

U. Eco.
SUL CONCETTO DI
INFLUENZA: Borges e Eco

RELACIONES LITERARIAS ENTRE
JORGE LUIS BORGES
Y
UMBERTO ECO

Coordinadores:

María J. Calvo Montoro
Rocco Capozzi



UNIVERSITY OF TORONTO
Department of Italian Studies
& Emilio Goggio Chair



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 1999

SUL CONCETTO DI INFLUENZA: BORGES E ECO

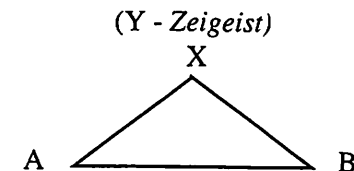
Umberto Eco

Mi sento qui un poco fuori posto, perché ho sempre sostenuto che ai congressi di cardiologia non bisogna mai invitare i cardiopatici. Il mio dovere sarebbe, oltre che ringraziarvi per le molte cose gentili che avete detto in questi giorni, stare in silenzio, coerente con la mia idea che un testo scritto è un manoscritto affidato alla bottiglia. Il che non vuol dire che esso sia un manoscritto da leggere in qualsiasi modo si desideri, ma da leggere a babbo morto, per usare un'altra espressione popolare. Ecco perché in questi giorni mi ero annotato per ciascuno degli interventi delle risposte e delle integrazioni, e poi ho deciso di non discutere gli interventi uno per uno.

Preferisco approfittare dei vari suggerimenti ricevuti da tutti voi per discutere il concetto di influenza. È un concetto importante per la critica, per la storia letteraria, per la narratologia; ed è un concetto pericoloso. Molte volte in questi giorni ho avvertito questo pericolo e per questo voglio condurre queste riflessioni.

Quando si parla del rapporto di influenza tra due autori A e B ci si può trovare in due situazioni:

- (1) A e B hanno scritto nello stesso periodo. Potremmo per esempio discutere se c'è stato un rapporto di influenza tra Proust e Joyce. Non c'è stato; si sono incontrati una volta solo e ciascuno ha detto dell'altro, più o meno: "È antipatico, e ho letto poco o nulla di quello che ha scritto".
- (2) A precede cronologicamente B, come è stato il caso delle discussioni di questi giorni, per cui la discussione concerne soltanto l'influenza di A su B.



Purtuttavia, non si può parlare del concetto di influenza in letteratura, in filosofia, se non si pone al colmo del triangolo un X. Vogliamo chiamare questo X la cultura, la catena delle influenze precedenti? Per essere coerenti con i nostri discorsi di questi giorni, lo chiameremo l'universo dell'enciclopedia. Si deve considerare questo X, e mai come nel caso di Borges bisogna considerarlo, visto che ancora ieri dicevo io — e un po' hanno detto tutti — che è stato un autore che ha usato la cultura universale come strumento di gioco. Mai come nel caso di Borges questo X diventa importante.

Il rapporto A/B può porsi in vari modi:

- $B \Rightarrow A$ (X)
B trova qualcosa nell'opera di A e non sa che dietro c'è l'X
- $B \Rightarrow A \Rightarrow (X)$
B trova qualcosa nell'opera di A e attraverso l'opera di A risale all'X
- $B \Rightarrow (X)$
B invece ha contatto soltanto con l'X e non sa affatto che l'X era nell'opera di A
- $B \Rightarrow (X) \Rightarrow A$
B scopre l'X e solo a quel punto si accorge che l'X era nell'opera di A

Non intendo oggi costruire una tipologia precisa dei miei rapporti con Borges, e citerò alcuni esempi in ordine quasi casuale. In altra sede qualcuno potrà fare corrispondere i miei esempi a diverse posizioni in questo triangolo. Inoltre molte volte questi momenti si confondono tra loro perché nel concetto d'influenza bisogna anche inserire il concetto della temporalità della memoria: un autore può ricordarsi benissimo di qualcosa che ha letto in un altro autore nell'anno — diciamo — 1958, essersene dimenticato nell'anno 1980 mentre scriveva qualcosa di proprio, e riscoprirlo (o essere indotto a ricordarsene) nell'anno 1990. Si potrebbe fare una psicoanalisi delle influenze. Per esempio, nel corso del mio lavoro narrativo sono state trovate delle influenze di cui io ero assolutamente cosciente, altre che non potevano essersi verificate perché io ignoravo la fonte, altre ancora che mi hanno sorpreso ma convinto, come quando Giorgio Celli, a proposito del *Nome della rosa*, vi ha individuato l'influenza dei romanzi storici di Dimitri Merezkovskij, e io ho dovuto

ammettere che li avevo letti a dodici anni, anche se mentre scrivevo non pensavo a essi.

