

EZEQUIEL DE OLASO

GIOCARE SUL SERIO

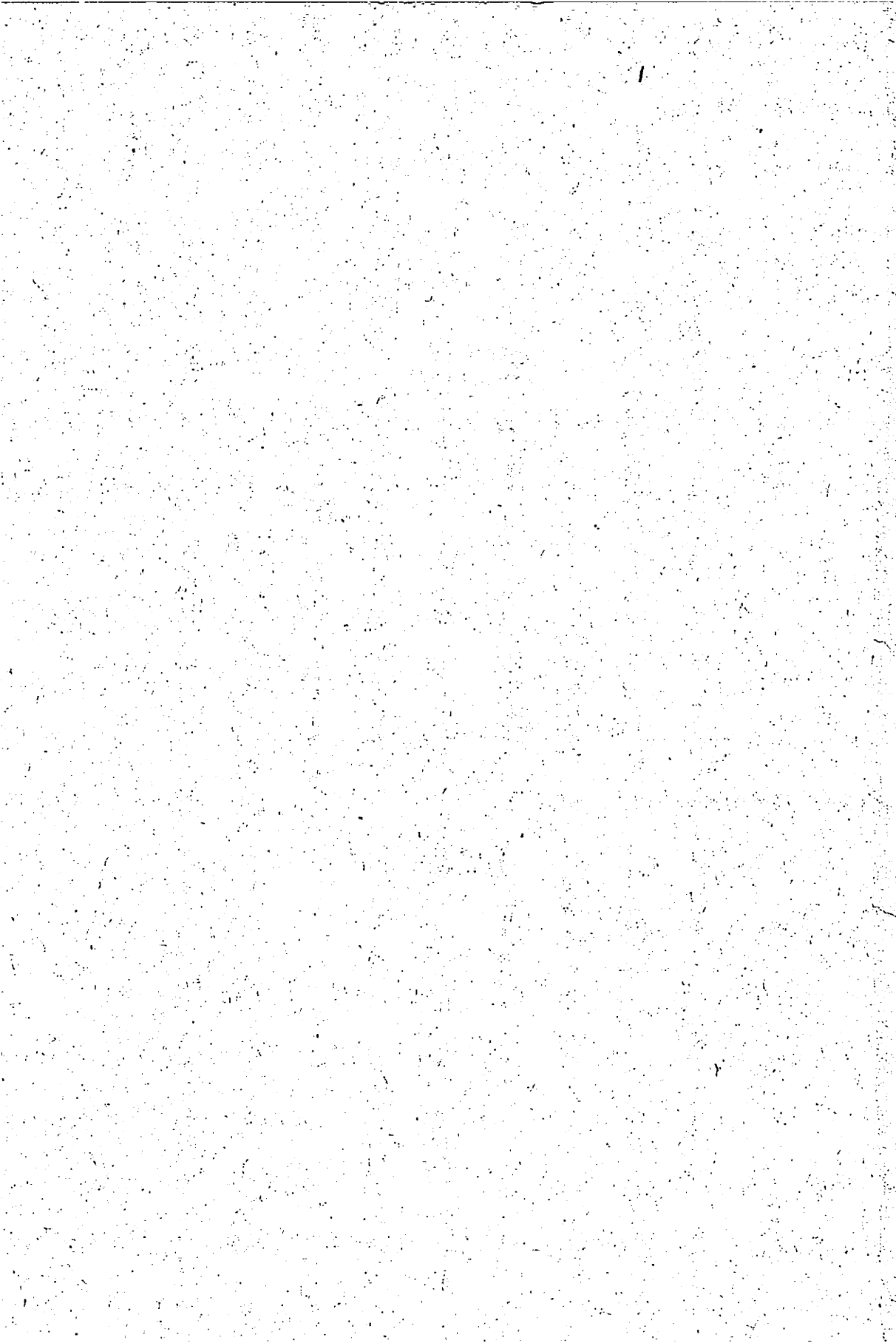
Estratto da

PARADIGMI
RIVISTA DI CRITICA FILOSOFICA

Anno XIII, n. 38 - maggio-agosto 1995



SCHENA EDITORE



EZEQUIEL DE OLASO

GIOCARE SUL SERIO

Come iniziarsi alla lettura di Borges? Ci sono “regole per la direzione” del nostro spirito? Forse si possono solo ipotizzare alcune linee di orientamento, disseminate nei suoi scritti.

