanno eretto un sistema impossibile. Sia pure cosí (mi dico), ma domani anch'io sarò morto e si confonderanno i nostri tempi, la cronologia si perderà in un orbe di simboli, e in qualche modo sarà giusto affermare che io le ho portato questo libro e che lei lo ha accettato (*ibid.*, p. 14).

Come al solito Borges giunge alla conclusione che le differenze che lo separano da Lugones sono meno importanti delle somiglianze. Con uno dei giochi di prestigio di cui è maestro, Borges e Lugones diventano finalmente una sola persona.

L'*Abbozzo di autobiografia* insiste anche che nonostante la natura miscellanea degli scritti raccolti, *L'artefice* è in un certo senso unico:

> Questo libro, che ho messo insieme piuttosto che scritto, mi sembra stranamente il lavoro piú personale e forse, a mio gusto, il migliore. La spiegazione è fin troppo facile: le pagine di *El hacedor* sono del tutto prive di imbottitura. Ogni pezzo l'ho scritto per me stesso, per un'intima necessità. A quel tempo ero arrivato a rendermi conto che il bello scrivere è un errore, e un errore nato dalla vanità. Credo fermamente che per scrivere bene bisogna farlo con discrezione. (*Abbozzo*, p. 184)

Si tratta effettivamente di un'opera personale. Borges non era mai stato piú libero di scrivere esclusivamente quello che voleva o su quello che colpiva la sua immaginazione. Né era mai stato piú libero di parlare

di se stesso — della sua eccentricità o delle sue preferenze, delle sue manie o dei suoi sogni — che in questi scritti miscellanei di *L'artefice*. Due sono dei notevoli ritratti letterari di Borges, come figura letteraria e com'è in realtà. Borges parla in particolare di uno di questi ritratti nell'*Abbozzo di autobiografia*:

> Sull'ultima pagina di quel libro parlo di un uomo che si propone di fare il ritratto dell'universo. Dopo molti anni, egli ha coperto tutta una parete con immagini di navi, torri, cavalli, armi, uomini, e al momento della sua morte finisce per scoprire che non ha fatto altro che disegnare l'immagine del proprio volto. Questo può essere il caso di tutti i libri; è certamente il caso di questo libro particolare. (*Ibid.*, p. 184)

L'altro ritratto, intitolato *Borges e io*, è anche piú esplicitamente autobiografico, ed è diventato una specie di dichiarazione definitiva sulla identità letteraria di Borges. Il tema del doppio vi appare in forma di un'opposizione tra Borges uomo e "Borges" personaggio letterario, cioè una maschera, creata dall'uomo Borges, che a poco a poco ne usurpa tutti i diritti e le funzioni. Il testo inizia cosí: "All'altro, a Borges, accadono le cose." Tutto quello che Borges fa, e tutto quello che gli piace diventa di proprietà dell'altro, "ma in un modo vanitoso che le muta negli attributi d'un attore." Borges ammette di avere un rapporto amichevole con l'altro, ma dice: "Io vivo, mi lascio vivere, perché Borges possa tramare la sua letteratura, e questa mi giustifica." Questa realizzazione non gli dà pace perché "ciò che vi è di buono non appartiene a nessuno, neppure all'altro, ma al linguaggio o alla tradizione." Giunge cosí alla triste conclusione che "io sono destinato a perdermi definitivamente e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro." Non lascerà alcuna traccia di se stesso che non sia quello che ora appartiene a "Borges." La conclusione è magistrale:

> A poco a poco vado cedendogli tutto, sebbene conosca la sua perversa abitudine di falsificare e ingigantire. Spinoza intese che tutte le cose vogliono perseverare nel loro essere; la pietra eternamente vuol essere pietra e la tigre, tigre. Io resterò in Borges, non in me (seppure sono qualcuno), ma mi riconosco meno nei suoi libri che in molti altri o nell'elaborato arpeggio d'una chitarra. Anni addietro cercai di disfarmi di lui e passai dalle mitologie dei sobborghi ai giuochi col tempo e con l'infinito, ma codesti giuochi ormai sono di Borges e dovrò ideare altre cose. Cosí la mia vita è una fuga e io perdo ogni cosa e tutto è oblio, o dell'altro.
>
> Non so chi dei due scrive questa pagina. (*L'artefice*, pp. 57-58)

Diventando "Borges," Borges aveva finalmente distrutto se stesso: in un certo senso ormai era superfluo.

Alcuni mesi dopo la pubblicazione di *L'artefice* un gruppo internazionale di editori si riunì a Majorca — la stessa isola che Georgie aveva visitato da adolescente — e gli assegnò, ex aequo con Samuel Beckett, il primo premio Formentor. Il premio segnò l'inizio della

sua fama internazionale. Segnò anche l'inizio della vita di "Borges" e (di conseguenza) la fine della vita privata di Borges. Da allora in poi "Borges" regnò indisturbato: a Borges restavano le briciole, gli avanzi. "Borges" allargò il proprio territorio sempre di piú, mentre Borges veniva emarginato. Fu "Borges" che si recò in visita alle università americane, ricevette premi letterari, divenne l'oggetto di libri e di festeggiamenti ovunque, e divenne un guru per migliaia di giovani in perlomeno tre continenti. L'altro Borges (cioè Borges) scomparve lentamente nel nulla.

Parte quinta

I

Un maestro moderno

Borges aveva poco piú di sessant'anni quando il premio Formentor lo rese famoso a livello internazionale. Il premio era stato fondato nel 1960 da un gruppo di editori d'avanguardia di sei paesi occidentali: Librairie Gallimard (Francia), Giulio Einaudi (Italia), Ernst Rowohlt Verlag (Germania occidentale), Weidenfeld & Nicolson (Inghilterra), Editorial Seix-Barral (Spagna) e Grove Press (Stati Uniti). Era "un premio di $ 10.000 da conferirsi a un autore di qualunque nazionalità la cui opera esistente avrà, secondo la giuria, un'influenza duratura sullo sviluppo della letteratura moderna." Lo scopo del premio, "oltre al riconoscimento del merito eccezionale," era di "portare l'opera dell'autore all'attenzione del piú vasto pubblico internazionale possibile." Il premio del 1961 era il primo a venir conferito, e Borges ne condivise i $ 10.000 con Samuel Beckett. Ma la perdita di metà del denaro valeva la pena: per un oscuro scrittore argentino venir definito uno dei maestri indiscutibili della letteratura del ventesimo secolo era già una grande onorificenza. Finalmente, dopo una carriera durata quasi quarant'anni, Borges aveva ottenuto la fama che meritava.

Gli ci volle un po' per abituarcisi. Quando ricevette la notizia si trovava, come tutte le domeniche, a cena a casa dei Bioy. La sua prima reazione (come poi disse a Jean De Milleret) fu di incredulità: pensava che fosse uno scherzo. Il nome Formentor non voleva dire nulla per lui (De Milleret, 1967, p. 83). In un'intervista del 1964 sostiene che nella citazione era stato identificato come lo scrittore "messicano" Jorge Luis Borges. Fu forse la svista di qualche segretario. Era evidente infatti che la giuria sapeva benissimo chi era. Rievocando l'episodio nell'*Abbozzo di autobiografia*, Borges attribuisce generosamente la responsabilità del premio agli sforzi dei suoi traduttori francesi:

> La fama, come la cecità, mi è arrivata gradatamente. Non l'avevo mai attesa, non l'avevo mai cercata. Néstor Ibarra e Roger Caillois, che nella prima metà degli anni Cinquanta mi tradussero intrepidamente in francese, furono i miei primi benefattori. Sospetto che il loro lavoro da pionieri aprisse la strada per il Premio Formentor del 1961 che divisi con Samuel Beckett, perché fino a quando non apparvi in francese fui praticamente invisibile — non soltanto all'estero ma

in patria, a Buenos Aires. Come conseguenza di quel premio, i miei libri si moltiplicarono come funghi in tutto il mondo occidentale. (*Abbozzo*, p. 185)

La memoria di Borges erra nell'indicazione della data delle traduzioni francesi di Ibarra (*La lotteria di Babilonia* e *La biblioteca di Babele* uscirono su "Lettres Françaises" il 10 ottobre 1944), ma è vero che si trattò di un importante sforzo pionieristico. Roger Caillois era inoltre membro della giuria che gli assegnò il premio. La conseguenza immediata del premio fu la pubblicazione simultanea di *Finzioni* in sei paesi diversi. Il titolo spagnolo fu mantenuto nell'edizione inglese e in quella americana per indicare sia la lingua originale in cui fu scritto il libro sia il fatto che il suo significato era valido a livello internazionale.

Finzioni ebbe un'accoglienza straordinaria, e da allora in poi Borges fu riconosciuto come un maestro moderno. Il suo nome fu subito posto accanto a quelli di Kafka, Joyce, Proust e Nabokov. Borges cominciò anche a suscitare interesse negli ambienti accademici. La prima università a muoversi fu quella del Texas (Austin), che nel settembre 1961 lo invitò per un semestre come professore ospite, usando i fondi della Fondazione Edward Laroque Tinker. Borges accettò con entusiasmo, e per la prima volta dopo il suo ultimo viaggio in Europa del 1923-1924 lasciò la zona del Rio della Plata. Aveva sessantadue anni ed era praticamente cieco ma era contentissimo della sua nuova posizione di primo scrittore latinoamericano conosciuto in tutto il mondo. Nonostante la timidezza e l'educazione inglese, Borges reagí alla fama con un'allegria quasi infantile. Era venuto finalmente il suo turno, e non se lo sarebbe certo lasciato scappare.

Per la madre la nuova gloria di Borges rappresentava la realizzazione dei suoi desideri piú profondi. Aveva sempre saputo che suo figlio era un genio (un'espressione questa piuttosto antiquata ma, secondo lei, adeguata), ed ora era venuto il momento di godere il frutto delle fatiche di tanti anni. Dalla morte del padre la madre si era dedicata completamente a Borges, e aveva fatto della promozione della sua carriera lo scopo della propria vita. Non andava del tutto d'accordo con lui in molte cose letterarie, non si fidava di alcune delle sue amicizie letterarie ed odiava molti temi che lui prediligeva (i malviventi e gli abitanti dei bassifondi, il tango e *Martín Fierro*) oltre a quei terrorizzanti racconti fantastici, ma era completamente fedele a suo figlio e svolgeva i propri doveri con un'assoluta devozione. In un certo senso era piú di una madre: era i suoi occhi e le sue mani. Borges aveva contatti col mondo esterno grazie a lei: era come se non avesse mai lasciato il grembo materno, o meglio, era come se, diventando cieco, ci fosse ritornato per sempre.

Fu la madre che lo accompagnò nella sua prima visita trionfale negli Stati Uniti. Ovunque la gente credeva che fosse sua moglie, non sua madre. Alla fresca età di ottantacinque anni sembrava che ne avesse sessanta, sembrava cioè che avesse l'età di suo figlio, e ne era molto

orgogliosa. Anche Borges era orgoglioso di avere una madre cosí giovanile. L'entusiasmo e la gioia quasi infantile di quella prima visita emergono nel resoconto che Borges ne dà nell'*Abbozzo di autobiografia*:

> Fu il mio primo incontro fisico con l'America. In un certo senso, a causa delle mie letture, io la conoscevo da sempre, eppure come mi sembrò strano quando, a Austin, udii nel campus dei manovali che parlavano in inglese, una lingua che fino allora avevo sempre creduto negata a quella classe di persone. L'America, infatti, aveva preso nella mia mente tali mitiche proporzioni che fui sinceramente stupito di trovarvi delle cose tanto comuni come le erbacce, il fango, le pozzanghere, le strade sporche, le mosche e i cani randagi. Mia madre era venuta con me e sebbene a volte sentissimo la nostalgia di casa, adesso so che entrambi cominciavamo ad amare il Texas. Lei, che aveva sempre detestato il football, arrivò al punto di compiacersi della nostra vittoria quando i Longhorns batterono i vicini Bears. (*Abbozzo*, p. 185)

Ebbi occasione di vedere Borges a Buenos Aires al suo ritorno dagli Stati Uniti. Raccontando le sue esperienze mi narrò un aneddoto che in qualche modo riassumeva tutta la sua nostalgia. Uno dei membri del dipartimento di spagnolo, nativo del Paraguay, lo aveva invitato a cena una sera e, per fargli piacere, gli aveva fatto ascoltare dei dischi di tango cantati dal noto cantante Carlos Gardel. Non sapeva che Borges odiava lo stile sentimentale e (secondo lui) italianeggiante di Gardel. Borges mi disse che aveva cercato di farsi coraggio e aveva persino sorriso nonostante la tortura. Ma dopo pochi minuti, quando la voce lamentosa di Gardel aveva cominciato a commuovere il pubblico Borges udí, vicinissimo, un pianto singhiozzante. Gli ci vollero parecchi secondi per scoprire che era lui che era cosí commosso da quella voce nostalgica.

I suoi seminari sulla letteratura argentina e sulla poesia di Leopoldo Lugones avevano successo, ma ben presto Borges scoprí che i suoi 25-30 studenti preferivano discutere la sua opera piuttosto che quella dei suoi predecessori. Era contento che gli studenti nordamericani, "al contrario degli studenti argentini, fossero molto piú interessati all'argomento di studio che ai voti" (*ibid.*, pp. 185-186). Approfittò inoltre della lunga visita (dal settembre del 1961 al febbraio del 1962) per frequentare dei seminari di letteratura anglosassone dati dal Dr. Rudolph Willard, cosa che lo aiutò a correggere alcuni errori nel suo libro *Antiche letterature germaniche* (1951). Sulla via del ritorno dal Texas Borges viaggiò molto, dando conferenze nel New Mexico, in California, a Washington D.C., a New York, nel Connecticut e nel Massachusetts. Visitò le università di Columbia, Yale e Harvard, diede conferenze presso la Library of Congress e l'Organization of American States a Washington, e ovunque fu festeggiato. Nel suo *Abbozzo* riassume cosí la sua visita:

L'America mi sembrò la nazione piú amichevole, piú indulgente e piú generosa che avessi mai conosciuto. Noi sudamericani abbiamo la tendenza a pensare in termini di convenienza, mentre la gente degli Stati Uniti ha una maniera piú etica di accostarsi alle cose. Era questo — da quel protestante dilettante che sono — che soprattutto ammiravo e che mi aiutò a tollerare perfino i grattacieli, le borse di carta, la televisione, la plastica e l'empia giungla dei *gadgets*. (*Ibid.*, p. 186)

Era cosí entusiasta degli Stati Uniti che gli piacque persino Alamo, che vedeva come un esempio di eroismo nordamericano. Le sue idee non furono digerite molto facilmente in Messico, dove il Texas (e il New Mexico e la California) vengono ancora considerati territori messicani perduti. Ciononostante, mentre Borges era in Texas, alcuni intellettuali messicani discussero la possibilità di invitarlo in Messico, ma si scontrarono con una forte opposizione da parte di intellettuali di sinistra o di altri che volevano farsi passare per tali. Era il periodo peggiore della guerra fredda, e il trionfo di Castro a Cuba, seguito dal suo schieramento con l'Unione Sovietica, aveva polarizzato gli intellettuali sudamericani in due fazioni inconciliabili. Fin dall'inizio Borges non aveva nascosto quello che pensava di Castro. Non gli piacevano i suoi metodi totalitari e la sua simpatia per l'Unione Sovietica non migliorava le cose. In questo contesto è facile capire perché la visita di Borges in Messico fu annullata anche prima di venir annunciata.

Uno dei responsabili dell'annullamento dell'invito era il direttore dell'influente "Revista de la Universidad de Mexico," che nel numero del giugno 1962 aveva pubblicato una dichiarazione in cui accusava Borges di "maccartismo" e allo stesso tempo lodava la sua opera di scrittore. Lo stesso numero della "Revista" conteneva una lunga intervista di James E. Irby con Borges e un breve articolo sulla posizione di Borges nella letteratura latinoamericana firmato dal giovane poeta messicano José Emilio Pacheco. La pubblicazione di questi due testi rappresentava in un certo modo un tentativo di scusarsi con Borges per la tacita partecipazione del direttore alla campagna organizzata per impedire allo scrittore di andare in Messico.

Sembra che Borges non si rendesse conto di quello che stava succedendo in Messico: continuava a cantare le lodi di Alamo e del Texas, apparentemente senza rendersi conto dell'interpretazione che veniva data di questo suo atteggiamento dall'altra parte del Rio Grande. La sua opposizione al comunismo non era mai stata di tipo maccartista e non era paragonabile alla violenza dell'antinordamericanismo cosí comune tra gli intellettuali latinoamericani. Borges era soprattutto un agnostico, e ideologicamente un anarchico; aveva sempre criticato tutti i regimi, di qualsiasi ideologia, che volessero controllare l'individuo dalla culla alla tomba. Essendo un seguace di Spencer piú che di Bakunin, Borges credeva nell'individuo e sosteneva che lo stato migliore era lo stato meno visibile. Si opponeva apertamente al comu-

nismo (come anche, allo stesso tempo, al fascismo) ma era molto tollerante nei confronti delle idee politiche dei suoi amici. Non aveva criticato la simpatia di Macedonio Fernández e di Leopoldo Lugones per il fascismo, o il filoperonismo di Xul-Solar, e nel 1961, per esempio, evitò di criticare la visita di José Bianco a Cuba. L'episodio è significativo. Bianco allora era il direttore di "Sur," e quando venne annunciato pubblicamente che aveva deciso di recarsi a L'Avana come membro della giuria letteraria di Casa de las Americas, Victoria Ocampo pubblicò una dichiarazione nel numero di marzo-aprile in cui negava ogni responsabilità o associazione della rivista con le idee politiche del direttore. Bianco diede immediatamente le dimissioni. Borges politicamente era piú vicino a Victoria Ocampo che a Bianco, ma decise di ignorare l'episodio. Nelle sue memorie Bianco racconta:

> Cenammo insieme alcuni giorni dopo il mio ritorno. Non parlammo di Cuba (Borges ha espresso la propria opposizione alla rivoluzione di Castro) ma lui era amichevole come sempre. O anche di piú; siccome sapeva che avevo dovuto dare le dimissioni, mi offrí due lavori che poi non accettai. Io ero molto dispiaciuto e lui ebbe il tatto di dissipare la mia tristezza portando la conversazione verso temi leggeri, impersonali [...] Il suo atteggiamento mi commosse piú di quanto egli potesse prevedere. (Bianco, 1964, p. 17)

Il viaggio negli Stati Uniti nel 1961 fu il primo di molti viaggi che Borges fece in tutti i piú importanti paesi del mondo occidentale — per dare conferenze o leggere le sue poesie, per ricevere premi e onorificenze, per essere intervistato e festeggiato. Nel 1963 tornò in Europa dopo un'assenza di quasi quarant'anni. Fra il 30 gennaio e il 12 marzo visitò Madrid, Ginevra, Londra, Oxford, Cambridge, e Edinburgh. In tutti questi posti parlò della poesia gauchesca e del futuro della lingua spagnola. Nell'*Abbozzo di autobiografia* dà un parziale resoconto di questo viaggio:

> Ripensando a quest'ultima decade, mi sembra d'essere stato un gran giramondo. Nel 1963, grazie a Neil MacKay del British Council di Buenos Aires, potei visitare l'Inghilterra e la Scozia. Anche là, sempre in compagnia di mia madre, feci i miei pellegrinaggi: a Londra, cosí brulicante di memorie letterarie; a Lichfield e il Dottor Johnson; a Manchester e De Quincey; a Rye e Henry James; alla regione dei laghi; a Edimburgo. Andai a vedere il luogo dove nacque mia nonna a Hanley, una delle cinque città di Arnold Bennett. Penso che la Scozia e lo Yorkshire siano tra i posti piú belli della terra. Tra i monti e le forre della Scozia ritrovai uno strano senso di solitudine e di desolazione che avevo già conosciuto; mi ci volle un po' di tempo per capire che era la sensazione provata nelle ampie distese della Patagonia. (*Abbozzo*, p. 187)

La memoria di Borges, come al solito, è altamente selettiva: si dimentica Madrid, Parigi e persino Ginevra, concentrandosi sul paese in cui erano nati alcuni dei suoi antenati.