Il diagramma, poi, non è così semplice, perché oltre ad A, B e alla catena talora millenaria rappresentata da X c'è anche lo Zeitgeist. Lo Zeitgeist non deve essere un concetto metafisico o metastorico, credo lo si possa risolvere in una catena di influenze reciproche, ma ciò che è straordinario è che può lavorare persino nella mente di un bambino. Chi ha letto l'antologia di Maria Teresa Serafini (*Come si scrive un romanzo*, Milano, Bompiani, 1986), in cui una serie di autori italiani hanno raccontato non solo come scrivono, ma anche come hanno incominciato a scrivere, vedrà che racconto di avere ritrovato in antichi cassetti una mia opera del 1942 (XX anno era fascista — c'era proprio scritto così —) che s'intitolava *Il calendario*, ed era la storia di un'isola dove una comunità di stregoni costruivano una strana civiltà. Rivista adesso, questa sembra una storia molto borgesiana, ma è evidente che all'età di dieci anni non potevo aver letto Borges (in una lingua straniera). Parimenti non avevo letto le utopie cinque, sei o settecentesche, con storie di comunità ideali. Però avevo letto molti libri di avventure, naturalmente libri di fiabe, e persino una riduzione per ragazzi del *Gargantua e Pantagrue*, e chissà quali reazioni chimiche si erano verificate nella mia immaginazione.

Lo Zeitgeist può persino far pensare a inversioni della freccia del tempo. Sempre in quel saggio su come scrivo, ricordo che a sedici anni (e quindi intorno al 1948) avevo scritto storie di pianeti: vicende che avevano come protagonisti la Terra, la Luna, Venere che s'innamorava del Sole, eccetera. Erano a loro modo delle *Cosmicomiche*. Mi diverto talora a chiedermi come ha fatto Calvino a trovare anni dopo, svaligiando la mia casa, questi miei scritti giovanili in copia unica. Naturalmente sto scherzando, ma è per dire che certe volte occorre credere allo Zeitgeist.

Infine ci sono temi comuni a molti autori perché, per così dire, vengono direttamente dalla realtà. Per esempio, io mi ricordo quante persone sono venute fuori dopo *Il nome della rosa* a trovare altri libri in cui era bruciata un'abbazia, molti dei quali io non avevo affatto letto. E nessuno ha tenuto conto che nel medioevo il primo mestiere delle abbazie, come delle cattedrali, era di bruciare. Se uno fa un film sulla guerra americana nel Pacifico e vi mette un aereo che precipita non è che sta citando un film precedente, è che nella guerra del Pacifico gli aerei precipitavano continuamente.

Ora, senza attenermi rigorosamente al mio diagramma, cercherò, intanto di introdurre nella mia triade —*intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*— anche l'*intentio intertextualitatis* che dovrà contare qualcosa in questo discorso. Permettetemi ora di riflettere, ancora una volta in modo disordinato, su tre tipi di rapporto con Borges: 1) i casi in cui ero ben cosciente dell'influenza borgesiana; 2) i casi in cui non ne ero cosciente ma poi i lettori (tra cui voi in questi giorni) mi hanno costretto a riconoscere che Borges mi aveva influenzato in modo inconscio; 3) i casi in cui non triangolando su fonti precedenti e sull'universo dell'intertestualità, si è indotti a considerare come influenza diadica casi di influenza triadica e che sono i debiti che Borges aveva con l'universo della cultura, così che non si può attribuire certe volte a Borges quello che egli orgogliosamente ha sempre dichiarato di avere preso dalla cultura. Non a caso ieri lo abbiamo nominato "archivista delirante": non può esserci il delirio di Borges senza l'archivio su cui egli lavora. Io credo che se si fosse andati a dirgli: "Tu hai inventato questo", egli avrebbe detto: "No! No! C'era, esisteva già". E avrebbe orgogliosamente preso come proprio modello quella frase di Pascal che io ho messo come exergo al *Trattato di semiotica generale*: "E non mi si dica che non ho detto niente di nuovo: *la disposition des matières est nouvelle*".

Dico questo non per negare i miei debiti, che sono tanti, ma per ricondurvi e ricondurci ad un principio che credo sia basilare, e per tutti coloro che hanno partecipato a questo convegno, certamente per me, e certamente per Borges: la cosa più importante è che i libri si parlano tra di loro.