Borges si è sempre preoccupato di chiarire che le sue composizioni sono scritte adottando una strategia estremamente peculiare, che richiede una partecipazione attiva da parte del lettore. Generalmente egli incorre in incongruenze, in contraddizioni e dimenticanze che, a differenza di quelle cervantesiane, sono intenzionali. In questo modo l'autore lascia le tracce di “crimini” letterari, di enigmi di cui il lettore può cercare la chiave. Li si può scartare svalutandoli come miraggi della lettura o come mere distrazioni dell'autore. Ma si può anche *prenderli sul serio*, ritornare all'inizio del testo, lasciarsi orientare da essi e avventurarsi alla scoperta di nuovi significati. In questo borgesiano gioco della letteratura, bisogna stare attenti alle parentesi, alle cose dette di sfuggita, talvolta in mezzo a un capriccio o a una reticenza. Seguendo queste modeste istruzioni, il lettore potrà trovare qualche dato strano e concedersi perfino la minima scomodità della *suspense* e l'illusione di risolverla. Se è fortunato, scoprirà il segreto della composizione.

Talvolta è lo stesso Borges a lanciare la sfida. Nel Prologo a *Il manoscritto di Brodie*, dichiara: «Due racconti — non dirò quali — ammettono una stessa chiave fantastica»¹.

Era stato più esplicito all'inizio di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Durante una chiacchierata dopo cena, si trovò a discutere «un 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»². Più avanti, nello stesso testo rivela che a Tlön «il soggetto della co-

¹ J. L. BORGES, *Tutte le opere*, trad. di D. Porzio, 2 voll., Milano 1984, Mondadori, vol. II, p. 370. D'ora in avanti citato come *TO*.

² *TO*, vol. I, p. 623.

noscenza è uno ed eterno»: il romanzo, qualunque racconto, avrebbe potuto essere scritto soltanto in prima persona, perché nel mondo, in “quel mondo”, c'è soltanto una persona. Tutto ciò produce un effetto magico: i fantastici Tlön o Uqbar esistono davvero. Invece i numerosi scrittori “reali” che Borges nomina risultano piuttosto irreali: Bioy Casares, lo stesso Borges, Mastronardi, Martínez Estrada, Drieu La Rochelle, Néstor Ibarra, Alfonso Reyes, ecc. Se si ritorna a ciò che abbiamo detto all'inizio, può sembrare un po' ridicolo che Borges e Bioy studino così a lungo l'adozione di una strategia letteraria che invece è semplicemente inevitabile.

Borges è solito suggerire di sfuggita questa difficoltà. In *El Congreso* il narratore dice più volte: «sono l'ultimo congressista», ma nell'ultima riga del racconto incrocia un altro parlamentare. Borges accentua il carattere indubitabile dell'incontro: entrambi i personaggi evitano di salutarsi³. Con questi esempi desidero prepararvi a cogliere inconsistenze più chiare, che non suggeriscono un'altra lettura possibile ma operano come effetti artistici.

Una seconda osservazione. Il lettore attuale è disposto ad accettare quasi qualsiasi cosa. Letterariamente parlando è carente di memoria immunologica. Godere dell'opera di Borges implica viaggiare verso un mondo in cui contano soltanto dettagli estetici. Lì il linguaggio non è uno strumento, e nemmeno un mezzo per raggiungere l'arte; è arte.