A Madrid andò a trovare il suo vecchio maestro Rafael Cansinos-Asséns, e passò due giorni a Ginevra a parlare dei vecchi tempi con i

suoi ex compagni di scuola Maurice Abramowicz e Simon Jichlinski. Era una specie di ritorno al passato, all'eccezionale esperienza culturale vissuta durante la Prima Guerra Mondiale. Sei anni dopo, seduto su una panchina sulle rive del fiume Charles a Cambridge, nel Massachusetts, Borges sognò una storia in cui il suo io ginevrino (Georgie) incontra il vecchio professore in visita a Cambridge (Borges). Il racconto, intitolato *L'altro*, fu poi raccolto in *Il libro di sabbia*.

L'anno seguente uscí un enorme volume, grande come un elenco telefonico, pubblicato da "L'Herne" in Francia, tutto dedicato a Borges. Conteneva documenti e reminiscenze, articoli e studi, interviste, una bibliografia e alcune illustrazioni. Si trattava di un omaggio che viene conferito raramente a un autore ancora vivente. Nella stessa collana erano stati pubblicati volumi su Céline, Ezra Pound e Joyce. Il volume conteneva testi di nuovi critici francesi — Gérard Genette, Jean Ricardou, Claude Ollier — e di un gruppetto di specialisti di letteratura latinoamericana. Il volume fu significativo perché confermò definitivamente l'importanza di Borges come scrittore da leggere e studiare: seguirono infatti innumerevoli libri e numeri speciali di riviste dedicati a Borges. L'industria borgesiana stava cominciando a svilupparsi a livello veramente internazionale e sempre piú rapidamente. "Borges" era stato consacrato col titolo di grande maestro della letteratura moderna.

II

Il vecchio guru

Nella primavera del 1964 Borges tornò in Europa su invito del Congresso per la libertà culturale per partecipare a un congresso internazionale di scrittori nella Germania occidentale. Questa volta la madre rimase a casa: questi viaggi cominciavano ad essere un po' troppo faticosi per i suoi ottantotto anni. Borges fu accompagnato da una sua cara amica che era anche stata sua studentessa, María Esther Vázquez. Il congresso fu uno dei primi a dare un posto d'onore alla letteratura latinoamericana. Vi parteciparono il brasiliano João Guimarães Rosa, autore del romanzo *Grande Sertão* (1956), il romanziere del Guatemala Miguel Angel Asturias (che ricevette il premio Nobel nel 1967), l'argentino Eduardo Mallea e il paraguayano Augusto Roa Bastos. Ma fu Borges a ricevere la parte del leone di pubblicità. Sulla via del ritorno a Parigi, fu invitato dall'Unesco insieme a Giuseppe Ungaretti a partecipare alla celebrazione del quarto centenario della nascita di Shakespeare. Borges fece un breve discorso in francese, intitolato *Shakespeare e noi* che colpí il pubblico come una delle sue improvvisazioni piú riuscite ma che (secondo María Esther Vázquez) era stato composto da Borges durante due giorni di lavoro praticamente a tempo pieno. Prima lo aveva dettato in spagnolo, poi l'aveva tradotto in francese e finalmente aveva fatto registrare il testo da María Esther in modo da poterlo riascoltare e imparare a memoria. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges non parla né del congresso letterario in Germania né della celebrazione presso l'Unesco, preferendo i ricordi personali dell'Inghilterra e di Stoccolma:

> In Inghilterra fummo ospiti del defunto Herbert Read nella sua bella casa nella brughiera. Egli ci condusse a Yorkminster, dove ci fece vedere delle antiche spade danesi nella stanza dei Vichinghi di quel museo. Piú tardi scrissi un sonetto su una di quelle spade e poco prima di morire Sir Herbert corresse e migliorò il mio titolo originale, suggerendo, invece di *To a Sword in York*, *To a Sword in Yorkminster*.

Troviamo qui ancora una volta il recupero degli antenati britannici, degli anglosassoni e dei vichinghi. La visita a Copenaghen e a Stoccolma — che egli considera "tra le città piú indimenticabili che

ho visto, con San Francisco, New York, Edinburgh, Santiago de Compostela e Ginevra" (*ibid.*, p. 187) — su invito del suo editore svedese, Bonnier, deve aver rafforzato il suo senso di attaccamento agli antenati nordici.

Alcuni brevi viaggi in America Latina (Perú, Colombia e Cile nel 1965) contribuirono ad aumentare la popolarità di Borges nel continente. Ma egli rimase meno colpito dalle culture indigene americane che dalle vecchie culture europee. Un'escursione alla fortezza incas di Machu-Picchu — che aveva ispirato a Pablo Neruda una delle sue poesie piú straordinarie — lasciò Borges stranamente freddo. Secondo María Esther Vázquez, che l'aveva accompagnato anche in quel viaggio, "non l'ho mai visto con un'aria piú cortesemente annoiata di quella volta, in occasione di una visita a Machu-Picchu; le terrazze invisibili (per lui) del passato pre-colombiano non ebbero alcun effetto sui suoi sentimenti estetici" (Vázquez, 1977, p. 28).

Il secondo viaggio di Borges negli Stati Uniti ebbe luogo nel 1967, quando fu invitato dall'università di Harvard ad occupare la cattedra di poesia "Charles Eliot Norton." Diede una conferenza ("a un pubblico ben disposto," secondo quanto scrisse egli stesso nell'*Abbozzo di autobiografia*) intitolata *This Craft of Verse* ("Il mestiere di poeta"), e tenne un seminario sugli scrittori argentini per il Dipartimento di lingue romanze. Era la prima volta che aveva l'opportunità di vivere in New England, quindi accettò l'offerta di Harvard con entusiasmo. Nell'*Abbozzo* nota scherzosamente che ebbe l'opportunità di viaggiare in giro per la Nuova Inghilterra "dove sembra che la maggior parte delle cose americane, incluso il West, siano state inventate"; dice inoltre di aver "fatto" numerosi pellegrinaggi letterari ai luoghi di Hawthorne a Salem, di Emerson a Concord, di Melville nel New Bedford, di Emily Dickinson a Amherst, e a quelli di Longfellow vicino a dove abitavo io" (*ibid.*, p. 186).

I sette mesi trascorsi a Cambridge furono importanti per le numerose amicizie che fece, soprattutto con i membri del dipartimento di spagnolo a Harvard (Raimundo Lida — uno studioso argentino che Borges aveva conosciuto a Buenos Aires negli anni Quaranta — e Juan Marichal — uno spagnolo che era direttore del programma di studi latinoamericani). Fece amicizia anche con il poeta spagnolo Jorge Guillén, che viveva con la figlia Teresa, moglie di un professore del Dipartimento di spagnolo di Harward, Stephen Gilman. A Harward Borges conobbe anche due giovani a cui si affezionò molto: l'anglo-argentino John Murchison, che gli fece da segretario durante quella visita, e Norman Thomas Di Giovanni, che per gli otto anni che seguirono gli fece da segretario, traduttore e agente letterario.

Come durante la sua prima visita negli Stati Uniti, Borges viaggiò molto, attraversando il continente dal Massachusetts all'Iowa ("Dove trovai ad attendermi la pampa del mio paese"), da Chicago ("memore di Carl Sandburg") al Missouri, il Maryland e la Virginia. Nel suo *Abbozzo di autobiografia* racconta che "Alla fine del mio soggiorno

ebbi il grande onore di ascoltare le mie poesie al YM-YWHA Poetry Center di New York, lette da diversi dei miei traduttori e con molti poeti fra il pubblico" (*ibid.*, pp. 186-187). L'orgoglio di Borges è giustificato dal fatto che ormai il suo successo era cosí straordinario che poteva permettersi di darsi delle arie. Inoltre essendo uno scettico cronico (persino la realtà gli sembrava irreale), Borges era nella posizione ideale per essere un po' vanitoso. Se non c'è nulla che è veramente importante, la fama e il successo possono venir accettati con gioia perché si ritiene giustamente che siano finzioni. È indubbio che Borges godette molto del proprio successo e non si lasciò sfuggire nessuna occasione in cui poteva essere applaudito.

All'inizio del 1969 si recò per la prima volta in Israele per dare una conferenza su invito del governo. Nell'*Abbozzo di autobiografia* esprime cosí il proprio entusiasmo:

> Nei primi mesi del 1969, invitato dal governo israeliano, passai dieci giorni molto emozionanti a Tel Aviv e a Gerusalemme. Tornai a casa con la convinzione d'essere stato nella piú vecchia e nella piú giovane delle nazioni, di essere tornato da una terra molto viva e vigile in un cantuccio semiaddormentato del mondo. Fin dai miei giorni di Ginevra mi sono sempre interessato alla cultura ebraica, considerandola un elemento integrale della nostra cosiddetta civiltà occidentale, e durante la guerra arabo-israeliana di pochi anni fa mi trovai a prender partito immediatamente. Mentre l'esito era ancora incerto scrissi una poesia sulla battaglia. Una settimana dopo ne scrissi un'altra sulla vittoria. Al tempo del mio viaggio, naturalmente, Israele era ancora in assetto di guerra. Là, sulle spiagge di Galilea, continuavo a ricordare questi versi di Shakespeare:
>
> *Over whose acres walk'd those blessed feet,*
> *Which, fourteen hundred years ago, were nail'd*
> *For our advantage on the bitter cross.*
> (Su quella terra posarono i santi piedi,
> che mille e quattrocento anni fa, furono inchiodati,
> per la nostra salvezza, alla dura croce.)
> (*Ibid.*, p. 188)

La profonda simpatia che Borges provava per Israele non era condivisa dagli intellettuali latinoamericani di sinistra, che consideravano i palestinesi un popolo spodestato e gli israeliani dei colonizzatori capitalisti. Per Borges il diritto degli ebrei alla loro terra natale era irrefutabile.

Le poesie e le dichiarazioni di Borges in quel periodo non fecero che allargare la spaccatura fra le sue idee sui problemi del Medio Oriente e quelle del Terzo mondo socialista. Ancora una volta Borges (forse senza rendersene conto completamente) si era schierato sul fronte meno popolare.

Quello stesso anno tornò negli Stati Uniti per una Borges Conference all'università dell'Oklahoma (Norman) il 5 e 6 dicembre. Diede alcune conferenze e fu presente alle elaborate discussioni dei suoi

testi fatte da un gruppetto di specialisti. In seguito i saggi e i documenti della conferenza furono pubblicati in un volume intitolato *The Cardinal Points of Borges*, a cura di Lowell Dunham e Ivar Ivask. Nell'*Abbozzo di autobiografia* Borges definisce i due curatori "i miei due benefattori," fa delle osservazioni cortesi sui suoi critici e ricorda un episodio: "Ivask mi regalò un pugnale finlandese a forma di pesce — piuttosto estraneo alla tradizione della vecchia Palermo della mia infanzia" (*ibid.*, p. 187). Sulla via del ritorno si fermò all'università di Georgetown a Washington per dare una lettura pubblica delle sue poesie.

Lo vidi alla Borges Conference in Oklahoma: era la prima volta che avevo l'occasione di incontrarmi con lui fuori della zona del Rio della Plata, e per la prima volta lo vidi non come il genio quasi segreto che passava inosservato tra il pubblico distratto ma come il guru di una nuova generazione di lettori (o forse ascoltatori?). Rimanevano letteralmente incantati dalle sue parole, dal tono della sua voce, dalla sua cecità e dal suo viso misterioso. Mi era difficile conciliare le molte immagini che avevo di Borges — tutte basate sulla conoscenza dei suoi testi e su una relazione amichevole, calda con l'uomo — con questo nuovo Borges, cioè con "Borges." Perché ormai "Borges" aveva preso quasi completamente il sopravvento. Ciononostante non mi fu difficile ritrovare il vecchio Borges dietro l'imponente facciata del guru. Seduto con lui nella mensa dell'università, gli ricordai i bei tempi quando era un giovane sconosciuto e dissi pressappoco che a quell'epoca non ci saremmo mai sognati che eravamo destinati a incontrarci in un luogo improbabile come l'Oklahoma, e in un'occasione cosí solenne. Borges rise di cuore e osservò che in fondo non stavamo facendo nulla di molto diverso: seduti in un caffè parlavamo di letteratura in mezzo a un deserto. Per lui l'Oklahoma era, *mutatis mutandis*, un'altra versione della pampa. Dovetti dichiararmi d'accordo, soprattutto quando mi resi conto che non aveva affatto perso il suo scetticismo provocatorio, e che prendeva tutti gli omaggi ed i tributi che gli offrivano al volo, considerandoli parte di quel mobile *happening* che era diventata la sua vita. Borges era indubbiamente ancora molto vivo dentro "Borges."

Il 22 agosto dello stesso anno si recò in Brasile per ricevere il Premio letterario inter-americano conferito dal governatore dello stato di Sao Paulo: era un premio di $ 25.000. Borges fu festeggiato, intervistato ed adulato da una delle piú sofisticate comunità intellettuali dell'America Latina. Il presidente Castelo Branco fece sapere che Borges sarebbe stato benvenuto a Brasilia. Il giorno stabilito, quando tutto era ormai pronto per l'operazione piuttosto complicata grazie a cui avrebbe dovuto essere portato nella capitale fuori mano, Borges si scusò dicendo che doveva tornare a Buenos Aires. Era il novantatreesimo compleanno della madre e, presidente o non presidente, Borges non poteva mancare. Gli intellettuali brasiliani applaudirono quell'involontaria umiliazione fatta al presidente, ma non si trattava

affatto di una mossa politica da parte di Borges: era molto preoccupato per sua madre, si rendeva conto che ormai era molto avanti negli anni e voleva starle il piú vicino possibile in occasione della sua festa di compleanno.

Nel 1971 tornò negli Stati Uniti per ricevere un dottorato ad honorem dall'università di Columbia e per partecipare a una conferenza in cui si riunirono scrittori e artisti latinoamericani, uomini politici e critici di ogni tendenza. Come al solito fu al centro dell'attenzione generale, e fu scelto come bersaglio da un gruppo di studenti portoricani che volevano protestare contro le pessime condizioni degli alloggi di proprietà dell'università. Invece di criticare l'università direttamente, gli studenti attaccarono l'ospite dell'università. Nella foga della discussione uno studente insultò Borges, facendo certe ipotesi sconvenienti sulla professione di sua madre e concludendo che Borges non aveva nulla da dire sull'America Latina perché ormai era morto. Lo scetticismo di Borges venne meno in quell'occasione. Invece di rendersi conto che lo studente, l'università di Columbia e il mondo intero erano coinvolti in una condizione generale di fermento e di agitazione, si infuriò e, battendo il pugno sul tavolo, sfidò lo studente a uscire fuori a risolvere la questione. Lo studente avrà avuto poco meno di vent'anni; Borges (a settantadue anni) era debole, e teneva il bastone tra le mani tremanti, ma la sua sfida cavalleresca era del tutto seria. All'ora di pranzo accompagnai Borges in sala da pranzo. Con un certo imbarazzo cercai di spiegargli la situazione politica che aveva causato l'attacco. Mi fermò subito dicendo che naturalmente sapeva che lo studente non intendeva insultare sua madre, perché in questo caso avrebbe preso il bastone e glielo avrebbe rotto sulla testa. Mentre pronunciava queste parole tremava e agitava il bastone incontrollatamente.

Durante quella stessa visita negli Stati Uniti, Borges accettò di partecipare a "Una serata con Jorge Luis Borges" all'università di Yale, dove ero direttore del Dipartimento di spagnolo e portoghese e del Consiglio per gli studi latinoamericani. Avevamo invitato un gruppetto di scrittori e di scrittrici a una conversazione pubblica senza formalità. Avevamo prenotato una sala per duecento persone, ma quando arrivammo era pienissima. In qualche modo cinquecento persone si erano assiepate nella sala, e non c'era piú spazio sufficiente neanche per Borges. Decidemmo di cercare una sala piú grande. Si formò una processione, guidata da Borges, che cominciò lentamente ad attraversare il campus di Yale. Immediatamente ci si avvicinò una macchina della polizia (era il periodo dei moti studenteschi e le manifestazioni erano proibite), ma era cosí ovvio che avevamo intenzioni pacifiche che la polizia ci permise di andare avanti. Finalmente scoprimmo che una delle sale piú grandi era libera. Quando arrivammo era già piena come un uovo. Il bidello (un uomo molto ligio ai regolamenti) cominciò a protestare veementemente dicendo che non lo avevano avvisato e che la polizia dell'università non permetteva che

nella sala ci fossero piú di cinquecento persone. Ci volle un bel po' per calmarlo e convincere lui e la polizia a lasciarci usare la sala, ma finalmente ci riuscimmo. Ma ci volle anche piú energia per convincere il pubblico a sgombrare il podio e i corridoi. Finalmente, con un ritardo di un'ora, la conversazione "intima" con Borges su temi letterari ebbe inizio. Fu intima solo perché tutti i partecipanti si sentivano molto vicini a Borges. Nonostante la folla e la sala enorme, ci fu una certa atmosfera di familiarità. I membri del pubblico avevano dovuto faticare talmente tanto per trovare posto che erano decisi a godersi al massimo la serata.

Borges cominciò rispondendo, con la sua piú sottile ironia, a domande fatte educatamente da scrittori e critici. Li conquistò immediatamente: "è uno di noi," pensarono. Quando si passò alle domande del pubblico la gente cominciò a chiedere tutto quello che gli passava per la testa. Borges rispondeva con umorismo e semplicità, senza alcuna condiscendenza, sempre divertente e gentile. L'ultima domanda ("È mai stato innamorato?") ricevette la risposta piú breve: "Sí." Fu un sí molto sentito, con un suono prolungato. Il pubblico scoppiò a ridere e la conversazione si chiuse su quella nota.