Nel 1955 esce *Ficciones* con il titolo *La biblioteca di Babele* nei "Gettoni" Einaudi. Era stato consigliato a Einaudi da Sergio Solmi, un grande poeta che io amavo molto, anche per un saggio sulla *science fiction* come modalità del fantastico che egli aveva scritto negli anni precedenti. Vedete come gioca lo *Zeitgeist*: Solmi scopre Borges mentre legge autori americani di fantascienza, che scrivono (magari senza esserne coscienti) nella tradizione del racconto utopico che inizia nel sei-settecento. Non dimentichiamoci che il vescovo Wilkins ha scritto anche un libro sugli abitanti della luna, e quindi anche lui come Godwin ed altri già viaggiava per altri mondi. Io credo che sia nel '56 o '57 che Solmi passeggiando in Piazza del Duomo una sera mi ha detto: "Io ho consigliato Einaudi di pubblicare questo libro, non siamo riusciti a vendere neanche 500 copie, lo legga perché è molto bello". E lì è stato il mio primo inna-

moramento con Borges e ricordo che, unico proprietario di una copia del libro, andavo a casa di amici e leggevo brani del "Menard".

In quell'epoca io stavo cominciando a scrivere quei pastiches-parodie che sarebbero diventate *Diario minimo*. Partendo da che cosa? Intanto da un'altra mia opera fondamentale scritta quando avevo undici anni, una parodia della *Divina Commedia* che si chiamava *La Diacqua Commedia*. Poi forse l'influenza più forte era stata quella del Proust di *Pastiches et mélanges*, tanto è vero che quando è uscito *Diario minimo* in Francia ho scelto come titolo *Pastiches et postiches*. Ma ricordo che quando poi ho pubblicato *Diario minimo* nel '63 mi era venuta l'idea di dargli un titolo che ne citava un altro di Vittorini, *Piccola borghesia*, salvo che avrei voluto trasformarlo in *Piccola Borges-ia*. Questo per dire come, quindi, si cominciavano ad amalgamare un gioco di influenze e di richiami.

Però non avrei potuto permettermi, all'epoca, un riferimento a Borges, perché in Italia era ancora noto a pochissimi. È solo nel decennio successivo che Borges penetra definitivamente in Italia con tutte le altre sue opere, principalmente, a opera di Domenico Porzio, carissimo mio amico, e uomo di grande apertura e letture mentali, ma critico tradizionalista. Borges, nell'epoca in cui da noi c'era la polemica sulle neo-avanguardie, non era considerato scrittore d'avanguardia. Era l'epoca in cui erano apparsi i *Novissimi* e poi il Gruppo 63, e i modelli erano Joyce o Gadda. La neo-avanguardia era interessata a uno sperimentalismo che lavorava sul *significante* (il modello era quello del libro illeggibile, diciamo *celo pure*). Borges invece, che scriveva in un linguaggio classico, lavorava sui *significati* e quindi all'epoca, per tutti noi, era un *ex lege*, una presenza conturbante, non facilmente collocabile. Detto in modo rozzo (e prego di non leggere la distinzione in senso politico) mentre Joyce o Robbe-Grillet stavano a sinistra, Borges stava a destra. Per alcuni di noi era un "amore privato". Borges è arrivato "a sinistra" solo più tardi, dopo un lungo tragitto.

Nei primi anni sessanta il fantastico era narrativa o tradizionale o *science fiction*, quindi poteva accadere che si scrivesse un saggio sulla *science fiction* e sul fantastico, ma questo non aveva niente a che fare con la teoria della letteratura. Io credo che l'interesse per Borges scattò a metà degli anni '60 con quella che è stata chiamata la ondata strutturalista e semiologica.

Qui bisogna far giustizia di un altro errore che si trova continuamente, anche in opere che si vogliono scientifiche: si dice oggi che la

neoavanguardia italiana (Gruppo 63) fosse strutturalista. In verità nessuno in quel gruppo s'interessava di linguistica strutturale, tranne me, ma era un gioco privato mio che nasceva in ambiente universitario, tra Pavia (Segre, Corti, Avalle) e Parigi (gli incontri miei e di altri con Barthes).

Perché dico che l'interesse per Borges nasce con lo strutturalismo? Ma proprio in quanto Borges faceva del lavoro sperimentale non sulle parole, ma su strutture concettuali, e solo con una metodologia strutturalista si poteva cominciare ad analizzare e a capire il suo lavoro.