³ In un testo che tiene ancora nel cassetto, Leiser Madanes ha ricordato il seguente limpido passo che Borges pubblicò nel 1938: «Uno dei progetti che mi accompagnano, che in qualche modo mi giustificano davanti a Dio, e che non penso di realizzare (perché il piacere consiste nell'intravederlo, non nel portarlo a termine), è quello di un romanzo poliziesco un po' eterodosso. (Quest'ultima definizione è importante, perché ritengo che il genere poliziesco, come tutti i generi, viva della continua e delicata infrazione delle sue leggi). Lo concepì in una notte, una delle consumate notti del 1935 o 1934, uscendo da un caffè nel quartiere dell'*Once*. Al lettore questi poveri dati circostanziali dovranno bastare: ho dimenticato gli altri, li ho dimenticati fino ad ignorare se qualche volta li ho davvero inventati. Ecco qui il mio progetto: ordire un romanzo poliziesco del tipo corrente, con un indecifrabile assassinio nelle prime pagine, una lenta discussione nelle pagine centrali e una soluzione nelle ultime. Poi, forse nell'ultima riga, aggiungere una frase ambigua, per esempio: “e tutti crederanno che l'incontro fra quell'uomo e quella donna fosse stato casuale”, che indicherà o lascerà supporre che la soluzione era falsa. Il lettore, inquieto, riasaminerà i capitoli pertinenti e si troverebbe con un'altra soluzione, quella vera. Il lettore di questo libro immaginario sarebbe dunque più perspicace del detective» (J. L. BORGES, *Textos cautivos. Ensayos y Reseñas de “El Hogar” (1936-1939)*, a cura di E. Sacerio-Garí e E. Rodríguez Monegal, Buenos Aires 1986, Ed. Tusquets, pp. 227-228). Che Borges racconti, sebbene in un modo piuttosto reticente, le circostanze nelle quali fantasticò questa idea letteraria, mette in evidenza l'importanza che egli attribuiva alla sua invenzione. L'imprecisione del racconto ci permette di immaginare che Borges ebbe questa idea all'uscita da una amichevole riunione con Macedonio Fernandez in *La perla del Once*.

Trent'anni dopo essersi fatto leggere la *Storia delle idee politiche in Argentina*, di José Luis Romero, Borges continuava ad essere allarmato perché l'autore aveva usato la parola 'trattativa'. Gli chiesi se la parola lo disturbava per la sua prossimità con 'lavativa'. Fece un gesto desolato di fronte all'ovvietà. (Queste parole brutte che a lungo andare il pubblico usa, sono solite originarsi in tesi universitarie e si divulgano principalmente nell'elaborata prosa della televisione).

Ed ora l'ultima modesta avvertenza. Pascal dichiarò che ci sono due infiniti: l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. La fascinazione di Borges per l'infinitamente piccolo è già testimoniata e depositata nella *Storia universale dell'infamia*. Mezza pagina di questo libro — intitolata *Lo specchio di inchiostro* — è una versione germinale de *L'Aleph*. Ciò indica che buona parte della sua opera può essere letta, a sua volta, come una grande metafora dell'infinito. Un'immagine contiene in germe altre che crescono in dispiegamenti ulteriori. *L'Aleph* è una monade esattamente come Leibniz immaginò la monade: si può concepire ogni particella di materia come uno stagno pieno di pesci; ogni goccia dell'umore di ogni pesce è come uno stagno pieno di pesci⁴. Se si pensa che l'opera di Borges fu scritta e riscritta giorno dopo giorno per quasi settant'anni, abbiamo la spiegazione del fatto che è relativamente piccola. Tuttavia il suo autore la popolò di dettagli, di riflessi reciproci. Così ha raggiunto il risultato di sembrare infinita e di meritare una esplorazione piena di meraviglia.

Ora ognuno può inabissarsi nel nostro testo.

«Una rosa gialla.

Né quella sera né la successiva morì l'illustre Giambattista Marino, che le bocche unanimi della Fama (per usare un'immagine che gli fu cara) proclamarono nuovo Omero e nuovo Dante, ma il fatto immobile e silenzioso che allora accadde fu veramente l'ultimo della sua vita. Carico d'anni e di gloria, l'uomo moriva in un vasto letto spagnolo a colonne intagliate. È facile immaginare lì presso un sereno balcone che guarda a ponente e, in basso, marmi e allori e un giardino che ripete le sue gradinate in un'acqua rettangolare. Una donna ha posto in un vaso una rosa gialla; l'uomo mormora i versi inevitabili che, a dire il vero, cominciano a infastidire un po' anche lui:

*Porpora dei giardin, pompa dei prati,
gemma di primavera, occhio d'aprile...*

Allora accadde la rivelazione. Marino vide la rosa, come poté vederla Adamo nel Paradiso, e sentì che essa stava nella propria eternità e non

⁴ G. W. LEIBNIZ, *Monadologia*, § 67, che Borges cita di sfuggita nella composizione intitolata *Pascal* (TO, vol. I, pp. 998-1001).

nelle sue parole e che noi possiamo menzionare o alludere ma non esprimere e che gli alti e superbi volumi che formavano in un angolo della sala una penombra d'oro non erano (come la sua vanità aveva sognato) uno specchio del mondo, ma una cosa aggiunta al mondo. Questa illuminazione raggiunse Marino alla vigilia della morte, e forse anche Omero e Dante la raggiunsero»⁵.