Prima, mentre aspettavamo in una saletta dietro al podio che ci dessero il permesso di usare la sala, chiesi a Borges se temeva che il pubblico fosse troppo agitato. Disse di no; e poi, aggiunse, non gliene importava: la realtà gli sembrava sempre un po' troppo agitata. Essendo cieco era abituato a non avere il controllo degli avvenimenti, a lasciare che la realtà lo invadesse. Al termine di quella sorprendente serata capii meglio che cosa aveva voluto dire. L'uomo timido ed estremamente sensibile che avevo conosciuto a Montevideo nel 1945 — l'uomo che non aveva il coraggio di leggere il testo di una conferenza che sapeva a memoria — era diventato il grande vecchio della letteratura latinoamericana, il guru di una nuova generazione che si rivolgeva a lui non come facevamo noi, per ottenere qualche briciola dei suoi banchetti letterari, ma solo per vederlo, ascoltarlo, ridere e venire commossi da un'esperienza che non era puramente letteraria, ma apparteneva a un'altra dimensione. Borges non poteva vedere i suoi ascoltatori, ma percepiva il rapporto che avevano con lui. Perciò era sereno, mentre tutti noi, che potevamo vedere, eravamo timorosi. Aveva fiducia nel suo pubblico, e questo a sua volta lo amava.

Durante gli anni Settanta, Borges continuò a recarsi regolarmente negli Stati Uniti: nel 1972 inaugurò una cattedra di letteratura ispanoamericana all'università di New Hampshire (Durham), andò a Houston, nel Texas, e ricevette un altro dottorato ad honorem, questa volta dall'università del Michigan (East Lansing); nel 1972 tornò al campus del Michigan per una breve visita, e nel 1976 vi tornò una terza volta per dare una conferenza sulla letteratura argentina. Viaggiò per dare conferenze e leggere le sue poesie, e partecipò a un simposio sulla sua opera organizzato dall'università del Maine (Orono). In quel-

l'occasione, durante l'ultima riunione con un gruppo di professori e di critici, Borges sollevò delle obiezioni contro un certo tipo di critica che gli sembrava troppo esagerata. Si opponeva all'idea che i suoi racconti e le sue poesie fossero dissezionati a morte, e affermò che dovevano essere letti per divertimento. Affermò inoltre che, nonostante i suoi debiti nei confronti della letteratura inglese, i suoi modelli non erano autori inglesi o americani, ma il franco-argentino Paul Groussac e il messicano Alfonso Reyes. Aveva ragione naturalmente per quanto riguarda il secondo punto; per quanto riguarda il primo, poiché i suoi critici raramente leggono qualcosa che non sia opera di Borges (come mi disse poi in forma epigrammatica: "Poveretti, leggono solo Borges!"), è evidente che si trattava di un commento ironico.

Prima di tornare a Buenos Aires si fermò brevemente a New York e, per la seconda volta, presenziò a una lettura delle sue poesie presso il YM-YWHA Poetry Center. Fu un altro trionfo del guru. Borges sedette da un lato del podio, Richard Howard e W. S. Merwin — due dei suoi piú illustri traduttori — ed io eravamo dall'altra parte. Le poesie furono prima lette in spagnolo da me, e poi in inglese da uno dei traduttori. Borges commentava brevemente ogni testo. Tutto ciò avrebbe potuto essere terribilmente noioso, ma non lo fu perché il pubblico era elettrizzato da quell'uomo dall'aspetto cosí fragile, e il cui inglese a volte si impaludava in cadenze arcaiche nordiche o si inceppava a causa dell'età avanzata. Ciononostante, o forse proprio per questo, il vecchio riuscí a creare uno spazio magico. I gesti bruschi della mano, la voce che perversamente sfuggiva al microfono o semplicemente balbettava, gli occhi ciechi che si muovevano rapidamente non erano visti separatamente, erano una cosa sola, con l'unità di una rappresentazione magica in cui quello che importava non era ciò che veniva detto o fatto ma ciò che veniva comunicato a livello subliminale. Borges, come la Sibilla Cumana, non sbagliava mai, né cessava di affascinare i suoi ascoltatori.

Alcuni di questi viaggi negli Stati Uniti furono continuati in Europa. Nel 1971 invece di tornare direttamente a Buenos Aires Borges andò per la seconda volta in Israele per ricevere, il 19 aprile, il premio Gerusalemme ($ 2000) che negli anni precedenti era stato dato a Max Frisch, Bertrand Russell e Ignazio Silone. Tornando passò per la Scozia, andò a Oxford per ricevere un altro dottorato ad honorem e poi a Londra per dare una conferenza all'Institute of Contemporary Arts. Nel 1973 fece un secondo viaggio in Spagna, su invito dell'Istituto di cultura ispanica (finanziato da Franco) e dell'ambasciata argentina. A dicembre di quell'anno andò in Messico per ricevere il Premio Alfonso Reyes, e vi tornò nuovamente nel 1976. Quello stesso anno ritornò anche in Spagna. Ovunque andava veniva intervistato fino all'esaurimento, festeggiato, trattato come una grande celebrità, coperto di adulazione e quasi travolto dalle folle. Ovunque andava Borges si lasciava docilmente adorare pubblicamente, sopportava stoicamente in-

tervistatori noiosi o ignoranti, passava da un cocktail-party a un altro. Magro, fragile, cosí bianco che da lontano non si capiva bene se si reggeva in piedi o galleggiava, Borges sembrava fatto segretamente d'acciaio: instancabile, imbattibile e senza mai l'aria di annoiarsi. Ormai ha accettato da molto tempo la sua identità pubblica e si è rassegnato a essere "Borges." Quello che succede dietro la maschera (Borges lo crede fermamente) è esclusivamente affar suo.

III

L'arte della dettatura

Essendo cieco, Borges imparò a comporre le sue poesie a mente, a ritoccarle e poi dettarle alla madre o a uno dei suoi molti amici. Era piú difficile comporre racconti e saggi, e per un po' Borges esitò, cercando di trovare un perfetto amanuense. A parte Bioy Casares (con cui aveva una relazione praticamente simbiotica prima di diventare cieco), i suoi collaboratori andavano da puri e semplici trascrittori — studenti che avevano seguito le sue lezioni e le avevano annotate — a collaboratori creativi. Alcuni erano troppo rispettosi e non osavano dire nulla di personale, felicissimi di inchinarsi alla sua autorità e di registrare tutto quello che diceva. Altri erano troppo indipendenti e Borges, nonostante la sua estrema cortesia, dopo un po' se ne stancava. Una delle sue collaboratrici abituali, María Esther Vázquez, ha descritto dettagliatamente i suoi metodi:

> Borges ha uno strano modo di lavorare. Detta cinque o sei parole che sono l'inizio di un brano di prosa o di una poesia e se le fa rileggere immediatamente. Con l'indice della mano destra segue la lettura sul dorso della mano sinistra, come se stesse attraversando un'invisibile pagina. Ogni frase viene riletta una, due, tre, quattro, mille volte fino a quando non scopre come continuare e detta altre cinque o sei parole. Poi si fa rileggere tutto quello che è stato già scritto. Detta indicando anche la punteggiatura, quindi bisogna rileggere anche i segni d'interpunzione. Il frammento viene quindi riletto un'altra volta, e di nuovo lui lo segue col movimento delle mani fino a quando trova la prossima frase. Ho riletto dozzine di volte lo stesso frammento di cinque righe. Ciascuna di queste ripetizioni è preceduta dalle scuse di Borges, perché egli si tormenta molto per il disturbo che gli sembra di dare al suo amanuense. Il risultato è che dopo due o tre ore di lavoro si ottiene mezza pagina che non ha bisogno di ulteriori correzioni. (Vázquez, 1977, pp. 28-29)

Nonostante la lentezza certosina di questo metodo, a Borges non mancarono mai né amanuensi né collaboratori anche illustri. Per molti decenni la collaboratrice maggiore e piú importante fu la madre: fu a lei che Borges dettò alcuni dei suoi scritti piú importanti. Borges ha raccontato a Richard Burgin che mentre trascriveva uno dei suoi racconti piú tetri, *L'intrusa*, la madre protestò. "Pensava che fosse un racconto molto spiacevole. Pensava che fosse orribile" (Burgin,

1969, p. 48). Nel racconto due fratelli che condividono la stessa donna finiscono per ucciderla. L'amore fraterno trionfa sull'attaccamento eterosessuale. Nonostante le obiezioni, la madre non solo trascrisse il racconto, ma vi contribuí persino con una battuta memorabile pronunciata dal fratello maggiore quando invita il minore a seppellire la donna. Borges non riusciva a trovare l'intonazione adatta, e dopo un po' la madre (che sapeva come parlavano gli argentini semplici di una volta) suggerí: "Sbrighiamoci fratello, tra un po' arrivano gli avvoltoi."

Poiché l'età della madre cominciava a farsi sentire, Borges dovette ricorrere sempre piú all'aiuto di altri. La sua produzione letteraria era enorme. Nel 1961 dettò il prologo a una raccolta di opere del suo vecchio maestro Macedonio Fernández (*Prose e versi*), compilò un'antologia dei propri testi (*Antologia personale*) e scrisse l'introduzione a una selezione spagnola di *Pages of History and Autobiography* di Gibbon. Nel 1962 venne il turno di un altro dei suoi autori argentini prediletti, Almafuerte. Borges scrisse la prefazione al suo *Prosa e poesia*. Nel 1965 pubblicò due libri: una seconda versione del suo vecchio *Antiche letterature germaniche*, preparata con l'aiuto di María Esther Vázquez, e una raccolta di poesie scritte per essere cantate con l'accompagnamento della chitarra: *Per le sei corde*. Nel 1966 dettò *L'intrusa* alla madre, e il racconto fu poi pubblicato nella nuova edizione di *El Aleph* che uscí quell'anno; pubblicò anche una nuova edizione della sua *Obra poética* (1923-1966), che uscí sia in una versione illustrata sia come secondo volume delle sue opere complete nella nuova edizione. Nel 1967 pubblicò con Bioy Casares (questa volta usando i loro veri nomi) le *Cronache di Bustos Domecq*, una raccolta di straordinarie parodie della vita letteraria e artistica in Argentina. Lo stesso anno uscí un piccolo volume basato sulle sue conferenze. Si intitolava *Introducción a la literatura norteamericana* ed era stato messo insieme con l'aiuto di Esther Zemborain de Torres, una vecchia amica. Altri due libri andarono ad aggiungersi alla collezione delle sue opere nel 1968. Il primo era una *Nuova antologia personale*, che completava quella già pubblicata nel 1961, il secondo era una nuova versione del *Manuale di zoologia fantastica* pubblicata con il titolo migliore di *Libro de los seres imaginarios* (Libro degli esseri immaginari) con trentaquattro nuovi articoli. Un volume di poesie nuove uscí nel 1969, *In lode dell'oscurità*, oltre al primo volume curato da Di Giovanni delle traduzioni inglesi della sua opera. Si intitolava *The Book of Imaginary Beings*.

L'originale spagnolo era stato del tutto rifatto e il risultato fu un nuovo libro che conteneva 120 testi invece degli 82 della prima edizione spagnola. Di Giovanni era rimasto affascinato da Borges fin da quando lo aveva conosciuto a Harvard nell'autunno del 1967. Aveva già cominciato a tradurre dallo spagnolo e aveva pubblicato un volume delle poesie di Jorge Guillén. Quando conobbe Borges decise di dedicarsi esclusivamente alla traduzione delle sue opere. Era un compito

meno facile di quanto non si creda. Il fatto che Borges è bilingue e conosce perfettamente sia la lingua che la letteratura inglese ha senz'altro influenzato il suo stile spagnolo. "Ma è pur sempre uno scrittore spagnolo, e specificamente ispanoamericano, della zona del Rio della Plata. Può sembrare esotico all'orecchio di spagnoli abituati alla sintassi e al rigido repertorio linguistico delle province spagnole o ai solenni orrori promossi dalle accademie e dalle università in tutto il mondo ispanico. Ma ai lettori della miglior prosa latinoamericana del secolo scorso (Sarmiento, Groussac, Martí, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña) lo stile di Borges sembra, ed è, molto latinoamericano. Alcuni dei suoi traduttori inglesi lo hanno tradotto troppo letteralmente e perciò si sono trovati davanti a problemi insolubili.

Norman Thomas Di Giovanni era insoddisfatto delle versioni esistenti delle opere di Borges, tutte piuttosto rigide e imprecise, e decise che l'unico modo per tradurre bene Borges era di trasferirsi in Argentina e lavorare direttamente con lo scrittore. Lo fece con l'aiuto della Fondazione Ingram Merrill. Borges ne fu molto contento. Di Giovanni visse a Buenos Aires per quasi tre anni, lavorando regolarmente con Borges e facendogli anche da segretario in alcuni dei suoi viaggi (Oklahoma 1969; Columbia e Yale 1971), e occupandosi in genere dei suoi diritti d'autore in Inghilterra e negli Stati Uniti, aiutandolo cosí a guadagnare delle cifre sostanziose per la prima volta in vita sua. Parecchi volumi di racconti e di poesie furono tradotti da Di Giovanni e dall'autore, o da altri sotto la direzione di Di Giovanni. Un canone ufficiale delle opere di Borges fu perciò prodotto in inglese. Oltre al *Book of Imaginary Beings* già menzionato, l'industria di Di Giovanni sfornò i seguenti volumi: *The Aleph and Other Stories: 1933-1967* (1970), che è una raccolta di racconti non coperti dal copyright delle edizioni americane di *Ficciones* e *Labyrinths*; *A Universal History of Infamy* (1972); *Selected Poems: 1923-1967* (1972) con alcune utili informazioni in appendice; *Borges on Writing* (1973), che è una trascrizione delle conversazioni di Borges con gli studenti nel programma di specializzazione (*graduate*) per scrittori alla Columbia University, a cura di Di Giovanni e con la collaborazione di Daniel Halpern e Frank MacShane; *In Praise of Darkness* (1974), in edizione bilingue; *Chronicles of Bustos Domecq* (1976); e *The Book of Sand* (1977).

Il loro metodo originale di tradurre Borges in inglese è descritto nella prefazione a *The Aleph and Other Stories*:

> Forse la giustificazione principale per questo libro è la traduzione stessa, che abbiamo intrapreso in un modo che forse è nuovo. Lavorando insieme ogni giorno abbiamo cercato di far sí che i racconti potessero essere letti come se fossero stati scritti direttamente in inglese. Non pensiamo che l'inglese e lo spagnolo siano fatti di sinonimi facilmente interscambiabili: costituiscono due modi molto diversi di vedere il mondo, ognuno con delle caratteristiche individuali. L'inglese per esempio è molto piú fisico dello spagnolo. Abbiamo perciò evitato di usare

il dizionario per quanto era possibile e abbiamo fatto del nostro meglio per ripensare ogni frase in inglese. Questo non vuol dire necessariamente che abbiamo manomesso l'originale, anche se in alcuni casi abbiamo fornito al lettore americano alcune informazioni — geografiche, topografiche e storiche — che per un argentino sono superflue. (*The Aleph*, 1970, pp. 9-10)

Di Giovanni aiutò Borges a scrivere e a mettere insieme anche le edizioni spagnole di molti testi, oltre alle traduzioni inglesi: *Elogio dell'ombra*; *Il manoscritto di Brodie*; *Il congresso del mondo* — un racconto in cui Borges torna sul tema della società segreta che aveva già esplorato in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* — e *L'oro delle tigri* — una raccolta di prose e versi. Nella prefazione alla sua traduzione di *Il manoscritto di Brodie*, Di Giovanni conferma quello che lui e Borges avevano già detto nell'introduzione a *The Aleph*, ma aggiunge una frase significativa: "La differenza tra questo volume e il precedente sta nel fatto che la composizione e la traduzione sono state, tranne in un caso, fatte piú o meno simultaneamente. In questo modo il nostro lavoro era piú facile perché, non essendo sottoposti all'incantesimo degli originali, non avevamo bisogno di rievocare umori passati. Ci sembra che questa sia la condizione migliore in cui praticare l'arte della traduzione" (*Il manoscritto di Brodie*, p. 7).

La collaborazione di autore e traduttore solleva una questione che né Borges né Di Giovanni sembrano aver preso in considerazione: diventando co-responsabile della traduzione Borges era diventato uno scrittore inglese, assumendo perciò un ruolo che fino ad allora aveva evitato. Non c'è dubbio che Borges conosca perfettamente l'inglese: per lui è una lingua madre, o anche di piú, perché l'ha anche studiata come lingua straniera. Ha inoltre una vasta conoscenza della letteratura inglese e americana. Ma tutto ciò che lo rende uno scrittore inglese, e soprattutto uno scrittore inglese che abbia la libertà, la creatività e il senso delle parole che Borges ha in spagnolo. In altre parole, nelle traduzioni dei propri testi Borges sembra strano ed antiquato. Il suo inglese piuttosto vittoriano e libresco non fa giustizia ai suoi testi spagnoli, che sono veramente creativi. D'altro canto Di Giovanni, essendo un giovane nordamericano, ha un concetto del tutto diverso della lingua inglese, sia scritta che parlata. Il risultato, dal punto di vista letterario, è piuttosto strano. Le traduzioni sono impeccabili dal punto di vista della precisione e dell'erudizione (non si potrebbe fare di meglio), ma lasciano a desiderare dal punto di vista creativo.

Borges e Di Giovanni si separarono nel 1972, ma Di Giovanni è ancora impegnato a tradurre alcune delle opere piú vecchie di Borges, e continua a ricevere il 50 per cento dei diritti inglesi di Borges. Borges, per conto suo, ha continuato a produrre nuovi libri: le sue *Obras completas* in volume unico stampato su carta sottile sono state pubblicate nel 1974. Il volume fu immediatamente esaurito. La popolarità del libro (molto costoso per l'Argentina) è tale che viene venduto

nelle edicole a Buenos Aires. Borges non si era reso conto di questo fatto fino a poco tempo fa — lo scrittore argentino Ernesto Sábato glielo ha fatto notare. Altri tre volumi sono usciti nel 1975: *Il libro di sabbia*, che è una raccolta di tredici racconti di genere fantastico; *La rosa profunda*, con trentasei nuove poesie, e *Prólogos* (con un prologo ai prologhi) che è un'importante raccolta di trenta prefazioni che risalgono al 1923, e da cui purtroppo manca il prologo alla *Divina Commedia*. Altri tre libri sono usciti nel 1976: *Libro de sueños*, in cui racconta i suoi sogni e quelli di altri, *La moneta di ferro*, con trentotto poesie nuove, e *Que es el budismo?*, un manuale compilato con Alicia Jurado.