Quando poi scrivo *Il nome della rosa* è più che evidente che nel costruire la libreria penso a Borges. Se andate a leggere la mia voce su "Codice" sull'Enciclopedia Einaudi vedete che in uno dei paragrafi faccio un esperimento sulla Biblioteca di Babele. Ora quella voce era stata scritta nel 1976, due anni prima di iniziare *Il nome della Rosa*, segno che dalla biblioteca borgesiana ero ossessionato da tempo. Quando poi inizio il romanzo mi viene naturalmente l'idea della biblioteca e con essa quella di un bibliotecario cieco che decido di chiamare Jorge da Burgos. Non ricordo davvero se è decidendo di chiamarlo così che sono andato a vedere cosa succedeva a Burgos, o se l'ho chiamato così perché sapevo già che in quell'epoca a Burgos era stato prodotto il "pergamino de paño", e cioè la carta invece della pergamena. Certe volte le cose vanno insieme molto in fretta, leggendo quà e là, e non si può ricordare che cosa sia venuto prima.

Dopo di che tutti mi hanno chiesto perché Jorge diventa il "cattivo" della mia storia, e la mia unica risposta è che, nel momento in cui assegnavo quel nome al mio personaggio, non sapevo ancora quello che avrebbe fatto (e così è accaduto anche con gli altri miei romanzi, per cui il gioco che molti hanno tentato di trovare allusioni precise a questo o a quello costituisce in genere una perdita di tempo). Tuttavia non escludo che nel momento che è sorto il fantasma di Borges io sia stato influenzato dallo schema de "La morte e la bussola", che avevo certamente letto e amato moltissimo. Ma vedete come è strano il gioco delle influenze: se qualcuno mi avesse interrogato nel momento in cui mettevo in scena la trama di reciproca seduzione tra Jorge e William io avrei detto che stavo pensando a Proust, a quella scena in cui Charlus cerca di sedurre Jupien e viene descritto attraverso la metafora di un'ape che gira intorno al fiore.

Poi avevo altri modelli. Per esempio, è stato fondamentale per me il modello del *Doktor Faustus* perché il modo in cui Adso da vecchio rivive la storia raccontando come la vedeva da giovane era in qualche

misura il modo in cui Serenus Zeitblom, vecchio, guardava la storia di Adrian Leverkühn. Ecco un'altra bella vicenda di influenze ignorate, perché tra i critici pochi hanno individuato il modello del *Doktor Faustus* e molti hanno invece visto una allusione ai dialoghi tra Naphta e Settembrini nello *Zauberberg*.

Per fare altri esempi, sono stato grato a chi l'altro giorno ha sottolineato la possibile influenza sul *Pendolo di Foucault* di *Bouvard et Pécuchet*. Infatti pensavo molto a quel libro e mi ero riproposto di rileggerlo, e poi invece non ho voluto rileggerlo, perché in qualche modo volevo esserne il Pierre Menard

Un caso invece opposto è quello del mio incontro con i Rosacroce, che ha determinato la struttura del *Pendolo di Foucault*. Sin dalla giovinezza avevo radunato un piccolo scaffale di scienze occulte, poi un giorno mi capita in mano un libro assolutamente idiota sui Rosacroce, e di lì mi viene l'idea di fare un *Bouvard et Pécuchet* dell'idiozia occultistica. Dopo di che raccolgo da un lato testi di occultisti da strapazzo e dall'altro letteratura storiograficamente attendibile sui Rosacroce. Solo a una fase avanzata del romanzo mi è tornato sotto gli occhi "Tlön", in cui Borges parlava dei Rosacroce, come sovente gli accadeva, prendendo notizie di seconda mano (da De Quincey) e tuttavia capendo tutto meglio di tanti studiosi che hanno dedicato la vita all'argomento.

Nel corso di queste ricerche avevo ritrovato in fotocopia un libro esaurito, la monografia di Arnold. Quando poi è uscito il *Pendolo*, ho consigliato di tradurre il vecchio Arnold in italiano, subito dopo l'editore francese ha voluto ripubblicarlo e mi ha chiesto una prefazione, e solo in questa prefazione io mi rifaccio, questa volta coscientemente, a Borges, e inizio proprio da "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

Chi può però negare che da quando avevo letto tanti anni prima "Tlön" la parola Rosacroce non si sia depositata in qualche zona remota del cervello, così che decenni dopo (quando ho letto il libro dell'imbecille rosacrociano) è riemersa anche grazie a un ricordo borgesiano?