Un Aleph letterario

In questa composizione, come in molte altre, Borges riflette sulla letteratura. Tutti vediamo che c'è un nitido e forte contrasto fra la gloria letteraria convenzionale e l'ispirazione. Cerchiamo di penetrare nei dettagli.

La scena iniziale è molto chiara. Borges mette parodisticamente in atto lo stile pomposo della retorica classica: «che le bocche unanimi della Fama...». Le sue parole *mostrano* la solennità convenzionale che caratterizza la fama di Marino. Non ci tratteniamo molto su Giambattista Marino. Le sue date (1569, Napoli - 1625, Napoli) suggeriscono un destino sedentario, tutto il contrario cioè dell'ardente e agitata vita che lo sconvolse. Riferendosi alla sua opera, l'austera *Encyclopaedia Britannica* parla di "immenso successo" ["immens success"] e "grande acclamazione" ["great acclaim"]. Come capita agli uomini nati sotto una buona stella, i mali finirono per recargli vantaggi: le persecuzioni dell'Inquisizione evidenziarono ed esaltarono poderose influenze cortigiane. I suoi vizi furono il concettismo, la contorsione esasperata delle metafore, i giochi di parole, le iperboli. E qualcosa che Borges detestava: le allegorie⁶. Egli fu il rinnovatore della poesia europea, appassionatamente letto da Góngora.

Se si compara il testo da me citato con l'originale, ci si può rendere conto che sono diversi. Borges dice, senza alcuna scorrettezza grammaticale, «che le bocche..., ecc.». È possibile che stesse fuggendo dalla proprietà linguistica in senso stretto, perché quest'ultima obbliga a introdurre la preposizione "al quale", che è troppo forte e che distrae. Mi immagino che egli avrebbe potuto essersi disculpato, sussurrando con il suo abituale tono vacillante e al tempo stesso molto sicuro: «Non ho voluto

⁵ *TO*, vol. I, p. 1141.

⁶ Si legga *Dalle allegorie ai romanzi* (*TO*, vol. I, pp. 1053-1056), dove vengono citate alcune sensibili e caritatevoli parole di Croce su questo aspetto dell'opera di Marino.

provocare spavento». Questo è un tema aperto che ci introduce nel modo molto speciale in cui noi argentini intendiamo lo spagnolo. Infatti, alcune righe dopo, nella stessa poesia, dirà che la rosa «estaba en su eternidad y no en sus palabras» [«stava nella propria eternità e non nelle sue parole»], frase quasi ermetica per uno spagnolo, il quale la completerebbe dicendo: «estaba en la eternidad de ella y no en las palabras de él» [«stava nell'eternità di essa e non nelle parole di lui»].

Borges amava la sfumatura soave, il declivio delle parole. Nei suoi ultimi anni confessò il suo amore per lo spagnolo delicato di Luis de León e di Juan de la Cruz. È difficile fare tenerezze con questa lingua. Una volta egli riconobbe dolorosamente:

Il mio destino è la lingua spagnola,
il bronzo di Francisco de Quevedo.

Detto fra parentesi, si osservi, per la seconda volta, come Borges voglia e riesca a mostrare ciò che dice. Per parlare di qualcosa di stridente lo fa in un modo sonoro, lo scrive a voce alta.

C'è un contrasto fra questa grandiloquenza stentorea e «...il fatto immobile e silenzioso». Fu immobile perché avvenne fuori dal fluire del tempo, nell'eternità. Questo fatto «... fu *veramente* l'ultimo della sua vita». Borges suggerisce che l'uomo ha due vite, quella che gli scorre via nella insipidezza o nella vanità del mondo, e quella che è riservata a un'esperienza intima. Quest'ultima veniva chiamata, negli anni in cui Borges scriveva, con il termine di "autenticità", sostantivo che egli ha sempre evitato per ragioni estetiche, che erano quasi le uniche ragioni che egli riconosceva.