Dei circa quindici volumi nuovi o rifatti che Borges ha pubblicato in spagnolo negli ultimi quindici anni, solo la metà sono veramente originali. In uno di essi (*Le cronache di Bustos Domecq*) ebbe la fortuna di collaborare con un amico intimo che è anche un ottimo scrittore. In un altro, *Il libro degli esseri immaginari*, la collaborazione non era molto importante sulle prime, ma divenne decisiva quando il libro assunse la sua forma definitiva. Lo spirito e l'immaginazione sono di Borges, ma l'accanita erudizione, la ricerca delle fonti ricordate o inventate da Borges furono opera di Di Giovanni.

La cecità riportò inoltre Borges alla poesia. Soprattutto nell'ultimo decennio, le poesie sembravano scaturire naturalmente. Il vecchio guru è un poeta tradizionale che continua saggiamente a usare il sonetto perché è facilmente componibile a mente, che usa le rime perché risuonano continuamente, e che celebra nuove scoperte (nuovi luoghi o nuove letture di vecchi libri e autori) ma continua a ritornare su un pugno di vecchi temi fidati: la vecchiaia, la cecità, il vuoto (metafisico e personale) e il desiderio di una realtà che gli è sempre sfuggita. La forma è convenzionale, ma hanno una notevole pregnanza che deriva dall'intensità con cui il poeta tratta ciascun tema, e dal dolore soggiacente che né la tradizione né l'educazione riescono a cancellare. Da vecchio guru, Borges è sfacciatamente autobiografico, ma non lo abbandona mai il senso del decoro, e il lettore (nonostante l'offerta di rivelazioni intime) in definitiva non scopre nulla di realmente personale.

Con i racconti Borges si è comportato diversamente. La battaglia tra convenzioni narrative magiche e realistiche non è cessata. Nel 1966 Borges disse a César Fernández Moreno che era stanco di labirinti, tigri e specchi e che aveva deciso di smettere di scrivere su queste cose e di lasciare che lo facessero i suoi epigoni: "Ora lasciamo che ci provino loro e rimangano fregati" (Fernández Moreno, 1967, p. 25). Lo scopo della raccolta del 1969 intitolata *Il manoscritto di Brodie* era quello di realizzare una scrittura di tipo realista. La prefazione si può definire un manifesto del vecchio guru contro il Borges di *Finzioni*:

> Ho tentato non so con quale fortuna, di comporre dei racconti lineari. Non oso affermare che siano semplici; non c'è sulla terra una sola pagina, una sola

parola, che lo sia, poiché tutte quante postulano l'universo, il cui piú noto attributo è la complessità. [...] Tranne il testo che dà il titolo a questo volume e che manifestamente proviene dall'ultimo viaggio intrapreso da Lemuel Gulliver, i miei racconti sono realistici, per usare la nomenclatura oggi in voga. Essi osservano, credo, tutte le convenzioni di questo genere, non meno convenzionali degli altri e di cui presto ci stancheremo, oppure siamo già stanchi. Abbondano nella richiesta invenzione di fatti contingenti. (*Il manoscritto di Brodie*, pp. 6-7)

Afferma anche, nella stessa pagina, di non essere uno "scrittore impegnato" e dice di non aspirare "ad essere Esopo": "I miei racconti, come quelli delle *Mille e una notte*, vogliono distrarre e commuovere, non persuadere." Afferma poi di aver sempre espresso apertamente le sue convinzioni politiche:

mi sono iscritto al partito conservatore, il che è una forma di scetticismo, e nessuno mi ha mai chiamato comunista, nazionalista, antisemita, partigiano di questo bandito o di quel tiranno. Credo che un giorno meriteremo che non ci siano governi. Non ho mai nascosto le mie opinioni, nemmeno negli anni difficili; ma neppure ho permesso mai che esse interferissero nella mia attività letteraria, fuorché una volta, spinto dall'esaltazione della guerra dei Sei giorni. (*Ibid.*, p. 6)

Le allusioni politiche di Borges e il fatto che dice di non voler scrivere letteratura "impegnata" devono essere visti nel contesto della situazione letteraria argentina di quel periodo. L'inevitabile ritorno di Perón al potere aveva praticamente obbligato ogni uomo di lettere a impegnarsi. Borges approfittò della prefazione citata per sottolineare la sua fede in una letteratura disimpegnata, mettendo cosí in rilievo una delle caratteristiche piú provocatorie del vecchio guru: quella di andare controcorrente, di evitare il consenso, di sostenere opinioni impopolari e persino scandalose. Nonostante l'atteggiamento provocatorio, Borges aveva ragione nel rifiutare di fare delle proprie opere un podio: sapeva perfettamente che l'ideologia dell'autore e l'ideologia del testo di solito non coincidono. Balzac (cosí ammirato da Marx) credeva nella monarchia, nella Chiesa cattolica e nella superiorità morale delle donne francesi, ma i suoi romanzi raffiguravano la Francia come un paese dominato da una masnada di capitalisti, personaggi avidi e corrotti. Dostoevskij credeva nello zar e nella Chiesa ortodossa russa, era un fanatico nazionalista e disprezzava i rivoluzionari: i suoi romanzi fanno a pezzi la trama di inganni e di crimini che le istituzioni da lui amate avevano creato e la sua opera preparò la strada alla rivoluzione. D'Annunzio in Italia, Pound negli Stati Uniti e Céline in Francia erano tutti a favore di tipi diversi di fascismo, ma le loro opere non erano conservatrici o reazionarie: trattavano piuttosto il decadimento, la follia e l'assurdità della condizione umana.

L'uomo Borges può votare in modo reazionario, rifiutare qualsiasi tipo di socialismo e prediligere i regimi autoritari, ma il testo che chiamiamo Borges non si presta a questo tipo di compromessi: favorisce apertamente un atteggiamento scettico, dubita del significato della

realtà ed accetta i crudeli paradossi e le ironie della condizione umana senza timori o rimorsi. Inoltre il testo non è soggetto alle infermità della carne o alle bizzarrie della vecchiaia. Nella sua prefazione a *Il manoscritto di Brodie* Borges rilasciò un'ultima dichiarazione: "L'esercizio delle lettere è misterioso; ciò che noi opiniamo è effimero, e io sceglierei la tesi platonica della Musa piuttosto che quella di Poe, il quale ragionò, o finse di ragionare, che la stesura di una poesia è una operazione dell'intelligenza" (*ibid.*, p. 6).

Non sarà quindi sorprendente per il lettore scoprire che questi cosiddetti racconti realistici sono essenzialmente simili a quelli "magici" che Borges aveva scritto dalla *Storia universale dell'infamia* in poi. Lo stile può sembrare piú nitido, meno barocco, e vi sono piú dettagli circostanziati, ma il punto di vista non è molto diverso. Il racconto che dà il titolo alla raccolta, *Il manoscritto di Brodie*, si basa sul tema del mistero; gli altri racconti sono pieni di esempi di comportamenti bizzarri e presentano spesso dei punti di vista paradossali. *Pedro Salvadores* per esempio sembra una nuova versione di un indimenticabile racconto di Hawthorne molto amato da Borges: *Wakefield*. Perlomeno due degli altri racconti sono evidentemente fantastici. In *L'incontro* due uomini si battono in un duello con due pugnali che non sanno come usare: sono i pugnali a sapere come si combatte. In *Il vangelo secondo San Marco* uno studente piuttosto ingenuo legge la Bibbia a una famiglia di calvinisti degenerati e analfabeti scoprendo all'ultimo momento che la famiglia prende troppo alla lettera la storia della crocefissione di Gesú.

Il libro di racconti piú recenti che Borges ha pubblicato, *Il libro di sabbia*, è dichiaratamente fantastico. Invece di una prefazione, l'edizione argentina contiene un epilogo e una dichiarazione finale firmata da Borges sul retro della copertina. Dopo aver dichiarato che non è giusto discutere in una prefazione dei racconti che il lettore non ha ancora letto (e comunque, chi le legge le prefazioni?), Borges commenta ciascun racconto, identificandone il genere (fantastico, erotico, autobiografico, storico, ecc.) e sottolineandone la natura onirica. Nella dichiarazione in copertina Borges ripete, con parole leggermente diverse, le stesse cose, chiama i racconti "gli esercizi di un cieco," e fa i nomi di Wells, Poe e Swift come modelli stilistici e di contenuto.

Nei racconti (tredici, un numero che Borges si rifiuta di considerare "magico") ricompaiono molte delle ossessioni letterarie di Borges: il doppio (*L'altro*), l'infinito (*Il libro di sabbia*), la società segreta (*Il congresso*), i comportamenti bizzarri (*Avelino Arredondo*). C'è solo un argomento nuovo: lo splendore dell'amore fisico, che nelle sue opere precedenti Borges si era rifiutato di trattare esplicitamente. Allusioni al sesso si potevano trovare naturalmente nelle poesie e anche in alcuni racconti e saggi, ma erano sempre sprezzanti. Ora invece il vecchio guru pubblica un racconto su una ragazza norvegese che si dà dolcemente a un perplesso e riconoscente argentino, e nella labi-

rintica storia intitolata *Il congresso* inserisce una versione piuttosto hemingwayana del godimento erotico.

La dimensione erotica non era mai veramente mancata nell'opera di Borges. È sempre nascosta, mascherata o dislocata. Avendo piú di settant'anni Borges si è finalmente convinto ad ammettere per iscritto la validità dei sogni erotici. Naturalmente il fatto che in *Il congresso* (con un gioco di parole che allude all'atto sessuale) il nome della ragazza è cosí scoraggiante (si chiama Beatriz Frost) mette in guardia il lettore sulle intenzioni di Borges. La Beatrice originale, come è noto, *non* amava Dante e non acconsentí mai a nessuna forma di intimità che non fosse un formale saluto nelle strade di Firenze. Frost (vuol dire "gelo" in inglese) non è un nome che si possa associare al calore della passione. Chiamando la protagonista Beatriz Frost Borges allude alla squisita tortura, al calore e al gelo insiti in quel sogno di estasi carnale.

Oltre ai libri firmati da lui solo o in collaborazione con altri, Borges ha autorizzato la pubblicazione in volume di alcune lunghe e a volte ripetitive interviste. Nel 1967 ne furono pubblicate tre: quella di Georges Charbonnier, quella di Jean De Milleret e quella di César Fernández Moreno (contenuta in *La realidad y los papeles* e poi, condensata, nel mio *Borges par lui-même*, 1970). Nel 1968 Rita Guibert fece a Borges una lunga intervista per "Life en Español" che fu poi ripubblicata nel suo libro *Seven Voices* (1973). Nel 1969 Richard Burgin pubblicò un volume intitolato *Conversations with Jorge Luis Borges; Dialogos con Borges* di Victoria Ocampo uscí lo stesso anno. Nel 1977 altri due volumi di conversazioni andarono ad aggiungersi a questa serie sempre crescente: il primo trascrive una serie di incontri di Borges con Ernesto Sábato, il noto romanziere argentino: il secondo è di María Esther Vázquez, e contiene sia dialoghi con Borges sia ricordi della loro lunga amicizia e collaborazione.

Il numero di interviste, di numeri speciali di riviste, e di libri dedicati a ogni aspetto della vita e dell'opera di Borges continua ad aumentare. L'industria Borges è oggi attivissima. Per bene o per male che sia, Borges ormai non appartiene piú a se stesso: è diventato di proprietà pubblica. Si può forse avere un'idea della sua popolarità dal modo in cui il cinema si è occupato di lui. Prima che divenisse "Borges", alcuni lettori entusiasti avevano tentato di realizzare delle versioni cinematografiche di alcuni suoi racconti per il cinema argentino: Leopoldo Torre Nilsson filmò *Emma Zunz*, dando al film il titolo piuttosto dreyeriano di *Giorni dell'ira* (1953-1954); René Mugica fece una versione piuttosto folkloristica di *Uomo della casa rosa*. Ma negli anni Sessanta e Settanta cominciò a esserci una corsa ai temi e ai soggetti borgesiani: Hugo Santiago fece due film con scenografie scritte in parte da Borges e Bioy Casares, *Invasione* (Argentina, 1968-1969) e *Gli altri* (Francia, 1973-1974); Alain Magrou riprese in mano *Emma Zunz* (Francia, 1969); Bernardo Bertolucci basò il suo *La strategia del ragno* (Italia, 1969-

1970) su *Tema del traditore e dell'eroe*; Ricardo Luna filmò *Los compadritos* (Argentina, 1975) da una scenografia che Borges aveva scritto con Bioy Casares nel 1955; Hector Olivera adattò per lo schermo *Il morto* (Argentina, 1975) con la parziale collaborazione del romanziere uruguayano Juan Carlos Onetti.

Anche piú rivelatore di questi adattamenti cinematografici è il fatto che Borges viene costantemente citato da molti registi tra i piú sofisticati. Uno dei personaggi di *Parigi ci appartiene* (1958) di Jacques Rivette legge *Altre inquisizioni*. In *Alphaville*, di Jean-Luc Godard (1965), il computer che controlla quel mondo futurista cita alcuni brani della *Nuova confutazione del tempo* di Borges. In *Performance*, di Nicholas Roeg (1972), uno dei personaggi, un gangster, legge l'*Antologia personale* di Borges: anche piú sorprendente è il fatto che sembra che anche Mick Jagger l'abbia letta: in una scena ne cita alcune frasi, e nella scena culminante del film si vede la fotografia di Borges che appare sulla copertina dell'*Antologia personale* uscirgli dalla testa, brutalmente aperta da una pallottola sparata dalla pistola di James Fox.

Borges, o piuttosto "Borges," è diventato di moda: il vecchio guru si è trovato in compagnia di gente chic. Ma dietro a quella maschera Borges (il vecchio gentiluomo triste, all'antica, molto argentino) è ancora profondamente se stesso.

IV

Uno spazio magico

Gli ultimi trent'anni della loro vita insieme Borges e la madre abitarono nello stesso appartamento con due stanze da letto al sesto piano di una casa su via Maipú, al centro di Buenos Aires. Dalla terrazza piena di vasi di fiori su cui si affacciano le stanze da letto, si vedono le cime degli alberi sulla bella piazza San Martín. I Borges si trasferirono in quell'appartamento nel 1944 dopo un tentativo piuttosto sfortunato di coabitazione con Norah e la sua famiglia, e dopo una breve permanenza a via Quintana. L'appartamento di via Maipú era destinato a diventare l'alloggio definitivo di questa strana coppia.

Quando li andai a trovare la prima volta nel 1946, l'appartamento era ancora nuovo (l'edificio fu costruito probabilmente verso la fine degli anni Trenta o all'inizio degli anni Quaranta): l'anticamera, i corridoi ed il piccolo ascensore avevano l'odore caratteristico di un edificio ben tenuto, con l'aria d'essere abitato da borghesi relativamente agiati. Sulla porta del loro appartamento c'era una piccola targhetta di bronzo con il cognome Borges. Dentro, il salotto piuttosto grande era ingombro di mobili ottocenteschi: nella zona pranzo una solida tavola con sedie, una credenza con della vecchia argenteria; di contro all'unica finestra c'era un piccolo divano e due poltrone. Un elegante armadietto intarsiato con un piano di marmo e il piccolo scrittoio della madre (un regalo per la prima comunione) completavano l'arredamento del salotto. Tutti i mobili avevano un aspetto solido, il mogano era lucido; le poltrone imbottite e il divano sembravano nuovi nonostante la forma e i colori antiquati. Si trattava di mobili di famiglia che, nonostante la condizione economica piuttosto modesta dei Borges, testimoniavano il loro legame con un'epoca piú abbiente. Sui muri alcuni dagherrotipi illustravano il museo di famiglia; completavano l'iconografia privata alcuni quadri o disegni di Norah, fotografie del padre e della madre da giovani e altre di Georgie e di sua sorella. Una spada, una tazza d'argento per il maté, un libro rilegato sontuosamente: erano questi i pochi tesori che i Borges erano riusciti a salvare. In uno degli angoli della zona pranzo alcuni scaffali aperti contenevano metà della piccola ma raffinata collezione di libri di Borges, sistemati con cura dalla madre, molto affezionata ai libri cosí amati sia da Borges che dal padre. Altri due scaffali incorniciavano la fine-

stra sul lato opposto, e contenevano libri rilegati meno elegantemente e vari libri tascabili. Quel giorno non mi fu offerto di avventurarmi nel resto dell'appartamento.

Pranzai con Borges e la madre: fu un pasto molto semplice, servito da una vecchia domestica che lavorava per i Borges da molto tempo. Non ricordo di che cosa parlammo, ma probabilmente conversammo soprattutto su amici comuni e parenti che avevamo su ambo i lati del Rio della Plata. La madre era nata in Uruguay, e poiché io venivo di là il tema era inevitabile. Ma ancora oggi ricordo un particolare: quando venne offerto il vino (un vino argentino semplice ma buono) la cameriera chiese alla madre se Borges ne voleva. Quasi all'unisono Borges e la madre risposero di no. Ma quello che mi colpí fu la risposta data dalla madre. Disse letteralmente: "*El niño no toma vino*," che si può tradurre "Il signorino non prende vino." "Signorino," aveva un significato vittoriano in questo caso: i figli maschi venivano sempre chiamati "Signorino" dai domestici. Borges aveva quarantasette anni, ma viveva in casa della madre ed era scapolo, quindi veniva ancora chiamato "Signorino." Io avevo solo venticinque anni, ma ero già sposato: ero perciò un "Signore" e potevo bere il vino con la madre.

In un certo senso finché visse la madre (morí a novantanove anni), Borges non cessò di essere un bambino. Fin dalla morte del padre nel 1938 Borges era stato, perlomeno nominalmente, il capo di casa e quello che guadagnava il pane, ma in casa — nello spazio privilegiato dell'appartamento a via Maipú — lei era la madre e Borges era Georgie. Persino il fatto che, a causa della cecità crescente di Borges la madre aveva dovuto anche diventare la sua segretaria, infermiera, fargli da agente letterario e in generale da ambasciatrice, non aveva cambiato il loro rapporto di base. Lei lo aiutava nel lavoro letterario, scriveva sotto dettatura e gli leggeva ad alta voce in inglese e in francese, ma tutto ciò veniva fatto con lo spirito di una madre che aiuta il figlio a fare i compiti.

Durante i trent'anni che seguirono visitai quell'appartamento molte volte. Mi sembrava sempre un luogo unico: uno spazio in cui Borges e la madre continuavano a vivere come se il cordone ombelicale che una volta li univa non fosse mai stato reciso. Il tempo passava: invecchiavano insieme. Nuove nazioni nascevano in Africa. La guerra in Vietnam — dapprima un'impresa coloniale dei francesi — cominciò a contaminare ogni angolo della terra. Perón cadde, Cuba divenne socialista, Allende fu assassinato in Cile, il popolo uruguayano veniva tenuto prigioniero dal suo stesso esercito, Perón tornò al potere, ma l'appartamento di via Maipú (con i suoi due abitanti incredibilmente delicati) continuava a esistere sostanzialmente uguale. La fama di Borges non cambiò molto le cose. L'appartamento sembrava fatto di una sostanza immune al tempo. Era uno spazio magico, un omphalos, l'ombelico o il centro di un privato mondo mistico. L'incisione di Piranesi raffigurante uno spazio circolare (un'arma o un'orchestra romana) che

si trova su uno dei muri del salotto sembra l'emblema dell'appartamento.