In questi giorni sono stato portato a riflettere piuttosto quanto mi abbia influenzato il "modello Menard". E' una storia che non ho mai smesso di citare da quando l'ho letta la prima volta. In che senso ha determinato il mio modo di scrivere? Ecco, direi che la vera influenza borgesiana ne *Il nome della rosa* non sta tanto nell'aver immaginato una biblioteca labirintica, perché di labirinti è pieno l'universo dai tempi di Cnosso, e i teorici del post-moderno considerano il labirinto come una

immagine ricorrente in quasi tutta la letteratura contemporanea. È piuttosto che io sapevo di stare riscrivendo una storia medievale e che questa mia riscrittura, per quanto fedele, agli occhi di un contemporaneo avrebbe avuto significati diversi. Sapevo che se riscrivevo quello che era davvero successo nel XIV secolo con i fraticelli e fra Dolcino, il lettore (anche se io non lo avessi voluto) avrebbe visto riferimenti quasi letterali alle Brigate Rosse e mi sono molto divertito a scoprire che la moglie di fra Dolcino si chiamava Margherita come la moglie di Renato Curcio. Il modello Menard funzionava, e consciamente, perché sapevo che io stavo scrivendo il nome della moglie di Dolcino e il lettore avrebbe pensato che pensavo alla moglie di Curcio.

Dopo il “modello Menard” vorrei parlare del “modello Averroè”. La storia di Averroè e del teatro è un'altra di quelle che mi ha sempre più affascinato. Infatti, l'unico mio saggio di semiotica del teatro che ho scritto parte dalla storia di Averroè. Che cosa c'è di straordinario in quella storia? È che l'Averroè di Borges è stupido, non personalmente ma culturalmente, perché ha sotto gli occhi la realtà (i bambini che giocano) e non riesce a farla corrispondere a ciò di cui gli sta parlando un libro. Tra parentesi, ho pensato in questi giorni, che portata all'estremo, la situazione di Averroè è quella della poetica dello *straniamento* di cui ci parlano i formalisti russi: descrivere una cosa come se la si vedesse la prima volta, rendendo quindi difficile al lettore la percezione dell'oggetto. Direi che nei miei romanzi io rovescio il “modello Averroè”: il personaggio (culturalmente stupido) spesso descrive con occhi attoniti una cosa che vede e di cui non capisce molto, mentre il lettore è indotto a capire. Cioè lavoro per produrre un Averroè intelligente.

Può darsi che, come qualcuno ha detto, questo sia uno dei motivi della popolarità della mia narrativa: io faccio l'opposto della tecnica di straniamento, e familiarizzo il lettore con ciò che non conosceva ancora. Introduco un lettore del Texas, che non ha mai visto l'Europa, in una abbazia medioevale (o in una capitaneria dei Templari, o in un museo pieno di oggetti complicati, o in un salotto barocco) e lo faccio sentire a proprio agio. Faccio vedere un personaggio medievale che tira fuori con naturalezza gli occhiali e metto in scena i suoi contemporanei che si stupiscono; il lettore in un primo momento non capisce perché si stupiscono, ma alla fine capisce che gli occhiali sono stati inventati nel medioevo. Questa non è una tecnica borgesiana, il mio è un “modello anti-Averroè”, ma senza il modello borgesiano non sarei riuscito a concepirlo.

Queste sono le vere influenze, più di altre soltanto apparenti. Torniamo al tema del disordine labirintico del mondo, che pare direttamente borgesiano. Ma io per esempio lo avevo trovato in Joyce, e addirittura in qualche testo medievale, *Il labirinto del mondo* viene scritto da Comenio nel 1623, il concetto di labirinto faceva parte dell'ideologia del manierismo e del barocco. Non a caso poi è stato scritto nei nostri tempi, partendo dall'idea di Comenio, quel bel libro sul manierismo che è *Die Welt als Labyrinth* di Hocke. Ma non basta. Che ogni classificazione dell'universo porti a costituire un labirinto o un giardino di sentieri che si biforcano era idea presente sia in Leibniz che —in modo chiarissimo ed esplicito— nel discorso introduttivo all'*Encyclopedie* di Diderot e D'Alembert. Queste sono probabilmente anche le fonti di Borges. Ecco dunque un caso in cui non è chiaro, neppure a me, se io (B) passando attraverso A ho trovato X, oppure se io B ho prima scoperto alcuni aspetti di X e poi mi sono accorto di come X avesse influenzato anche A.