Borges non ci dà "informazione" sull'agonia di Marino. Possiamo però vedere lo scenario. L'espressione "immaginare non ci costa nulla", allontana ogni possibilità che qualcuno creda che Borges si stia riferendo alla realtà. Questo è ovviamente un esercizio di fantasia. Borges insiste sul fatto che il lettore deve tenere sempre presente che la sua letteratura non pretende di rappresentare la realtà.

Il vecchio e glorioso poeta sta morendo attorniato da simboli neoclassici: allori, marmi, l'immane fontana. Qui ci può essere un'ironia: Marino inventò il "marinismo" *contro* la letteratura neoclassica. Borges dispone un giardino di linee classiche, lineari, di forma conchiusa, costruito a piani secondo una chiara distinzione fra gli elementi. Wölfflin ci ha insegnato appunto a vedere questo contrasto fra un tale tipo di arte e il barocco che propugna Marino.

“Acqua rettangolare” è un’espressione che Borges ha fatto sua molto presto; l’aveva infatti già usata nella raccolta *Luna di fronte*, del 1925. La traduzione americana (inclusa nel volume *Dreamtigers*, Texas 1964, Austin) sostituisce questa meravigliosa leggiadria con uno sgradevole “rettangolo d’acqua”. All’acqua di Borges gli accade di essere rettangolare. Nella versione americana avviene il contrario: ci mettono un rettangolo e poi lo riempiono d’acqua. I miei colleghi statunitensi mi dicono che in inglese non si possono usare espressioni tanto dirette come in spagnolo. Sembra una cosa strana in una lingua molto propizia a questa figura, che i grammatici chiamarono “ipallage” e il cui modello, per noi, lo fornì Lugones con l’espressione “aridi cammelli”. Nell’ipallage una qualità di un oggetto si applica a un altro oggetto⁷. In questo caso una qualità del deserto passa ai cammelli. In quell’occasione feci notare ai miei colleghi statunitensi che all’entrata della Lawrence Hall, dove ci trovavamo, c’erano cartelli che addirittura spaventavano con un’ipallage vertiginosa (e questa è un’altra ipallage) che si ripeteva nei candidi giardini dell’Università: “Falling ice” [“ghiaccio cadente”]. Ciò nonostante insistettero che “rectangular water” [“acqua rettangolare”] rimaneva incomprendibile. «Almeno per ora», aggiunsero cautamente (l’inglese infatti è versatile). Ma certo a Borges deve avergli fatto male che una delle sue preziose trovate sia andata perduta. Gli piaceva enormemente ricordare “le studiose lampade” di Milton. Una volta stava ascoltando il suo poema a Peyrou, che abbonda di trovate di questo genere, e quando si presentava una di queste ipallagi (“l’azzurro del pensoso tabacco”; “la scacchiera araldica e astratta”; “il caffè insonne e il propizio vino”) Borges accentuava con un sorriso l’estasi con la quale sempre seguiva la lettura delle sue composizioni. Riconosciamo dunque con equanimità che la lingua castigliana, poco fa censurata come troppo stridente, ci permette, per lo meno in un caso, questa bella sottigliezza che all’inglese è vietata.

La grande casa, o meglio il palazzo del poeta è illuminato dal tramonto. C’è un ambiguo gioco fra questi due modi di morire. Borges dispone uno scenario che conosce e nel quale scrive comodamente. Molti tramonti tingeggiano d’oro la sua opera: «L’ocaso, caligine d’oro, bar-

⁷ Dal greco “cambiamento”. Il Dizionario della Real Academia Española de la Lengua definisce l’ipallage come: «Figura consistente nel collegare un complemento a una parola diversa da quella a cui dovrebbe riferirsi logicamente». L’espressione “acqua rettangolare” soddisfa questa definizione, anche se forse bisognerebbe andare più per il sottile per caratterizzare l’“ipallage”.

baglia / Sulla finestra »⁸. O, ancora: «C'è un balcone che guarda a occidente, [...] Bandeira giace supino; [...] una fiammata d'ultimo sole lo disegna. Il vasto letto bianco sembra diminuirlo e oscurarlo »⁹. C'è calma e imminenza. Manca soltanto la rivelazione.