Al momento giusto mi fu chiesto casualmente di entrare nelle camere da letto. Quella della madre era grande e luminosa, con una porta-finestra che si apriva sulla terrazza. C'erano ancora i mobili che la madre aveva ricevuto quando si era sposata alla fine dell'Ottocento. La stanza era dominata da un grande letto matrimoniale e da una grande e solida cassettiera, letteralmente coperta di foto di famiglia. Era la camera piú grande: Georgie aveva quella dei bambini, con un piccolo letto molto stretto di ferro, un minuscolo comodino, un piccolo scaffale di vetro su cui teneva il libro a cui stava lavorando, una sedia e una stretta cassettiera con su qualche cianfrusaglia. Tutto era molto ordinato e impersonale. Sul letto la madre aveva messo un crocefisso. Georgie era indifferente a quel simbolo di una fede che non condivideva, ma lo accettava per non offendere la madre.

Quando divenne ovvio che la madre stava diventando troppo vecchia per prendersi debitamente cura di Georgie, dovettero trovare qualcuno che fosse disposto a prendere il suo posto. Parlavano apertamente di questo problema con gli amici. Né Borges né la madre temevano la morte e non nascondevano di sapere che i loro giorni erano contati. Ma il problema era trovare qualcuno che prendesse il posto della madre. Norah non poteva farlo: aveva già abbastanza problemi con la sua famiglia, e inoltre lei e Borges si erano allontanati l'uno dall'altro fin dal giorno fatale, nel 1928, in cui lei aveva sposato Guillermo de Torre. Per un po' sembrò che Adolfo Bioy Casares e Silvina potessero fargli da vicegenitori. Ma viaggiavano molto e avevano vite comode e in un certo modo indipendenti. Nonostante l'amicizia (Borges cenava con loro tutte le domeniche), una certa formalità all'inglese impediva loro di discutere seriamente la possibilità che Borges andasse a vivere con loro dopo la morte della madre. Cosí cominciò a prendere forma l'idea di un matrimonio di convenienza per Georgie. Sfortunatamente Georgie e la madre non avevano le stesse idee sul tipo di moglie di cui lui aveva bisogno.

Al principio degli anni Sessanta il conflitto venne a galla. L'ultimo viaggio che fecero insieme (in Europa nel 1963) stancò enormemente la madre. Quando, l'anno dopo, Borges fu invitato ad andare in Germania, la madre decise di rimanere a casa, e Borges chiese a María Esther Vázquez di accompagnarlo. Nelle sue reminiscenze María Esther Vázquez racconta che aveva diciassette anni quando andò per la prima volta a trovare Borges a casa, insieme a un gruppo di studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Buenos Aires. Piú tardi cominciò a collaborare regolarmente con lui e diventò sua amica. La madre non aveva nulla contro la loro amicizia, ma non le piaceva che Borges dipendesse troppo da María Esther. Aveva paura che egli le chiedesse di diventare sua moglie. La madre voleva che sposasse qualcuno piú della sua età, una donna matura che potesse anche fargli da infermiera, e credeva, giustamente, che a María Esther

— nonostante l'amicizia per Georgie — non interessasse seriamente la possibilità di trascorrere tutta la vita con lui. Ma pare che Borges non si lasciasse convincere, fosse terribilmente testardo e vedesse con risentimento quella che secondo lui era l'interferenza della madre. Qualche traccia della sua irritazione emerge nel corso delle conversazioni con Jean de Milleret registrate nel 1966, dopo che Borges dovette rinunciare all'idea di sposare María Esther. In quell'occasione Borges sottolineò apertamente e con amarezza l'ignoranza del lato materno della famiglia (De Milleret, 1967, p. 39); in una nota De Milleret aggiunge che la madre non aveva visto di buon occhio il nome di suo figlio unito a quello di María Esther sulla copertina del volume *Antiche letterature germaniche* (1965), che Borges aveva scritto con il suo aiuto (*ibid.*, p. 231n). È ovvio che allude al dispiacere di Borges per non aver potuto sposare María Esther. Borges poi smise di pensarci, ed ancora oggi la loro amicizia continua.

Il matrimonio di Borges con Elsa Astete Millán, appena un anno dopo questi avvenimenti, deve essere visto su questo sfondo. Elsa era stata un'antica anche se breve fiamma di Borges. Si erano conosciuti verso il 1927, quando lui aveva ventisette anni e lei diciassette. Lei viveva con la famiglia a La Plata, la capitale della provincia di Buenos Aires e una città che basa la propria distinzione sulla sua università. Borges conobbe le sorelle Astete per mezzo di Pedro Henríquez Ureña, che insegnava all'università. Una in seguito sposò uno dei primi discepoli di Borges, Néstor Ibarra (in seguito divorziarono); l'altra, Elsa, attrasse l'attenzione di Georgie, ma lei non sembrò molto colpita da quel giovane e timido poeta. Il loro idillio (se ve ne fu uno) non durò molto. Lei sposò Ricardo Albarracin, un giovane che era un discendente di Sarmiento, il grande letterato argentino dell'Ottocento. Nel 1964 il marito di Elsa morí; tre anni dopo Elsa riincontrò Georgie. Il tempo aveva migliorato Georgie (ora era Borges), e la cecità gli impediva di modificare l'immagine di Elsa che ricordava. Ben presto decisero di sposarsi. Trent'anni di attesa erano piú che sufficienti. Alla madre l'idea non piacque affatto, ed espresse apertamente le sue riserve sulla futura sposa. Una volta, per esempio, osservò che Elsa non andava bene perché non sapeva l'inglese. Da questo punto di vista la madre fu profetica. Elsa e Georgie non godettero come avrebbero potuto i loro viaggi negli Stati Uniti perché Elsa non sapeva l'inglese. Ma Georgie non voleva ripetere la frustrazione precedente, e testardamente continuò il fidanzamento. Si sposarono il 27 settembre 1967. La madre, naturalmente, era presente. In una fotografia della cerimonia pubblicata da uno dei piú grandi quotidiani di Buenos Aires si vede la mano di lei che riposa su quella di Borges. Ormai tutto quello che Borges faceva era pubblico, e la stampa fece ogni possibile pettegolezzo su quella cerimonia.

Nelle poesie e in alcune pellicole documentarie (come quella fatta da Harold Mantell nel 1969), Georgie rivela la felicità della sua vita coniugale. Si trasferí con Elsa in un elegante appartamento su via

Belgrano, non lontano dalla Biblioteca nazionale. Borges ben presto si abituò alla nuova routine, che comprendeva il lavoro alla Biblioteca nazionale e le visite alla madre nell'appartamento di via Maipú. Nonostante le sue riserve, la madre cercò di fare buon viso a cattivo gioco e condivise persino con Elsa un po' delle luci della ribalta puntate su Georgie. In molte fotografie Borges è ritratto fra le due donne: sembrava che avesse finalmente ottenuto quello che desiderava.

Nel 1967 andò a Harvard con Elsa, e nel 1969 andarono in Israele. Alla fine di quello stesso anno tornarono negli Stati Uniti per partecipare alla Borges Conference all'university of Oklahoma. In quell'occasione conobbi Elsa, che mi parve una persona molto socievole e piena di energia, molto interessata alle attrezzature e alle comodità offerte dalla tecnologia statunitense. Ma era evidentemente a disagio a causa dell'inglese: quando la conversazione non si svolgeva in spagnolo doveva per forza stare sulle sue. Cercava però di fare del suo meglio, e Borges sembrava contento di lei. Dopo meno di un anno seppi che avevano fatti i primi passi per ottenere il divorzio. Georgie tornò dalla madre.

Il matrimonio era durato circa tre anni. Elsa tenne l'appartamento di via Belgrano, e Borges la sua collezione di 1500 libri. La stampa argentina fu felicissima di occuparsi della faccenda. Georgie riuscí a non essere troppo esplicito, anche se ammise (*Así*, Buenos Aires, settembre 1970) che il matrimonio era stato un fallimento. Elsa si aprí di piú e si mostrò contenta di spiegare dettagliatamente le cause di quel fallimento (*Confirmado*, Buenos Aires, 11 novembre 1970, p. 43). Osservò una cosa piuttosto ovvia, cioè che Georgie era sempre stato uno scapolo e che a sessantasette anni non aveva nessuna esperienza di vita coniugale, mentre lei era stata sposata per ventisette anni. La sua franchezza non le provocò la simpatia della madre. Molti anni dopo Borges ruppe il suo abituale silenzio e confidò a María Esther Vázquez che una delle cose strane di Elsa era che non sognava. Essendo un gran sognatore, Borges deve aver trovato che quest'incapacità di sognare li manteneva inesorabilmente distanti.

Andai a trovare i Borges nuovamente l'anno seguente, nell'agosto del 1971. Questa volta volevo dare una buona occhiata all'appartamento. Tutto sembrava piuttosto malandato. Era ovvio che alla madre ormai non importava nulla dei mobili, delle tende e dei tappeti. All'età di novantacinque anni usciva ancora tutti i pomeriggi per andare a messa in una chiesa vicina, ma era cosí fragile e magra che sembrava piú una figurina animata che una donna in carne e ossa. Georgie era sempre lo stesso. Parlava continuamente senza fare molta attenzione alle risposte degli altri. Stava diventando sempre piú sordo, ma cercava di nascondere quell'ulteriore afflizione con un monologo quasi ininterrotto. Ma la cortesia era cosí innata in lui che ogni tanto si interrompeva per chiedere all'ascoltatore con un tono esitante e quasi incalzante: "Non le pare?"

A quell'epoca la situazione politica in Argentina era molto tesa. Perón stava approfittando della confusione generale per preparare

il suo ritorno. Ma i problemi letterari erano ormai piú importanti per Borges. Georgie mi raccontò la trama di un racconto che aveva in progetto di scrivere in quel periodo. Si basava su un fatto vero: la nascita di una figlia negra in una ricca famiglia argentina del secolo scorso. Era uno scherzo giocato dal codice genetico a quell'orgogliosa famiglia. Per evitare lo scandalo i genitori decidono di tenere la figlia al piano di sopra per sempre, servita da domestici negri. Lo scopo era di creare una specie di mondo magico in cui la questione del colore non venisse mai sollevata. A Georgie interessava l'etica di questo racconto (la bambina era davvero felice nel suo isolamento?) e il problema tecnico di come narrarlo. Dal punto di vista di lei? Da quello di un osservatore ironico, o da quello di un membro della famiglia? Sapevo che piú che una mia possibile contribuzione alla soluzione del problema gli interessava l'opportunità di recitare davanti a un pubblico attento l'intricata trama del racconto. Ciononostante diedi qualche suggerimento e ricordai anche un racconto vero, narrato da André Gide in uno dei suoi libri, su una donna che fu tenuta prigioniera a Poitiers dalla sua famiglia per circa vent'anni. Sembrava che Georgie si fosse dimenticato di quell'aneddoto. Quando Susan Jill Levine, che mi aveva accompagnato, chiese il permesso di fare qualche fotografia a colori per documentare la nostra visita, la madre sembrò tornare improvvisamente in vita e corse nella sua stanza per prendere un pettine con cui ravviare i capelli di Georgie. Con i suoi soliti modi Borges si mostrò incurante della macchina fotografica di Jill e continuò a parlare, scansando la mano della madre come se fosse una mosca. Piú tardi Georgie ci invitò entrambi a fare una passeggiata su via Florida, uno dei suoi vecchi territori di caccia. Camminammo un po' tra la gente indaffarata che improvvisamente si fermava, come fulminata, riconoscendo Borges. "È Borges" dicevano indicandolo a dito. Senza rendersi conto della suo popolarità, Georgie continuava a camminare e a parlare. Andammo a finire in un vicino caffè molto inglese, il St. James, all'angolo di Maipú e Córdoba. Accanto al nostro tavolo c'era uno specchio, e Jill non seppe resistere alla tentazione di immortalare con la sua macchina fotografica le nostre doppie immagini.

Il giorno dopo tornai da solo per fare una lunga chiacchierata con la madre. Conoscendo i miei gusti mi offrí del tè, e parlammo di lei e degli antenati di Georgie, degli studi di Georgie a Ginevra e di molti altri episodi della loro lunga e fruttuosa vita insieme. Sapeva benissimo che stavo facendo delle ricerche per questa biografia, e voleva aiutarmi. Le avevo mandato una copia di un libro illustrato su Borges che avevo pubblicato a Parigi nel 1970, e lei mi disse che le era piaciuto molto e che l'aveva persino letto a Georgie ad alta voce. Gli piaceva perché avevo avuto la delicatezza di mettere alla fine del libro una foto di loro due insieme a New York. Non le dissi che avevo messo lí quella foto per dimostrare qualcosa.

Mentre discutevamo l'albero genealogico, si offrí di farmene vedere uno che aveva disegnato lei. Andò verso l'armadietto intagliato,

chinandosi per aprire il cassetto piú basso; quando cercò di rialzarsi le gambe non obbedirono. Mi affrettai ad aiutarla ad alzarsi. Era cosí magra e pesava cosí poco, le sue ossa sembravano cosí fragili e la sua pelle era cosí fredda che rabbrividii. Dopo pochi giorni tornai a New Haven. Fu l'ultima volta che la vidi.

Quattro anni dopo, l'otto luglio 1975, morí. Le ci erano voluti quasi due anni. I giornali argentini riportarono la notizia della morte con molti dettagli e pubblicarono persino delle orribili fotografie di lei a letto immobile come un cadavere, con Georgie rigidamente in piedi accanto a lei, in occasione del suo novantanovesimo compleanno, quarantasette giorni prima della sua morte. Le foto dei funerali non risparmiarono un primo piano delle lacrime di Georgie. Due mesi dopo la sua morte tornai di nuovo a Buenos Aires, e andai a trovare Borges nel suo appartamento. Non aveva senso parlare della morte della madre, e cercai quindi di evitare completamente l'argomento, ma in qualche modo venne a galla spontaneamente nel corso della nostra conversazione. Senza alcun preavviso cominciò a descrivermi la sua agonia, dicendo che la madre aveva pregato per mesi affinché Dio le risparmiasse il dolore, che parlava ai suoi genitori morti e invocava anche il padre, e che finalmente aveva implorato la domestica che la prendesse e la gettasse nella spazzatura. Per gli ultimi due anni i suoi lamenti e i suoi pianti si udivano nello sfondo persino per telefono. Quando venne finalmente la fine era ridotta a uno scheletro coperto dalla pelle incartapecorita, come un'immagine mummificata di se stessa.

Borges mi comunicò tutti questi dettagli con tranquillità, in tono neutro. Andava avanti con la sua voce quasi asmatica, la voce monotona che usa di solito quando racconta una storia. Alla fine passò improvvisamente a una riflessione generale sulle cose strane che la gente dice quando muore, e mi raccontò un aneddoto sulla sua nonna materna. Era una signora con un impeccabile senso vittoriano del decoro, ma morendo disse l'unica parolaccia della sua vita: "*Carajo, basta de sufrir*" ("Cazzo, basta soffrire"). Non potemmo trattenerci dalle risa. Era una risata isterica in cui si sfogavano emozioni represse. La perdita finale, la recisione del cordone ombelicale veniva facilitata da un aneddoto assurdo.

L'avrei visto in altre occasioni, sia a Buenos Aires che negli Stati Uniti, quando ormai si era abituato a vivere senza la madre. A Buenos Aires era presissimo da conferenze, interviste e avvenimenti letterari di ogni genere. Lavorava inoltre regolarmente a un seminario che ancora oggi viene tenuto a casa sua. Si tratta di un progetto che risale ai primi anni Sessanta. Un giorno un gruppetto di studenti del suo corso di letteratura inglese lo vennero a trovare alla Biblioteca nazionale e su suggerimento suo cominciarono a studiare le origini di quella letteratura. Secondo quanto Borges disse poi a María Esther Vázquez, rimase stupefatto del loro entusiasmo. Cercò di avvertirli che sull'argomento ne sapeva quanto loro, ma il sabato seguente cominciarono a leggere

una cronaca anglosassone. Una frase che trovarono — "Quattrocento estati dopo Troia, la città dei Greci, fu devastata" — in qualche modo lo ispirò. "Non so perché fummo cosí colpiti da quella frase; forse fu il fatto di aver trovato l'antica favola di Troia arenata sulle rive del Mare del Nord. Questo, e la scoperta che Roma veniva chiamata Romeburg e il Mar Mediterraneo Mare dei Vandali, mi fecero innamorare di quella lingua" (Vázquez, 1977, p. 151).

Dopo dieci anni di letture di questi antichi testi ogni sabato mattina, Borges ha acquistato una disinvolta familiarità con la lingua anglosassone. Per rintracciarne le origini ha studiato i testi scandinavi, soprattutto quelli islandesi. È orgoglioso della sua piccola collezione di letteratura scandinava. Durante una delle mie visite piú recenti a Buenos Aires mi ha portato nella sua camera da letto per farmi vedere il posto d'onore che questi testi hanno sullo scaffale di vetro. A María Esther Vázquez ha confidato che parte del fascino che per lui ha lo studio delle lingue scandinave è dovuto alla scoperta delle parole:

BORGES: Quando si studia una lingua si vedono le parole piú da vicino. Se leggo qualcosa in spagnolo o in inglese sento l'intera frase; d'altro canto, in una lingua nuova —

VÁZQUEZ: Si ascolta parola per parola.

BORGES: Sí, è come leggere con una lente d'ingrandimento. Io sento ciascuna parola piú di un parlante di lingua madre. È per questo che c'è un certo prestigio nell'imparare una lingua straniera; c'è anche il prestigio delle cose antiche, cioè, quello di appartenere a una società segreta [...] (*Ibid.*, p. 61)

Borges ha voluto mantenere il gruppo di studio piccolo — non piú di sei studenti, ma fa una certa pubblicità al suo corso, e cerca persino di reclutare studenti. Mi ricordo che una volta, nel gennaio del 1962, mentre pranzavamo in un ristorante italiano a Buenos Aires, cercò di convincermi ad abbandonare tutto il mio lavoro letterario ed erudito (allora insegnavo letteratura inglese e americana a Montevideo) e a trasferirmi a Buenos Aires per studiare con lui. L'invito era serio solo a metà. Borges sapeva benissimo che per vivere dipendevo completamente dal mio lavoro di insegnamento. Ma preferii dire di no per ragioni diverse. Con una scherzosa serietà gli spiegai che allo studio dei testi anglosassoni o scandinavi preferivo lo studio dei testi di Borges. Fece un sorriso da gatto Cheshire e cambiò immediatamente l'argomento. Non tutti lo trattavano con eguale fermezza. Tra i giovani studenti attratti dal suo seminario c'era María Kodama, una giovane argentina di origine giapponese. Divenne una sua devotissima allieva ed anche la sua segretaria a orario ridotto. Dimostrando un particolare talento per la reticenza sorridente e la riservatezza, María c'è sempre quando Borges ha bisogno di lei; aspetta pazientemente il momento giusto e svolge tutti i doveri di infermiera intelligente, erudita e sensibile per un uomo che dipende ogni giorno di piú dall'aiuto degli altri. Nei suoi ultimi viaggi negli Stati Uniti Borges è sempre stato accompagnato da María.