Eppure i labirinti borgesiani hanno probabilmente fatto coagulare, per me, i molti richiami al labirinto che avevo trovato altrove, tanto che mi sono chiesto se avrei potuto scrivere *Il nome della rosa* senza Borges. Siamo di fronte a un condizionale controfattuale del tipo “Se Napoleone fosse stato una donna somala, avrebbe vinto a Waterloo?” In teoria, prendendo la macchina di padre Emanuele e facendola ruotare al massimo regime, le biblioteche c'erano già, la polemica sul riso era intercorsa nel mondo medioevale, la caduta dell'ordine era una storia che cominciava, se vogliamo, da Occam in avanti, la magia degli specchi era già celebrata nel *Roman de la rose*, avevano costituito oggetto d'indagine da parte degli arabi, a parte il fatto che non so se qualcuno ricorda di un signor Narciso che ha cominciato ad avere dei problemi guardandosi negli specchi, e poi giovanissimo ero stato affascinato da una poesia di Rilke sugli specchi. Avrei catalizzato tutti questi elementi senza Borges? Probabilmente no. Ma Borges avrebbe scritto quello che ha scritto se alle sue spalle non ci fossero stati i testi di cui ho parlato? Com'è che egli ha catalizzato l'idea di labirinto e l'idea dei misteri speculari? Anche il lavoro che ha fatto Borges è stato di prendere nell'inmenso territorio dell'intertestualità una serie di temi che già vi vorticavano e di trasformarli in parabola esemplare.

Vorrei ora mettere in luce tutti i casi in cui è pericolosa la ricerca dell'influenza diadica perché si perdono proprio di vista le trame dell'intertestualità. Borges è un autore che ha parlato di tutto. Cioè, voi non

potete individuare nella storia della cultura un tema su cui Borges non si sia soffermato anche solo per un momento. Proprio ieri sentivo non so quale intervento in cui veniva a sospetto che Borges potesse aver influenzato Platone quando scriveva il *Parmenide* perché aveva messo in scena gli stessi personaggi di Platone. Non ricordo chi ha parlato ieri della "Bacon/Shakespeare controversy": certamente Borges ne parla, ma c'è in proposito una bibliografia immensa che comincia dal 600 in avanti, continua con opere monumentali (e folli) nell'800, e si prolunga ancora oggi con società pseudosegrete che continuano a cercare le tracce di Francis Bacon nelle opere di Shakespeare. Ovviamente un'idea come questa (che l'opera del grande bardo sia stata scritta da qualcun altro che ha lasciato nel testo, tra le righe, delle tracce continue) non poteva che affascinare Borges. Ma non è detto che un autore che citi oggi la controversia shakespeariana stia citando Borges.

Consideriamo il problema della rosa. Come ho più volte raccontato, il titolo *Il nome della rosa* è stato scelto da alcuni amici guardando la lista di dieci titoli che avevo buttato giù all'ultimo momento. In effetti il primo titolo era *Delitti all'abbazia* (ovvia citazione del "Murder in the Vicarage", tema ricorrente nel romanzo poliziesco inglese) e il sottotitolo era *Storia italiana del XIV secolo* (citazione manzoniana). Poi il titolo mi era parso un po' pesante, ho fatto una lista di titoli tra cui quello che preferivo era *Blitiri* ("blitiri" insieme a "babazuf" è un termine che i tardi scolastici usavano per indicare una parola priva di senso), e poi, siccome l'ultima riga del romanzo citava un verso di Bernardus Morliacensis, che avevo scelto per il suo sapore nominalistico (*stat rosa pristina nomine, etc.*), avevo messo anche *Il nome della rosa*. Come ho detto altrove mi pareva un buon titolo perché era generico, perché la rosa aveva assunto nel corso della storia della mistica e della letteratura tanti significati diversi, spesso contraddittori, e quindi speravo che non si sarebbe prestato a decifrazioni univoche.

Inutile: tutti hanno cercato un significato preciso, e molti hanno trovato un riferimento al shakespeariano *a rose by any other name*, che significa esattamente lo opposto di quello che voleva dire la mia fonte. In ogni caso posso giurare che non pensavo affatto alle apparizioni della rosa in Borges. Tuttavia trovo bellissimo che Maria Kodama, l'altro giorno, abbia fatto un riferimento ad Angelo Silesio, probabilmente ignorando che sui rapporti tra il mio titolo e Silesio aveva scritto un dottissimo saggio anni fa Carlo Ossola. Ora, Ossola si era accorto che nelle ultime

pagine del mio romanzo appare un collage di testi mistici dell'epoca in cui il vecchio Adso scrive ma che, con malizioso anacronismo, vi avevo introdotto anche una citazione di Angelo Silesio che avevo trovato chissà dove, ma senza sapere (all'epoca) che Silesio si fosse occupato anche della rosa. Ecco un bel caso in cui il triangolo delle influenze si complica, ma non c'era influenza diadica.

Un altro tema borgesiano che è stato citato è il Golem. Io l'ho inserito nel *Pendolo* perché fa parte del bric-à-brac occultista, ma la mia fonte più diretta era ovviamente, Meyrink, per non dire del film, e subito dopo venivano i testi cabalistici che avevo frequentato attraverso Scholem.