Una donna depone in una coppa una rosa gialla. Sentiamo che queste mani sono fugaci. Ora il centro è la rosa, simbolo della caducità. Collocando il fiore nella coppa, Borges ha fissato la scena che correva il rischio di dissiparsi nella dispersione dei riferimenti circostanziali. Ci si ricorda della "rosa che nel vaso agonizzante...", però Borges mette il fiore con maggiore decisione rispetto a Banchs¹⁰. Ciò che si potrebbe chiamare *l'azione*, ha avuto inizio.

Il poeta ripete senza convinzione i versi spagnoli:

Purpura del jardín, pompa del prado,
gema de primavera, ojo de abril...
*Porpora dei giardin, pompa dei prati,
gemma di primavera, occhio d'aprile...*

Questo è tutto ciò che dice Marino, e il modo in cui recita ci convince che ha pronunciato le parole meccanicamente, come se si trattasse di una *routine*, che è più forte di lui e finisce per annoiarlo¹¹.

I due versi di Góngora sono quattro sorprendenti metafore del fiore. Questo è il modo che sedusse Borges durante la sua gioventù avanguardista, che successivamente abbandonò. L'aspetto curioso è che per Marino questa rarità è già diventata *routine*. Ciò che era nato per sorprendere ora stanca. Sarà forse questo il destino delle avanguardie? Il giovane Borges, diciamo Borges 1, amava la metafora insolita. Il Borges posteriore, Borges 2, preferisce ogni giorno di più le metafore eterne. La metafora sorprendente muore nell'inevitabile *routine*. Al contrario, le metafore vecchie sono sempre nuove; tutti si riconoscono incessantemente in esse, non annoiano mai: il tempo come fluire di un fiume, la morte come sonno, le stelle come sguardi. Nell'istante senza durata della rive-

⁸ Baruch Spinoza, *TO*, vol. II, p. 1005.

⁹ *Il morto*, *TO*, vol. I, p. 792.

¹⁰ Enrique Banchs (1888-1968), scrittore argentino. Per quanto riguarda il commento di Borges al sonetto di Banchs, si veda la composizione *La poesia*.

¹¹ Unamuno racconta la storia di un letterato spagnolo che nell'agonia chiamò i suoi figli per togliersi un peso dalla coscienza. Quando furono insieme, gli sussurrò con forza d'animo: «Figli miei, non voglio morire senza liberarmi di un grave peso che mi sono portato addosso per tutta la vita... Devo rivelarvi un segreto: il Dante, non lo sopporto!». (M. DE UNAMUNO, *Sobre la erudición y la crítica*).

lazione, Marino-Borges 1 si trasforma in Marino-Borges 2. Appena avverrà la rivelazione, Marino potrà forse essere un poeta compiuto.

È curioso constatare come Borges si staccherà dal modo ermetico di Góngora poco prima che in Spagna si producesse la grande "riscoperta" di Góngora nel 1927. Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti e Gerardo Diego, fra molti altri, contribuirono a questa rivendicazione. Nascerà così la "generazione del '27", e Borges, predestinato ad appartenere a questa generazione, sarebbe diventato il principale avversario del ritorno a Góngora¹². Fu una prova della sua peculiare coerenza poetica e della sua indipendenza di gusto.

Questo cambiamento è tema di molte sue composizioni. Ne *La ricerca di Averroé* due poeti discutono sul vero fine della poesia. Abdalmálik "accennò all'opportunità di rinnovare le antiche metafore". Gli sembra inammissibile insistere ad usare l'espressione secondo cui "il destino è un cammello cieco". Il narratore commenta con ironia non superficiale: «Tutti approvarono il giudizio, che avevano già ascoltato molte volte, da molte bocche». Quando parla Averroé, sostiene che il fine del poema non è sorprendere, perché in questo caso la vita utile del poema sarebbe istantanea; ma non si deve nemmeno pretendere che il poeta sia assolutamente originale, perché in questo caso soltanto lui sarebbe toccato da questa strana immagine. «Tutti, invece, hanno sentito qualche volta che il destino è forte e stupido, innocente e inumano»¹³. Questa metafora serviva inizialmente per mettere a confronto due immagini, ma in quella amichevole riunione serve per ricordare Zuhair, il suo scopritore, e per unire tutti, nel compianto, con quell'arabo morto. «La figura aveva due termini, ora ne ha quattro. Il tempo amplia l'orizzonte dei versi»¹⁴. Non ci sono metafore vecchie, e quelle che supponiamo che abbiano una garanzia di novità non servono. Questo è il cambiamento.