A Buenos Aires condivide le sue responsabilità con altre persone amiche — una delle piú fedeli è María Esther Vázquez. Ora che Borges e Di Giovanni sono andati ognuno per la sua strada, María si occupa del suo bilancio giornaliero, mentre uno dei suoi due nipoti, Luis de Torre, che è un avvocato, si occupa degli affari piú importanti. Ma la lista di persone che aiutano Borges e che gli vogliono bene è immensa. Tra di queste c'è Fanny, una solida donna argentina che gli fa da governante, cuoca e domestica e che lo tratta con l'atteggiamento rigoroso che non ammette capricci che gli adulti hanno verso i bambini.

Nonostante gli amici e i parenti, Borges è terribilmente solo. Anche se a Buenos Aires è diventato una specie di eroe popolare (secondo solo a Carlos Gardel, il cantante di tango), Borges è totalmente tagliato fuori dal mondo a causa della sua cecità. In un'intervista recente pubblicata dalla rivista francese "L'Express" (ripubblicata a Buenos Aires da "La Opinión") Borges ha detto: "Ora che sono cieco — e la cecità è una forma di solitudine — trascorro la maggior parte della mia giornata da solo. Allora, per non annoiarmi, invento storie e faccio poesie. Piú tardi, quando qualcuno viene da me, detto. Non ho un segretario, e perciò i miei visitatori devono sopportare i miei dettati" ("Opinión," 15 maggio 1977, p. 28).

La cecità e la morte della madre hanno praticamente abolito il tempo. Borges vive in uno spazio magico, completamente vuoto e grigio, in cui il tempo non conta o conta solo quando è portato dall'invasione improvvisa di gente dal di fuori, gente che vive ancora nel tempo. Protetto e isolato dalla sua cecità, nel labirinto costruito cosí solidamente dalla madre, Borges siede immobile. Non si preoccupa di accendere la luce. Tutto intorno a lui è quieto tranne per la sua immaginazione. Nella sua mente gli spazi vuoti si riempiono di storie di assassinii e di meraviglie, con poesie che spaziano per l'intero mondo della cultura, con saggi che catalogano sottilmente i terrori e le dolorose gioie umane. Vecchio, cieco, fragile, Borges siede finalmente al centro del labirinto.

Una nota su questo libro

In molte occasioni in questi ultimi cinque o sei anni ho avuto modo di discutere con Borges il progetto di una biografia letteraria su di lui. Di solito non gli piace parlare delle proprie opere, e in questo caso le cose erano anche piú difficili, perché Borges è molto reticente per quanto riguarda la sua vita privata, e trova la biografia un genere impossibile. È vero che nel 1930 aveva cercato di tratteggiare la vita di un popolare poeta argentino, Evaristo Carriego, ma si trattava di un libro molto breve e molto apologetico. Il capitolo biografico si apre cosí: "Che un individuo voglia risvegliare in un altro individuo ricordi che non appartennero che a un terzo, è un paradosso evidente. Realizzare in tutta tranquillità questo paradosso, è l'innocente volontà di ogni biografia" (*Carriego*, p. 31). Nonostante questo avvertimento Borges *scrisse* un capitolo biografico per quel libro, e scrisse anche molti articoli biografici (su Wilde e Edward FitzGerald, su José Hernández e su Almafuerte, su Hawthorne e Whitman). Dal 1936 al 1939 diresse anche la pagina letteraria di "El Hogar," in cui c'era sempre una breve biografia di un autore contemporaneo. Borges è sempre stato un avido lettore di biografie e soprattutto di autobiografie.

Ma nello scrivere biografie, o nel lodare certe biografie, Borges ha sempre mostrato di essere contrario alla dimensione piú privata, confessionale. Ha avuto spesso parole di lode per le autobiografie di Gibbon e di Kipling, ma mai per le *Confessioni* di Rousseau o il *Journal intime* di Amiel. Ciò che gli piace nei primi due è la loro reticenza, quello che riescono ad omettere o a suggerire appena. Gli piace il loro rifiuto di arrendersi alla curiosità morbosa del lettore. Questa idea compare in perlomeno due occasioni nel corso delle sue conversazioni con María Esther Vázquez (Vázquez, 1977, pp. 155 e 166). Nel suo *Abbozzo di autobiografia* Borges dimostra lo stesso tipo di ritegno. Per esempio non parla mai esplicitamente del suo matrimonio, tranne per una curiosa allusione nel corso della discussione di un racconto che non si era ancora deciso a scrivere (*Il congresso*, annunciato in preparazione fin dal 1945): "Finalmente mi sono accorto che non era necessaria un'ulteriore elaborazione" (*Abbozzo*, p. 186).

Sulle gioie e i dolori della vita coniugale neanche una parola.

Conoscendo le sue obiezioni contro le biografie e la sua preferenza per la reticenza nelle autobiografie, ero riluttante a discutere il mio progetto con lui. Finalmente un giorno, nel 1975, mi feci coraggio e gli dissi che tipo di biografia intendevo scrivere. Doveva essere soprattutto la biografia del corpo letterario chiamato Borges: come venne in vita, in che modo le esperienze dell'uomo (Georgie, Borges, Biorges e naturalmente, "Borges") contribuirono a dargli forma, e come si era sviluppato dentro e fuori di lui, e persino in opposizione a lui. Gli spiegai che le mie fonti principali non sarebbero state i soliti dati biografici, bensí i testi stessi: i testi scritti dal solo Borges ed anche i testi scritti con l'aiuto di parenti, amici, collaboratori, intervistatori, critici, e persino nemici. Sottolineai anche il fatto che concepivo la biografia scritta da me, il mio testo, come un commentario e una continuazione del suo *Abbozzo di autobiografia*. Aspiravo cioè a scrivere negli interstizi e nei margini che lui aveva lasciati bianchi. Mentre lui doveva dividersi e assumere due identità diverse mentre scriveva (il narratore e il protagonista), il mio compito era piú semplice: dovevo solo creare la prospettiva di una terza identità letteraria (il lettore). La mia biografia, in breve, si sarebbe occupata ugualmente della vita di Borges (il *bio* di biografia) e della scrittura di quella vita (la *grafia*).

Sembrava che l'idea gli piacesse, o perlomeno fu cosí cortese da farmelo credere. Da allora in poi tutte le volte che ci incontravamo a Buenos Aires era pronto a rispondere alle mie domande ed anche a offrirmi (volontariamente) ogni tanto, in modo per nulla sistematico, dei frammenti preziosi del testo non scritto della sua autobiografia: aneddoti personali, giudizi letterari, brevi brani descrittivi. Non c'era nulla di intimo o privato in essi. Egli presupponeva, ed anch'io presupponevo, che avrei rispettato quella riservatezza che è cosí comune nella vecchia Argentina e che oggi, con la diffusione crescente della psicanalisi, è praticamente scomparsa.

Pur accettando questo tacito patto non mi sentii obbligato nel mio libro a menzionare solo i fatti pubblici della sua vita. Nei suoi testi e in alcune interviste Borges ha aperto degli squarci affascinanti sulla sua vita privata, ed io mi sono sentito libero di usare questi testi e di estrarre da essi quanto potevo, chiarendo sempre che si trattava di interpretazioni mie, con cui perciò non tradivo la sua fiducia. Nel nostro rapporto avevamo sempre evitato di parlare di cose private, ed io non gli avevo mai fatto domande intime (contrariamente a molti critici e intervistatori), quindi sapevo di non correre il pericolo di tradire la sua fiducia. La mia lettura di Borges, e di Georgie, si basava su quello che i testi, suoi o di altri, mi dicevano.

Per essere completamente libero, non gli chiesi nemmeno di autorizzare la mia biografia. C'era un accordo tacito per cui io ne sarei stato il solo responsabile, e Borges stesso non capiva bene che cosa fosse una "biografia autorizzata." Discutendo un altro libro biografico su di lui che era in preparazione, dovetti spiegargli in che cosa

consistevano le pretese di legittimità dell'autore. Ne rimase stupefatto. Credendo che la ricostruzione della vita di un uomo sia praticamente impossibile, Borges rise all'idea di una vita ufficiale. Inoltre, vedeva le pretese di erudizione con un certo scetticismo. Una volta, nel corso di una discussione di *Vathek*, di Beckford, Borges fece questa osservazione: "Settecento pagine in ottavo conta una certa vita di Poe; l'autore, affascinato dai cambi di domicilio, riesce appena a salvare una parentesi per il 'Maelstrom' e per la cosmogonia di *Eureka*" (*Altre inquisizioni*, p. 136).

Questo articolo di Borges fu pubblicato originalmente a Buenos Aires nel 1943. Trentatré anni dopo Borges mi fece promettere di non concentrarmi sui suoi cambiamenti di residenza dimenticandomi invece dei suoi libri. Promisi solennemente di non dimenticarli. Ma accompagnandomi alla porta del suo appartamento, e stringendomi lievemente la mano, ritornò su uno degli aneddoti che mi aveva raccontato sulle sue vacanze estive in Uruguay da bambino, e disse: "Emir, non scordare di metterci quel piccolo fiume a Paso Molino." Alludeva a un momento della sua vita in cui era stato estremamente felice, nuotando nelle acque ombreggiate, fresche e dense di quel fiumicello. Promisi che non me lo sarei dimenticato. E non l'ho dimenticato.

Yale University, marzo 1978

Bibliografia

I. *Opere di Borges*

[Sono elencate soltanto le opere citate nel testo.]

El Aleph, prima ed. in spagnolo, Editorial Losada, Buenos Aires 1949. Tr. it. *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1959; tr. americana *The Aleph and Other Stories*, Dutton, New York 1970.

An Autobiographical Essay, in "The New Yorker" 19 settembre 1970; tr. it. *Abbozzo di autobiografia* in *Elogio dell'ombra*, Einaudi, Torino 1971.

Aspectos de la literatura gauchesca, Número, Montevideo 1950.

Carme Presunto, cfr. *Obra poética*.

Cuaderno San Martín, prima ed. in spagnolo, Editorial Proa, Buenos Aires 1929.

Evaristo Carriego, prima ed. in spagnolo, Gleizer Editor, Buenos Aires 1930. Tr. it. *Evaristo Carriego*, Einaudi, Torino 1972.

Evaristo Carriego, seconda ed. in spagnolo, Emecé Editores, 1955.

Dele-dele, in "Argentina Libre", Buenos Aires, 15 agosto 1946, p. 5.

Discusión, prima ed. in spagnolo, Gleizer Editor, Buenos Aires 1932. Tr. it. *Discussioni*, Rizzoli, Milano 1973.

Estudio preliminar alla traduzione di *On Heroes and Hero Worship* di CARLYLE e di *Representative Men* di EMERSON, W.M. Jackson, Buenos Aires 1956.

Fervor de Buenos Aires, stampato privatamente, Buenos Aires 1923; nuova ed. in spagnolo completamente rifatta, Emecé Editores, Buenos Aires 1969.

Ficciones, prima ed. in spagnolo, Editorial Sur, Buenos Aires 1944. Tr. it. *Finzioni*, Einaudi, Torino 1955.

Figari, stampato privatamente, Buenos Aires 1930.

El hacedor, prima ed. in spagnolo, Emecé Editores, Buenos Aires 1960. Tr. it. *L'artefice*, Rizzoli, Milano 1963.

Historia de la eternidad, prima ed. in spagnolo, Viau y Zona, Buenos Aires 1936. Tr. it. *Storia dell'eternità*, Il Saggiatore, Milano 1962.

Historia universal de la infamia, prima ed. in spagnolo, Megáfono (Tor), Buenos Aires 1935. Tr. it. *Storia universale dell'infamia*, Il Saggiatore, Milano 1961.

El idioma de los argentinos, Gleizer Editor, Buenos Aires 1928.

El informe de Brodie, prima ed. in spagnolo, Emecé Editores, Buenos Aires 1970. Tr. it. *Il manoscritto di Brodie*, Rizzoli, Milano 1971.

Inquisiciones, prima ed. in spagnolo, Editorial Proa, Buenos Aires 1925.

Otras inquisiciones, prima ed. in spagnolo, Editorial Sur, Buenos Aires 1952. Tr. it. *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1963.
Introducción a la literatura norteamericana, Editorial Columba, Buenos Aires 1967.
El libro de arena, prima ed. in spagnolo, Emecé Editores, Buenos Aires 1975. Tr. it. *Il libro di sabbia*, Rizzoli, Milano 1977.
El libro de los seres imaginarios, rifacimento di *Manual de zoologia fantastica*, scritto in collaborazione con Margarita Guerrero, Editorial Kier, Buenos Aires 1967. Tr. it. *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, Torino 1962.
Leopoldo Lugones, scritto in collaborazione con Betina Edelberg, prima ed. in spagnolo, Editorial Troquel, Buenos Aires 1955.
Luna de enfrente, prima ed. in spagnolo, Editorial Proa, Buenos Aires 1926.
Un modelo para la muerte, scritto in collaborazione con Adolfo Bioy Casares, prima ed., stampato privatamente, "Oportet & Haereses," Buenos Aires 1946. Tr. it. *Un modello per la morte*, Editori Riuniti, Roma 1980.
Obra poética, 1923-1964, prima ed. in spagnolo, Emecé Editores, Buenos Aires 1964. Tr. it. (parziale) *Poesie*, Rizzoli, Milano 1980, e *Carme presunto e altre poesie*, Einaudi, Torino 1975.
Obra poética, 1923-1967, Emecé Editores, Buenos Aires 1967.
El oro de los tigres, Emecé Editores, Buenos Aires 1975. Tr. it. *L'oro delle tigri*, Rizzoli, Milano 1974.
Palabras finales a *Antología de la moderna poesía uruguaya* di Ildefonso Pereda Valdés, El Ateneo, Buenos Aires 1927.
Poemas, 1923-1943, prima ed. in spagnolo, Editorial Losada, Buenos Aires 1943.
Prólogo a *Antología poética argentina*, a cura di Borges in collaborazione con Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1941.
Prólogo a *La invención de Morel* di Adolfo Bioy Casares, Editorial Losada, Buenos Aires 1940.
Prólogos, Torre Agüero Editor, Buenos Aires 1975.
La rosa profunda, Emecé Editores, Buenos Aires 1975.
El tamaño de mi esperanza, prima ed. in spagnolo, Editorial Proa, Buenos Aires 1926.

Oltre a quelle citate sono state tradotte in italiano le seguenti opere di Borges:

La biblioteca di Babele, Einaudi, Torino 1955
Antologia personale, Silva, Milano 1962
Cielo e inferno, Ricci, Milano 1972
Brume, dei, eroi, Ricci, Milano 1973
Il Martín Fierro, Palazzi, Milano 1973
Racconti brevi e straordinari, Ricci, Milano 1973
Cronache di Bustos Domecq, Einaudi, Torino 1975
Nuova antologia personale, Rizzoli, Milano 1976
25 agosto 1983 e altri racconti inediti, Ricci, Milano 1980
Oral, Editori Riuniti, Roma 1981
La moneta di ferro, Rizzoli, Milano 1981
Norali, Il Polifilo, Milano
Il Congresso del mondo, Ricci, Milano

II. *Interviste con Borges*

Alcorta, 1964
GLORIA ALCORTA, *Entretiens avec Gloria Alcorta*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 404-408.

Arias, 1971
RAQUEL ARIAS USANDÍVARAS, *Encuentro con Borges*, in "Imagen," 90, Caracas, 1-15 febbraio 1971, pp. 2-5.

Burgin, 1969
RICHARD BURGIN, *Conversations with Jorge Luis Borges*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1969.

Christ, 1967
RONALD CHRIST, *The Art of Fiction XXXIX*, in "Paris Review," Paris, inverno-primavera 1967, pp. 116-164.

Correa, 1966
MARÍA ANGÉLICA CORREA, Intervista inedita con Borges. Buenos Aires, settembre-ottobre 1966.

De Milleret, 1967
JEAN DE MILLERET, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Pierre Belfond, Paris 1967.

Fernández, 1967
CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, *Harto de los laberintos*, in "Mundo Nuevo," 18, Paris, dicembre 1967, pp. 8-29.

Guibert, 1968
RITA GUIBERT, *Jorge Luis Borges*, in "Life en Español," XXXI, 5, New York, 11 marzo 1968, pp. 48-60.

Guibert, 1973
RITA GUIBERT, *Jorge Luis Borges*, in "Seven Voices," Knopf, New York 1973, pp. 77-117.

Irby, 1962
JAMES E. IRBY, *Entrevista con Borges*, in "Revista de la Universidad de México," XVI, 10, México, giugno 1962, pp. 4-10.

Latitud, 1945
De la alta ambicion en el arte, in "Latitud," 1, Buenos Aires, febbraio 1945, p. 4.

Marx e Simon, 1968
PATRICIA MARX e JOHN SIMON, *An Interview*, in "Commonweal," LXXXIV, 4, New York, 25 ottobre 1968, pp. 107-110.

Murat, 1964
NAPOLEON MURAT, *Entretiens avec Napoleon Murat*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 371-387.

Opinión, 1977
Las paradojas de Borges contra el castellano y contra sí mismo, in "La Opinión," Buenos Aires, 15 maggio 1977, p. 28.

Peralta, 1964
CARLOS PERALTA, *L'eléctricité des mots*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 409-413.

Plata, 1945
De novelas y novelistas habló Jorge L. Borges, in "El Plata," Montevideo, 31 ottobre 1945.

Ribeiro, 1970
LEO GILSON RIBEIRO, *Sou premiado, existo*, in "Veja," 103, Rio de Janeiro, 26 agosto 1970, pp. 3-6.

Simon, 1971
HERBERT SIMON, *Primera Plana va más lejos con Herbert Simon y Jorge Luis Borges*, in "Primera Plana," 414, Buenos Aires, 5 gennaio 1971, pp. 42-45.

Triunfo, 1969
Habla Jorge Luis Borges, in "Triunfo," XXIV, 389, Madrid, 15 novembre 1969, pp. 35-36.