È stato rilevato come molte idee su cui poi Borges lavora fossero state elaborate da Peirce e da Royce. Credo che ad analizzare l'indice dei nomi di tutta l'opera di Borges non si trovino né Peirce né Royce. Eppure è possibilissimo che Borges abbia subito quelle influenze attraverso altri scrittori. Io ho alcune esperienze che credo siano comuni a chiunque possiede moltissimi libri (io ne ho ormai circa quarantamila, tra Milano e le altre mie case). La prima esperienza è quella del solito imbecille che entra in casa e dice: "Quanti libri! Li ha già letti tutti?" A questa domanda si possono dare tre risposte: (1) "No, questi sono solo quelli che ho messo da parte per leggere domani"; (2) "Sì, e più di una volta ciascuno"; (3) "E perché li terrei se li avessi già letti?" E questa è, in fondo, la risposta più giusta. Una biblioteca non è fatta per conservare i libri che si sono letti, ma per conservare i libri da leggere, specie se si ha la sfortuna di ricevere un'enorme quantità di libri in omaggio. Quindi una biblioteca è piena di libri non letti, ed è fonte di eterni rimorsi.

Arriva poi un giorno che, per sapere qualcosa su un certo argomento, ci si decide finalmente ad aprire uno dei tanti libri mai letti. Si apre il libro, si comincia a leggerlo e si vede che lo si conosceva già. Cos'è successo? C'è la spiegazione mistico-biologica, che con l'andar del tempo spostando i libri, spolverandoli e rimettendoli a posto, attraverso i polpastrelli l'essenza del libro penetra a poco a poco nella nostra mente. C'è la spiegazione dello *scanning* casuale e continuato: con l'andar del tempo, prendendo e riordinando i vari volumi, non è che quel libro non sia mai stato sbirciato; anche soltanto nello spostarlo, si andava guardando alcune pagine, una oggi, una il mese dopo, e via via si è finito per leggerlo in gran parte, sia pure in modo non lineare. Ma la vera spiegazione è che, tra il momento in cui quel libro mi era arrivato e il momento in cui lo ho

aperto, ho letto altri libri, nei quali c'era qualcosa contenuto in quel primo libro, e quindi, alla fine di questo lungo giro intertestuale, io scopro che anche quel libro che non avevo letto faceva parte del mio patrimonio mentale e forse mi aveva profondamente influenzato. Credo si possa dire questo di Borges nei suoi rapporti con Royce o Peirce. Se questa è influenza, non è diadica.

Il tema del doppio. Perché ho messo il doppio nell'*Isola del giorno prima*? Perché Tesauro (nel capitolo sui romanzi de *Il cannocchiale aristotelico*) dice che è obbligatorio metterlo se si vuole scrivere un romanzo in barocco. Per seguire le regole di Tesauro ho inserito all'inizio del romanzo il fratello gemello, e poi non sapevo cosa farmene. Poi ad un certo punto ho trovato il modo di utilizzarlo. L'avrei messo se (al di là del suggerimento del Tesauro) non fossi stato influenzato anche dal tema del doppio in Borges? E se avessi invece avuto in mente il tema del sosia in Dostoevskij? E se Borges fosse stato influenzato dal Tesauro, magari assorbito indirettamente attraverso altri autori barocchi?

Nei giochi sull'intertestualità e sulle influenze bisogna sempre stare attenti a non scegliere mai la soluzione più ingenua. Qualcuno di voi ha ricordato in questi giorni come ci sia in Borges il riferimento a una scimmia che batte sui tasti alla cieca e finalmente scrive la *Divina Commedia*. Ma badate che l'argomento che, se si nega Dio, allora bisogna ammettere che la creazione del mondo sia avvenuta come nel caso della famosa scimmia, è stato usato infinite volte dai credenti fondamentalisti dell'800 (e anche dopo) contro la teoria dell'evoluzione, contro le teorie della formazione casuale del cosmo. Anzi, il tema è più antico ancora, potremmo farlo risalire a Democrito e alle discussioni di Epicuro sul *clinamen*...