Vázquez, 1977
MARÍA ESTHER VÁZQUEZ, *Borges: Imágenes, Memorias, Diálogos*, Caracas: Monte Avila, 1977.

III. *Opere critiche e biografiche*

Alén, 1975
LUIS C. ALÉN LESCANO, *La Argentina ilusionada, 1922-1930*, Editorial Astrea, Buenos Aires 1975.

Anzieu, 1971
DIDIER ANZIEU, *Le corps et le code dans les contes de J.L. Borges*, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse," Paris, luglio-agosto 1971, pp. 177-210.

Baudelaire, 1951
CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1951. Trad. it. *Poesie e prose*, Mondadori, Milano.

Bianco, 1964
JOSÉ BIANCO, *Des souvenirs*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 33-43.

Bioy, 1940
ADOLFO BIOY CASARES, *Prólogo all'Antologia de la literatura fantástica*, a cura di Bioy Casares in collaborazione con Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1940. Trad. it. *Antologia della letteratura fantastica*, E. Riuniti, Roma 1981.

Bioy, 1942
ADOLFO BIOY CASARES, *Los libros*, una recensione di *El jardín de senderos que se bifurcan*, di JORGE LUIS BORGES, in "Sur," 92, Buenos Aires, maggio 1942, pp. 60-65.

Bioy, 1964
ADOLFO BIOY CASARES, *La otra aventura*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1964.

Bioy, 1975
ADOLFO BIOY CASARES, *Chronology*, in "Review 75," 15, New York, autunno 1975, pp. 35-39.

Borges, 1921
JORGE BORGES (Guillermo), *El caudillo*, stampato privatamente, Palma (Majorca) 1921.

Britannica, 1911
The Tichborne Claimant, in "The Encyclopaedia Britannica," vol. 26, Encyclopaedia Britannica Company, New York 1911, 26, pp. 932-933.

Chesterton, 1940
G.K. Chesterton, *The End of the Armistice*, Sheed & Ward, London 1940.

Christ, 1969
Ronald Christ, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, New York University Press, New York 1969.

Clouard, 1947
Henri Clouard, *Histoire de la littérature française: du symbolisme à nos jours (de 1885 à 1914)*, Albin Michel, Paris 1947.

Corominas, 1967
Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid 1967.

Cozarinsky, 1974
Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Editorial Sur, Buenos Aires 1974. Tr. it. *Borges al cinema*, Il Formichiere, Milano.

De Gourmont, 1912
Remy De Gourmont, *Promenades littéraires*, Quatrième série. Mercure de France, Paris 1912.

De Quincey, 1897
Thomas De Quincey, *Collected Writings*, a cura di David Masson, vol. 3, A.C. Black, London 1897.

De Torre, 1925
Guillermo De Torre, *Historia de la Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid 1925.

De Torre, 1965
Guillermo De Torre, *Historia de las Literaturas europeas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid 1965.

Fernández, 1967
César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid 1967.

Genette, 1964
Gérard Genette, *La littérature selon Borges*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 323-367. Tr. it. in *Figure*, Einaudi, Torino 1969.

Gobello, 1953
José Gobello, *Lunfardía*, Argos, Buenos Aires 1953.

Grondona, 1957
Adela Grondona, *El grito sagrado (30 dias en la cárcel)*, stampa privata, Buenos Aires 1957.

Ibarra, 1964
Néstor Ibarra, *Borges et Borges*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 417-465.

Ibarra, 1969
Néstor Ibarra, *Borges et Borges*, L'Herne éditeur, Paris 1969. Versione ampliata e corretta dell'articolo del 1964.

Irby, 1971
James E. Irby, *Borges and the Idea of Utopia*, in "Books Abroad," VL, 3, Norman (Oklahoma), estate 1971, pp. 411-419.

Jurado, 1964
ALICIA JURADO, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Editorial Universitaria, Buenos Aires 1964.

Klein, 1975
MELANIE KLEIN, *Love, Guilt and Reparation and Other Work*. Delta, New York 1975. Trad. it. *Scritti*, Boringhieri, Torino 1978.

Lacan, 1966
JACQUES LACAN, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in "Écrits," Éditions du Seuil, Paris 1966, pp. 93-100. Tr. it. in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.

Levine, 1973
SUZANNE JILL LEVINE, *A Universal Tradition: The Fictional Biography*, "Review 73," 8, New York, primavera 1973, pp. 24-28.

Lucio e Revello, 1961
NODIER LUCIO e LYDIA REVELLO, *Contribución a la bibliografía de Jorge Luis Borges*, in "Bibliografia Argentina de Artes y Letras," 10-11, Buenos Aires, aprile-settembre 1961, pp. 43-112.

Madre, 1964
LEONOR ACEVEDO DE BORGES, *Propos*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 9-11.

Marechal, 1948
LEOPOLDO MARECHAL, *Claves de Adán Buenosayres*, in "Cuaderno de navegación," Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1968, p. 133.

Megáfono, 1933
Discusión sobre Jorge Luis Borges, in "Megáfono," 11, Buenos Aires, agosto 1933, pp. 13-33.

Moore, 1929
THOMAS MOORE, *The Poetical Works*, a cura di A.D. Godley, Clarendon Press, Oxford 1929.

Neruda, 1974
EMÍR RODRÍGUEZ MONEGAL [NERUDA], *The Biographical Background*, in "Review 74," 11, New York, Primavera 1974, pp. 6-14.

Ocampo, 1961
VICTORIA OCAMPO, *Saludo a Borges*, in "Sur," 272, Buenos Aires, settembre-ottobre 1961, pp. 76-79.

Ocampo, 1964
VICTORIA OCAMPO, *Vision de Jorge Luis Borges*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 19-25.

Ocampo Silvina, 1964
SILVINA OCAMPO, *Image de Borges*, in "L'Herne," Paris 1964, pp. 26-30.

PEN, 1937
PEN CLUB DE BUENOS AIRES, *XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs*, Buenos Aires 1937.

Petit de Murat, 1944
ULYSES PETIT DE MURAT, *Jorge Luis Borges y la revolución literaria de "Martín Fierro,"* in "Correo Literario," Buenos Aires, 15 gennaio 1944, p. 6.

Pezzoni, 1952
ENRIQUE PEZZONI, *Aproximación al último libro de Borges*, in "Sur," 217-218, Buenos Aires, novembre-dicembre 1952, pp. 101-103.

Reyes, 1943
ALFONSO REYES, *El argentino Jorge Luis Borges*, in "Tiempo," México, 30 luglio 1943, p. 104.

Rivera, 1976
JORGE B. RIVERA, *Los juegos de un tímido*, in "Crisis," 38, Buenos Aires, maggio-giugno 1976, p. 23.

Rodrìguez Monegal, 1970
EMÌR RODRÌGUEZ MONEGAL, *Borges par lui même*, Éditions du Seuil, Paris 1970.

Sanguinetti, 1975
HORACIO S. SANGUINETTI, *La democracia ficta, 1930-1938*, Editorial Astrea, Buenos Aires 1975.

Videla, 1963
GLORIA VIDELA, *El ultraísmo*, Gredos, Madrid 1963.

Vignale, 1927
a cura di PEDRO JUAN VIGNALE e CÉSAR TIEMPO, *Exposición de la actual poesía argentina, 1922-1927*, Editorial Minerva, Buenos Aires 1927.

Yates, 1973
DONALD A. YATES, *Behind Borges and I*, in "Modern Fiction Studies," XIX, 3, West Lafayette (Indiana), autunno 1973, pp. 317-324.

Zigrosser, 1957
CARL ZIGROSSER, *The Expressionists*, Thames and Hudson, London 1957.

Indice dei nomi

Abramowicz Maurice, 115, 116, 120, 132, 142, 151, 426
Acevedo Laprida Isidoro de (nonno), 13, 14, 16, 219
Acevedo Leonor Suarez de (nonna), 25, 45, 108, 305, 450
Acevedo (famiglia), 20, 21, 22, 23
Albarracin Ricardo, 447
Alcorta Gloria, 133, 179, 180, 357
Almafuerte, 207, 219, 341, 436, 453
Alonso Amado, 242, 357
Alonso Dámaso, 178, 206
Alvear Elvira de, 296, 297
Alvear Marcelo T., 222
Amado Ruiz, 152
Amiel Henri Fréderic, 111, 112, 453
Amorim Enrique, 186, 245, 250, 254, 261, 321, 357, 367, 387
Ansermet Ernest, 190, 195, 230
Ansley Clarke F., 276
Anzieu Didier, 31, 32, 33, 37, 38, 72
Anzoategui Ignacio B., 242
Apollinaire Guillaume, 155, 157, 159, 165, 169, 202, 360
Apollodoro, 49
Arendt Hannah, 299
Ariosto Lodovico, 57, 302, 303
Aristotele, 298, 345
Arlt Roberto, 188, 190, 202
Arnold Matthew, 259
Arp Hans, 159
Arreola Juan José, 340
Artigas José 147
Ascasubi Hilario 98, 200, 219, 235, 254
Asturias Miguel Angel 272, 335, 427
Averroé, 82
Azorín, 151, 152, 176, 234, 315
Babel Isaac, 289
Baeza Ricardo, 359, 360
Balzac Honoré de, 440
Banchs Enrique, 82, 280, 312, 342
Barbusse Henri, 118, 119, 123, 157
Barine Arvede, 276
Barletta Leonidas, 374
Baroja Pío, 151, 152, 161, 162, 176
Barrenechea Ana Maria, 414
Bastos Augusto Roa, 427
Batlle Lorenzo, 62
Baudelaire Charles Pierre, 120, 132, 238
Becher Johannes, 128, 143, 177, 217
Beckett Samuel, 363
Beckford William, 455
Bergson Henri, 238
Berkeley Anthony, 361
Berkeley George, 19, 67, 68, 69, 257, 298, 319, 383
Bernárdez Francisco Luis, 186, 196, 223, 237, 285, 294, 301
Bertolucci Bernardo, 442
Bianchi Alfredo, 166, 175
Bianco José, 273, 274, 329, 357, 400, 425
Bioy Casares Adolfo, 38, 39, 40, 116, 178, 181, 210, 234, 235, 236, 243, 256, 262, 273, 278, 279, 280, 299, 305, 314, 318, 320, 321, 322, 323, 329, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 342, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 357, 360, 361, 367, 380, 385, 386, 387, 397, 400, 410, 421, 435, 436, 442, 443, 446
Blake Nicolas, 361
Blake William, 45, 181, 209, 302, 377
Blanchard Maria, 212
Blanchot Maurice, 258
Bloy León, 301, 302, 303, 360, 366

Bombal Maria Luisa, 305, 333, 336
Borges Elas Astete Millán (moglie), 182, 447, 448
Borges Colonnello Francisco (nonno), 16, 17, 83, 86
Borges Guillermo Juan (cugino), 165, 169, 210, 245
Borges Jorge Guillermo, 14, 16, 18, 23, 26, 29, 30, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 101, 102, 103, 107, 108, 150, 175, 195, 208, 304, 305, 312
Borges Norah (sorella), 13, 14, 25, 34, 35, 37, 41, 42, 44, 47, 52, 53, 67, 68, 108, 109, 114, 127, 132, 160, 165, 169, 171, 176, 179, 209, 212, 213, 226, 227, 250, 261, 327, 381, 382, 444, 446
Borges Señora (madre), 13, 14, 15, 29, 31, 34, 35, 44, 45, 81, 89, 94, 100, 101, 208, 226, 304, 307, 310, 381, 422, 423, 430, 431, 435, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450
Botana Natalio, 244, 245
Bradley Edward, 77
Branco Castelo, 430
Breton André, 289, 290, 291, 339, 340
Browne Sir Thomas, 171, 187, 198, 323, 349
Browning Robert, 177, 358
Buber Martin, 377
Bullrich Beatriz Bibiloni Webster de, 264
Bullrich Eduardo, 230
Burgin Richard (intervista con Borges), 29, 42, 73, 84, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 131, 138, 139, 269, 270, 272, 381, 382, 411, 412, 414, 435, 442
Burton Richard, 19, 30, 71, 74, 75, 77, 119, 255, 264, 268
Butler Samuel, 257, 346, 377

Caillois Roger, 361, 363, 364, 397, 398, 421, 422
Cain James M., 361
Caldwell Erskine, 278
Calpe Espasa, 335, 336
Calvo Lino Novás, 356
Camus Albert, 118
Cancela Arturo, 336
Cano Baldomero Sanin, 286
Cansinos-Asséns Rafael, 128, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 167, 178, 183, 189, 202, 212, 334, 425
Canto Estela, 186, 393, 396
Canto Patricio, 357
Caraffa Brandán, 184, 186
Carlyle Thomas, 111, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 144, 221, 245, 257, 336, 346
Carpentier Alejo, 340
Carriego Evaristo, 54, 55, 56, 58, 92, 93, 94, 95, 191, 201, 202, 219, 220, 221, 232, 239, 247, 342, 453
Carril Adelina del, 186
Carroll Lewis, 77, 298, 320, 336, 345
Casal Julio J., 177
Casares Marta, 279
Caspary Vera, 361
Castillo Ramón S., 370
Castro Américo, 156
Castro Fidel, 424, 425
Céline, Louis-Ferdinand, 118, 426, 440
Cendrars Blaise, 155
Cervantes Miguel de, 80, 82, 96, 155, 162, 177, 206, 240, 302, 315, 316, 322, 338, 377, 379, 411
Chaplin Charles, 241, 281
Charbonnier Georges, 442
Chesterton Gilbert Keith, 42, 78, 124, 128, 130, 131, 239, 241, 245, 247, 280, 336, 337, 338, 351, 360, 364, 366, 391, 399
Christ Ronald, 41, 79, 90, 128, 134, 181, 221, 260, 350
Christie Agatha, 247, 365
Chuang Tzu, 336
Cicerone, 298
Claudel Paul Louis Charles, 301
Clemente José Edmundo, 398, 406
Coleridge Samuel Taylor, 74, 126, 320, 387, 399
Collins Wilkie, 126, 361
Conan Doyle Arthur, 351, 360
Conrad Joseph, 202
Córdoba Jerónimo Luis de, 16
Corneille Pierre, 322
Correa María Angélica, 180
Cortázar Julio, 340, 380
Crémieux Benjamin, 286
Croce Benedetto, 17, 57, 206, 239, 275, 399
Crozier F.P., 292

Dabove César, 333
Dabove Santiago, 333, 336
D'Annunzio Gabriele, 440
Dante, 17, 57, 227, 237, 301, 302, 303, 361, 377, 392, 393, 394, 395
Darío Rubén, 155, 269
Daudet Alphonse, 117
De Cabrera y Garay, Don Jerónimo Luis e Don Gerónimo Luis, 148
Defoe Daniel, 240, 336
De Garay, Don Juan, 148
De Gourmont Rémy, 121, 122, 123
De la Puente, Don Alonso e Don Gonzalo Martel, 148
Del Campo Estanislao, 200, 201, 202, 254
Deledda Grazia, 275
De Milleret Jean (intervista con Borges), 20, 29, 30, 60, 64, 75, 82, 83, 84, 91, 110, 116, 117, 120, 121, 128, 134, 151, 157, 185, 219, 232, 281, 327, 413, 414, 421, 442, 447
De Quincey Thomas, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 135, 157, 237, 322, 329, 338, 366, 425
De Rokha Pablo, 193
De Saavedra Don Hernando Arias, 148
De Sanabria Juan, 148
De Saussure Ferdinand, 141
De Torres Esther Zemborain, 78, 405, 436
De Torre Guillermo, 41, 136, 160, 162, 177, 189, 212, 213, 230, 250, 327, 336, 446
De Torre Luis, 452
De Voto Bernard, 78, 79
Díaz Adolfo Ruíz, 414
Díaz Eduardo Acevedo Jr., 356
Díaz José Pedro, 367
Dickens Charles, 77, 126, 360, 361
Dickinson Emily, 428
Díez-Canedo Enrique, 160, 177
Di Giovanni Norman Thomas, 51, 410, 428, 436, 437, 438, 439, 452
Disney Walt, 320
Donne John, 124
Dos Passos John, 275
Dostoevskij Fëdor, 157, 276, 339, 440
Dreyfus Alfred, 320, 322
Drieu La Rochelle Pierre, 242
Dumas Alexandre, 77
Dunham Lowell, 430

Eandi Héctor, 272
Edelberg Bettina, 397
Eliot George, 228
Eliot T.S., 121, 176, 199, 213, 237, 238, 296, 342
Emerson Ralph Waldo, 201, 213, 376, 428
Eschilo, 298
Estrada Ezequiel Martínez, 341, 342

Fargue Léon-Paul, 185
Farrell (presidente argentino), 371
Faulkner William, 282, 301, 355, 356
Feijoo Bernardo Canal, 357
Fernández Macedonio, 94, 95, 136, 137, 166, 169, 184, 185, 186, 193, 201, 208, 212, 278, 321, 323, 333, 336, 425, 436
Feuchtwanger Lion, 275
Figari Pedro, 64, 190
FitzGerald Edward, 86, 87, 88, 217, 357, 399, 453
Flaubert Gustave, 117, 118, 276, 413
Ford John, 281
Fox James, 443
France Anatole, 122
Franco Francisco, 285, 286, 369
Frank Waldo, 228, 245
Frazer James, 29, 245
Freud Sigmund, 29, 38, 179, 291
Frías Carlos, 414
Frisch Max, 433
Fouché Joseph, 363

Galland Antoine, 112, 259, 264, 268
Gálvez Manuel, 286, 320
Gannon Patricio, 116
Gardel Carlos, 58
Genette Gérard, 317, 426
Gibbon Edward, 17, 240, 301, 436, 453
Gide André, 282, 285, 361, 449
Gilman Teresa e Stephen, 428
Giradot Rafael Gutiérrez, 414
Girondo Oliverio, 183, 190, 203, 209, 230

Gobello José, 58
Godard Jean-Luc, 443
Godel Roberto, 100
Goethe Wolfgang, 157
Golding Louis, 275, 276
Góngora Luis de, 162, 177, 178, 194, 200, 202, 206, 211, 259
González Joaquin V., 119
Gracián Baltasar, 177, 259, 349
Granada Luis de, 177
Greene Graham, 231, 360, 361
Grimm fratelli, 77
Gris Juan, 159
Grondona Adela, 382
Groussac Paul, 238, 239, 267, 268, 301, 406, 408, 433
Guedalla Phillip, 275
Guerrero Concepción, 174
Guerrero Margarita, 397, 410
Guibert Rita, 25, 26, 77, 92, 131, 185, 191, 272, 442
Guillén Jorge, 428, 436
Güiraldes Adelina, 226
Güiraldes Ricardo, 78, 147, 184, 185, 186, 193, 201, 209, 226, 245, 342
Gyp (pseudonimo della Contessa di Martel de Janville), 117

Haedo Esther, 36, 37, 42, 61, 68, 250
Haedo Francisco, 61
Haedo Leonor, 111
Halpern Daniel, 437
Harte Bret, 78, 79
Haslam Edward Young, 82, 83, 408
Haslam Frances (nonna), 17, 18, 23, 24, 25, 33, 45, 83, 89, 110, 275, 305, 390
Hawthorne Nathaniel, 78, 79, 360, 376, 399, 428, 441, 453
Heine Heinrich, 133, 141, 377, 411
Hemingway Ernest, 152, 414
Hernández Felisberto, 380
Hernández José, 183, 200, 201, 203, 255, 254, 391, 453
Hidalgo Alberto, 191, 192
Hitchcock Alfred, 281, 307
Hitler Adolf, 143, 197, 284, 286, 320, 330, 331, 332, 362, 363, 369, 370, 372
Hoffmann E.T.A., 336
Hofmannsthal Hugo von, 143
Hölderlin Friedrich, 331
Howard Richard, 433
Hudson William Henry, 201, 202, 282, 283
Hugo Victor, 117, 123
Huidobro Vicente, 159, 160, 167, 169, 170, 189, 193
Hume David, 166, 167, 168, 383
Huxley Aldous, 228, 280, 298, 361

Ibañez Generale, 284
Ibañez Vicente Blasco, 108
Ibarguren Carlos, 286
Ibarra Néstor, 172, 231, 232, 233, 234, 243, 245, 397, 421, 422, 447
Imbert Enrique Anderson, 242, 357
Ingenieros Cecilia, 389
Ingenieros Delia, 397
Innes Michael, 361
Ipuche Pedro Leandro, 186, 200
Irby James E., 39, 124, 126, 130, 135, 141, 142, 144, 154, 179, 295, 296, 297, 301, 319, 321, 424
Irigoyen Hipólito, 222, 223, 224, 225, 226, 236, 245, 288, 369, 371
Isaacs Jorge, 280
Ivask Ivar, 430

Jacob Max, 155, 159
Jagger Mick, 443
Jakobson Roman, 188
James Henry, 314, 346, 360, 376, 387, 399, 400, 425
James William, 18, 19, 74, 102, 126, 166, 168
Jichlinski Simon, 115, 120, 132, 426
Jiménez Juan Ramón, 270, 381
Jiménez Machados, 162, 167, 176
Johnson Samuel, 126, 232, 287, 347, 425
Joyce James, 48, 143, 187, 199, 200, 235, 241, 276, 277, 322, 329, 336, 426
Jung Carl Gustav, 29, 179
Jurado Alicia, 25, 35, 37, 44, 45, 47, 67, 89, 92, 97, 179, 302, 333, 410, 439

Kafka Franz, 48, 71, 133, 210, 278, 299, 300, 301, 302, 312, 315, 336,

338, 345, 355, 360, 388, 389, 399
Kant Immanuel, 126, 133, 134, 137, 199
Keats John, 19, 205
Keen Anne, 275, 328
Kessel Joseph, 275
Keyserling Eduard von, 245, 361
Khayyam Omar, 86, 87, 88, 98, 357
Kierkegaard Sören, 231, 299
Kipling Rudyard, 27, 78, 130, 173, 185, 189, 190, 245, 247, 256, 280, 289, 336, 349, 453
Klee Paul, 210
Klein Melanie, 31
Klemm Wilhelm, 143
Kodama Maria, 451
Korzybski Alfred, 136, 237, 238

Lacan Jacques, 31, 37
Lafinur Alvaro Melián, 60, 82, 92, 162
Lafinur Crisostomo, 82
Lafinur Luis Melián, 185
Lafont Ricardo Blemey, 97
Laforgue Jules, 342
Lamy Bernard, 177
Lane Edward William, 19, 111, 112, 119, 255, 259, 264, 268
Lange Norah, 165, 169, 170, 208, 212, 245, 259
Lanuza Eduardo Gonzalez, 165, 169, 280, 306, 357
Laprida Francisco Narciso de, 15, 358, 359
Larbaud Valery, 81, 185
Larreta Enrique, 94, 95, 96, 122, 123, 148, 195, 240
Lasswitz Kurd, 345
Laurencin Marie, 212
Lawrence, T.E., 275, 280, 377
Laxness Halldor, 285
Leblanc Maurice, 336
Leibnitz Gottfried, 331
Lemprière, 47, 51, 96
Lenormand Henri, 96
Leonardi Generale Eduardo, 405
Lesage Alain René, 82
Levinson Maria Luisa, 397
Lewis C.S., 310, 311, 312, 313, 314, 318, 319, 320, 323
Lida de Malkiel Maria, 400
Lida Raimundo, 230, 328, 428
Littmann Enno, 268
London Jack, 78, 79, 360
Longfellow Henry Wadsworth, 77, 79, 428
López Vicente Fidel, 66, 301, 343
Lorca Federico García, 147, 269, 270, 271
Losada Gonzalo, 335, 336, 355
Lubitsch Ernst, 245
Ludwig Emil, 286
Lugones Leopoldo, 147, 169, 191, 192, 193, 195, 199, 201, 203, 219, 280, 305, 306, 341, 343, 411, 415, 423, 425
Lull Raymond, 280
Luna Richard, 443
Luzarreta Pilar de, 336

MacShane Frank, 437
Magno Alberto, 258
Magrou Alain, 442
Mallarmé Stephane, 120, 121, 123, 155, 315
Mallea Eduardo, 209, 228, 229, 230, 231, 244, 285, 286, 287, 333, 357, 359, 360, 427
Mallea Enrique, 242
Mann Thomas, 313
Manrique Jorge, 206, 359
Mansfield Katherine, 355
Mansilla Lucio V., 201, 343
Mantell Harold, 447
Manuel Don Juan, 336
Marechal Leopoldo, 186, 189, 192, 194, 195, 196, 197, 211, 223, 285
Mariani Roberto, 188, 190
Marichal Juan, 428
Marinetti F.T., 155, 159, 165, 190, 210, 286, 287, 288, 291
Maritain Jacques, 275, 286
Marryat Capitano, 77
Martí, 119
Martínez Estrada Ezequiel, 245, 333, 342
Masson David, 125
Masters Edgar Lee, 275
Mastronardi Carlos, 209, 278, 333, 354, 357
Maupassant Guy de, 117, 119, 336
Mauriac François, 231
Mauthner Fritz, 134, 135, 136, 238, 366

Mazo Marcelo del, 220
Melville Herman, 282, 315, 360, 376, 389, 400, 428
Ménard Louis, 121, 122, 123
Méndez Evar, 183, 190, 192
Menzies William Camerón, 281
Merino Francisco López, 219, 223
Merrill Stuart, 120
Merwin W.S., 433
Meyrink Gustav, 134, 135, 245, 312, 322
Michael Ephraim, 120
Michaux Henri, 286, 355
Milton John, 82, 202, 302
Miró Gabriel, 234
Moeller Karl Gustav, 143
Molinari Ricardo, 193, 207, 211
Monegal Emir Rodriguez, 67
Montalvo Juan, 315
Montherlant Henry de, 276
Moore Thomas, 74, 75, 76, 77, 78, 319
Morand Paul, 232
Moreno César Fernández, 65, 108, 109, 113, 162, 167, 192, 278, 342, 414, 439, 442
Moréno Marguerite, 26
Morris William, 240
Mugica René, 414, 442
Muir Edwin e Willa, 299
Murat Napoleon, 54, 55, 56, 120, 229, 353, 354
Murat Ulyses Petit de, 223, 244, 245
Murchison John, 428
Murena H.A., 401
Mussolini Benito, 197, 284, 286, 370

Nabokov Vladimir, 29
Natale dr. Amadeo, 208
Neruda Pablo, 193, 269, 270, 271, 272, 335, 428
Niblo Fred, 108
Nietzsche Friedrich, 117, 129, 130, 136, 138, 139, 140, 144, 179, 238, 258
Nilsson Leopoldo Torre, 414, 442
Noe Julio, 191, 192, 193
Novalis, 245, 298
Novo Salvador, 193

Obieta Adolfo de, 333
O'Brien Flann, 322, 347
Ocampo Angélica, 273
Ocampo Silvina, 36, 209, 261, 262, 273, 279, 305, 314, 321, 323, 329, 333, 342, 446
Ocampo Victoria, 26, 97, 209, 226, 227, 228, 229, 234, 235, 236, 242, 245, 261, 273, 281, 285, 286, 287, 314, 328, 329, 342, 351, 361, 363, 405, 425, 442
Olivari Nicolas, 188
Olivera Hector, 443
Ollier Claude, 426
O'Neill Eugene, 280
Onetti Juan Carlos, 443
Ortega y Gasset José, 157, 158, 167, 176, 178, 179, 227, 228, 230, 285, 306, 338, 339, 340
Ozep Fedor, 241

Pacheco José Emilio, 424
Palacio Ernesto, 188
Palenque Silvina Bullrich, 367, 396
Paredas Nicholás, 220, 221, 246, 247
Parra del Riego Juan, 193
Pascal Blaise, 231, 299
Patrón José Luis Ríos, 414
Paulhan Jean, 121
Paz Octavio, 340
Paz Pablo Rojas, 184, 186
Peralta Carlos, 180, 251
Perón Juan, 27, 224, 271, 284, 358, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 377, 378, 379, 381, 383, 385, 386, 395, 403, 405, 407, 440, 445, 448
Perón Maria Evita Duarte de, 371, 377, 382, 403
Peyrou Manuel, 278, 333, 350, 357, 361
Pezzoni Enrique, 400, 401
Phillpotts Eden, 361
Picasso Pablo, 159
Piñero Francisco, 165, 169, 190, 208, 209
Piranesi Gianbattista, 71, 126
Pissavini Ernesto, 278
Poe Edgar Allan, 71, 72, 77, 78, 80, 213, 240, 351, 360, 361, 363, 411, 441, 455
Pope Alexander, 264, 273, 399
Pound Ezra, 199, 213, 426, 440
Presbich Alberto, 210

Prescott William H., 26
Prieto Adolfo, 401
Proust Marcel, 94, 181, 205, 338, 339
Provenzano Sergio, 278

Queen Ellery, 276, 360
Quevedo Francisco Gomez de, 162, 177, 178, 187, 198, 206, 259, 336, 399
Quiroga Horacio, 406

Rabelais François, 336
Ramón (Gomez de la Serna), 145, 158, 159, 160, 167, 176, 183, 189, 199, 200, 230, 334
Ramos Jorge Abelardo, 401
Read Herbert, 427
Regules Elias, 98
Remarque Erich Maria, 118
Reulet Anabel Sánchez, 357
Reverdy Pierre, 159
Reyes Alfonso, 190, 207, 211, 212, 225, 230, 239, 278, 286, 328, 353, 361, 433
Reyles Carlos, 148, 149
Ribeiro Leo Gilson, 66
Ricardou Jran, 426
Richards dr. I.A., 207
Richter Jean-Paul, 135
Rice Elmer, 241
Rilke Rainer Maria, 141, 143
Rimbaud Arthur, 116, 120, 123, 132
Rios Sixto Pondal, 223
Rivera Diego, 289, 290, 291
Rivette Jacques, 443
Robbe-Grillet Alain, 118
Rodó José Enrique, 149
Roeg Nicholas, 443
Rolland Romain, 119, 120, 123, 136, 287
Romains Jules, 286
Romero Francisco, 230, 357
Romero Manuel, 281
Rosa João Guimarães, 427
Rosas Juan Manuel de, 15, 16, 22, 66, 200, 201, 222, 223, 378, 407
Rosenblat Angel, 357
Rossi Attilio, 357
Rousseau Jean-Jacques, 453
Ruiz Carlos Perez, 361
Russell Bertrand, 128, 238, 433

Sábato Ernesto, 333, 357, 439, 442
Sackville-West Victoria, 275
Salgada Plinio, 284
Sand George, 228
Sandburg Carl, 275, 276
San Martín Generale, 95, 147
Santiago Hugo, 442
Sarmiento, 18, 56, 201, 218, 343, 360, 447
Sartre Jean-Paul, 118, 400, 401
Saslavsky Luis, 281
Sayers Dorothy, 256, 361
Scholem Gershom, 134
Schopenhauer Arthur, 129, 130, 136, 137, 138, 140, 144, 166, 167, 168, 174, 199, 322, 331, 366, 384
Schultz Alejandro (Xul-Solar), 209, 210, 211, 245, 248, 278, 333, 425
Schwob Marcel, 26, 239, 248, 249
Secombe Thomas, 248
Shakespeare William, 82, 237, 322
Shaw George Bernard, 131, 202, 225, 301, 331, 362, 366, 399
Shelley Percy Bysshe, 19
Silone Ignazio, 433
Simenon Georges, 360
Simon Herbert, 47, 48, 102
Sitwell Osbert, 94
Soto Luis Emilio, 357
Spencer Herbert, 18, 25, 126, 128, 212, 424
Spengler Oswald, 176, 179, 212, 245, 275
Spinoza Baruch de, 82, 416
Spoerri Theophil, 394
Stadler Ernst, 143
Stalin Josip, 188, 284
Stapledon Olag, 314
Stein Gertrude, 118
Sternberg Josef von, 239, 240, 241, 247, 281, 307
Stevenson Robert Louis, 73, 77, 78, 80, 130, 174, 249, 338, 360, 366
Stirner Max, 136
Stramm August, 143
Suárez Colonnello Isidoro, 15, 173
Suárez Jorge, 17
Supervielle Jules, 190, 286
Supervielle Oliverio
Swedenborg 302, 360, 377, 384, 411
Swift Jonathan, 245, 273, 319, 320, 441
Swinburne Algernon, 19, 144

Tablada José Juan, 193
Tacito, 111
Tagore Rabindranath, 120, 121, 228
Tamayo Marcial, 414
Tauchnitz Bernhard, 124
Thompson Douglas, 361
Thoreau Henry David, 376
Tiempo César, 191
Tink John, 60
Tink Miss (governante), 25, 99
Trotsky Lev, 284, 291
Tsao Hsue-Kin, 336
Tuñon Raul e Enrique Gonzáles, 223
Twain Mark, 78, 79, 376, 398
Tynianov Jurii, 188
Tzara Tristan, 155

Unamuno Miguel de, 123, 162, 169, 176, 189, 280, 281, 315
Undset Sigrid, 275
Ungaretti Giuseppe, 286, 427
Ureña Pedro Henríquez, 181, 182, 211, 229, 278, 282, 283, 333, 357, 375, 447
Uriburu José Francisco, 369
Urquiza Justo José, 16, 17, 66, 92

Valdés Fernán Silva, 98, 193, 200, 203
Valdés Ildefonso Pereda, 63, 245
Valentino Rodolfo, 58, 108
Valéry Paul Ambroise, 123, 228, 229, 231, 233, 255, 315, 399
Valle Inclán Ramón del, 162, 167
Vallejo César, 192, 193
Vando Villar Isaac del, 155
Van Loon Hendrik William, 119
Vargas Getulio, 284
Vázquez María Esther, 397, 427, 428, 435, 436, 442, 446, 447, 448, 450, 451, 452, 453
Vega Lope de, 200
Verhaeren Emile, 143
Verlaine Paul, 120, 123, 132
Vidor King, 241, 281
Vignale Pedro-Juan, 109, 134, 191
Villaroel Torres, 177, 187, 231
Virgilio, 149, 177, 218, 393
Voltaire, 152
Walpole Horace, 336

Waugh Evelyn, 330
Welles Orson, 241
Wells H.G., 74, 77, 240, 245, 280, 285, 286, 288, 289, 313, 320, 331, 336, 337, 339, 349, 387, 388, 399, 441
Whale James, 281
Whitman Walt, 41, 128, 136, 138, 139, 143, 144, 145, 149, 152, 162, 174, 181, 213, 217, 238, 258, 312, 357, 376, 399, 411, 453
Wilde Eduardo, 201, 207, 343
Wilde Oscar, 96, 97, 202, 399, 453
Wilkins John, 136, 209
Willard dr. Rudolph, 423
Wilson Woodrow, 152
Woolf Virginia, 228, 273, 275, 276, 282, 287, 301
Wright Lee, 361

Xul-Solar *vedi* Schultz Alejandro

Yeats William Butler, 276, 277, 343

Zenone, 19, 101, 102, 103, 237, 257, 299, 399
Zola Emile, 117, 119, 123
Zweig Stefan, 286

Finito di stampare nel mese di novembre 1982 dalla Edigraf s.n.c.
S. Giuliano Milanese

BIOGRAFIE

22 514

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

BORGES

Una biografia letteraria

La vita di Jorge Luis Borges ha, per alcuni versi, il sapore di una leggenda: un oscuro scrittore argentino, che aveva prodotto pochi racconti su temi filosofici, viene scoperto dall'ambiente letterario francese e diventa uno dei piú ammirati scrittori del nostro secolo. Amico di Borges da oltre trent'anni, Emir Rodriguez Monegal è riuscito, come nessun altro avrebbe potuto, a squarciare i veli della leggenda che Borges ha costruito intorno a se stesso. Poiché Borges, inventore di molte biografie nelle quali il piano storico e quello immaginario sono artatamente intrecciati e confusi, è sempre stato incline a difendere con soppesate reticenze la propria sfera privata, l'impresa critica alla quale si è accinto Monegal è tra le piú delicate e, per usare un termine caro allo scrittore argentino, tra le piú labirintiche: Monegal ha affrontato lucidamente ogni ostacolo decidendo che questa biografia "doveva essere soprattutto la biografia del corpo letterario chiamato Borges". Prendendo l'avvio da dati biografici borgesiani, per esempio dalla straordinaria accettazione del "destino" di scrittore a sei anni, dalla duplicità di un Io alle prese da sempre con due lingue (lo spagnolo e l'inglese), dai singolari rapporti che lo scrittore ha stabilito con la sua patria, Monegal costruisce illuminanti chiavi di lettura che ci permettono di penetrare in profondità e per vie imprevedibili nell'opera letteraria di Borges, nelle singole opere e nella poetica generale. Nel "New York Review of Books" Alastair Reid ha opportunamente rilevato: "Nell'opera di Borges c'è un intero vocabolario di simboli ricorrenti - specchi, labirinti, tigri, coltelli, scacchiere, monete - che ovviamente assumono una precisa valenza personale. È qui che la biografia di Monegal si fa indispensabile, perché ci mostra con precisione in che modo quel vocabolario ha preso forma da certe indelebili esperienze".

Emir Rodriguez Monegal è preside del Latin American Studies Council e professore di letteratura contemporanea latinoamericana alla Yale University, negli Stati Uniti. Nato in Uruguay, ha diretto a Parigi la rivista letteraria "Mondo Nuevo" dal 1966 al 1968. Recentemente ha curato una antologia della letteratura latinoamericana in due volumi.

In prima di copertina: Jorge Luis Borges, foto di Eduardo Comesaña (1969).

L. 30.000 (IVA INCLUSA)