Questa mattina è stato citato, con un riferimento a Mauthner, la questione se i caratteri reali siano come i caratteri di un'antichissima lingua cinese (da cui poi l'idea borgesiana dell'emporio celeste). Ma che i caratteri reali dovevano essere uguali agli ideogrammi cinesi, lo ha detto Francis Bacon, e di lì ha cominciato tutta la ricerca del 600 sulle lingue perfette. Contro questa idea si scaglia Cartesio. Ora, Borges conosce, non so se attraverso Mauthner o direttamente, la famosa lettera di Cartesio a padre Mersenne, ma conosceva il discorso di Francis Bacon sui caratteri reali e ideogrammi cinesi? O ritrova il tema attraverso Kircher? O leggendo chissà quale altro autore? Credo che sia fruttuoso fare girare a pieno regime le ruote dell'intertestualità per vedere in quali modi inopinati si

articola il gioco delle influenze. Certe volte l'influenza più profonda è quella che scopri dopo, non quella che scopri immediatamente.

Mi piacerebbe ora sottolineare alcuni aspetti del mio lavoro in cui non posso essere detto borgesiano. Siccome è tardi e siamo in dirittura di arrivo, farò in fretta. Se diamo ascolto ai vari teorici del post-moderno, è tipico di questa tendenza il fenomeno del *double coding*: un testo può essere letto in modo ingenuo, seguendo per esempio una storia, o in modo sofisticato, individuando tutta la serie dei riferimenti intertestuali. Questa sembra essere una caratteristica dei miei romanzi, almeno dicono. Io però credo che il problema del *double coding* sia totalmente assente in Borges. Borges o lo leggi a livello alto oppure non capisci niente: in questo senso, non è un autore popolare, è un autore di élite.

C'è poi il problema della quantità. Naturalmente si può scrivere "L'infinito" leopardiano, che è brevissimo, e si può scrivere la *Margherita Pusterla* di Cantù, che è un libro lungo e insopportabile; ma parimenti è lunga e sublime la *Divina Commedia*, ed è semplicemente divertente un breve sonetto del Burchiello. L'opposizione minimalismo/massimalismo non è un'opposizione di valore. È un'opposizione di genere o di procedimento. Ecco, in questo senso, certamente Borges è stato un minimalista, e io sono un massimalista. Borges è all'insegna della sveltezza, va rapidamente alla conclusione della storia, e in questo senso poteva piacere a Calvino. Io sono invece un autore dell'indugio.

Infine, credo ci siano alcune ragioni per definire la mia scrittura come neo-barocca. Borges è un autore affascinato mentalmente dal barocco e dal modo con cui il barocco manovra i concetti, ma la sua scrittura non è barocca. La sua scrittura è limpidamente neoclassica.

Ma preferisco piuttosto individuare alcune idee forti borgesiane, che non possono essere ricondotte a una semplice citazione, e che costituiscono probabilmente la sua eredità più profonda, e quindi il modo in cui ha influenzato non solo me ma molti altri.

Qualcuno ha parlato della narrazione come modello di conoscenza. Certamente tutta l'attività parabolica di Borges ci ha influenzato nel mostrarci come si possono fare affermazioni filosofiche, metafisiche, raccontando una parabola. Anche qui, naturalmente, abbiamo un tema che comincia con Platone, con Gesù —se mi permettete—, e finisce con Lotman —modalità testuale contro modalità grammaticale— con la psicologia di Jerome Bruner (i modelli narrativi aiutano la stessa percezione) e con i *frames* dell'intelligenza artificiale. Ma mi

pare indubbio che la suggestione borgesiana sia stata in questo senso fondamentale.

Vorrei subito dopo considerare il richiamo (e per questo ho parlato di Borges come 'archivista delirante') a rileggere tutta l'enciclopedia alla luce del sospetto e del controfattuale per cercare la parola rivelativa nei margini, per rovesciare la situazione, per far giocare l'enciclopedia contro se stessa.

È molto difficile sottrarsi all'angoscia dell'influenza, così come è stato molto difficile per Borges essere un precursore di Kafka. Quando si dice che non c'è idea in Borges che non esistesse già prima, si dice non c'è una sola nota in Beethoven che non fosse già stata prodotta prima. Quello che rimane fondamentale in Borges è la sua capacità di usare i più svariati detriti dell'enciclopedia per fare musica di idee. Certamente ho cercato di imitare questa lezione (anche se l'idea di una musica di idee mi veniva anche da Joyce). Che posso dire? Che di fronte alle melodie di Borges, così immediatamente cantabili (anche quando sono atonali), memorizzabili, esemplari, mi sento come se lui avesse suonato divinamente il pianoforte e io avessi soffiato in un'ocarina.

Ma spero che troverò pur sempre, dopo la mia morte, qualcuno più stupido di me di cui io possa essere riconosciuto come il precursore.

*Trascrizione della conferenza finale del Convegno *Relaciones Literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, pronunciata da Umberto Eco il 22 maggio 1997