Borges fa cambiare Góngora stesso. Così parla Góngora nel poema di Borges e fornisce la prova che le metafore lo hanno allontanato da tutto ciò che vive: «Vedo nel tempo che fugge una saetta / rigida e un cristallo nella corrente / e perle nella lacrima dolente. / Tale è il mio strano mestiere di poeta». Ma dopo uno spazio in bianco, Borges inventa: «Voglio tornare alle comuni cose: / l'acqua, il pane, un otre, alcune rose...»¹⁵.

¹² "I sorprendenti difensori di Góngora", dice Borges in *La postulazione della realtà* (TO, vol. I, p. 344).

¹³ TO, vol. I, pp. 843-844.

¹⁴ *Ivi*, p. 845.

¹⁵ Cfr. la poesia intitolata *Góngora*.

In quel momento avvenne la rivelazione. Perché la rosa? L'essenziale si trova in un poema giovanile:

La rosa.

La rosa,
l'immarcescibile rosa che non canto,
quella che è peso e fragranza,
quella del nero giardino nell'alta notte,
quella di qualsiasi giardino e qualsiasi sera,
la rosa che risorge dalla tenue
cenere per l'arte dell'alchimia,
la rosa dei persiani e di Ariosto,
quella che sempre sta sola,
quella che sempre è la rosa delle rose,
il giovane fiore platonico,
l'ardente e cieca rosa che non canto,
la rosa irraggiungibile ¹⁶.

Molte volte si nomina la "rosa" per mostrare l'impotenza delle parole. È una miracolosa poesia, anche sulla poesia, fatta di limitazioni, di assenze. La rosa, come ogni fiore, è un simbolo della bella semplicità. Per questo Borges ringrazia «il mistero della rosa / Che dona il suo colore e non lo vede» ¹⁷.

Si noterà come, nel testo che stiamo esaminando, la descrizione della rivelazione occupi mezza dozzina di righe e come vi siano poche pause. Evidentemente Borges sta suggerendo ai suoi lettori che accadde una rivelazione istantanea. Ma c'è anche un gioco un po' più profondo. Le parole del testo non sono in grado di esprimere l'esperienza intima di sentire che quell'istante è ineffabile. La sottigliezza consiste nel fatto che il modo borgesiano di raccontare fa parte — direi addirittura che è un sintomo — di ciò di cui sta parlando. Ci siamo già imbattuti in questa destrezza stilistica, della quale Borges fu un maestro. Vorrei soffermarmi un momento su questo punto.

Abbiamo notato il vincolo molto fermo che Borges stabilisce fra ciò che dice e il modo come lo dice. Andiamo alla ricerca di un modello chiaro di ciò che Borges voleva evitare. Poco tempo fa ho visto alla televisione un giornalista indignato che vociferava urlando contro un altro giornalista: «Non mi urli, maleducato!». In uno dei saggi che Ortega y Gasset dedicò all'Argentina, criticò la passione degli argentini di accentuare ec-

¹⁶ *TO*, vol. I, p. 29.

¹⁷ *Altra poesia dei doni (TO)*, vol. II, p. 157).

cessivamente le parole e ci ordinò, piú o meno, questo: «Dovete strangolare l'enfasi!». Probabilmente Borges avrebbe obiettato che questa frase è essa stessa enfatica. Neruda criticò gli intellettuali eruditi definendoli "elzeviriani". Ma questo è un arresto dell'erudizione di Neruda stesso; infatti, nessun lettore comune può decifrare in questa apostrofe il nome di Elzevier, l'editore olandese del Rinascimento, che per altro è molto amabile.

Non diremo che l'esperienza di Marino è mistica, se si sottintende che in tale esperienza è implicato qualcosa di religioso. Ma i riferimenti letterari sono chiari. Senza fare eccessive forzature al testo, possiamo concludere che in questo momento Marino sta recuperando l'innocenza. Gli archetipi di Platone e dell'Adamo primordiale sono i nostri miti dell'innocenza, della purezza, della rettitudine nella conoscenza e nella nominazione, fresche metafore antichissime.

Marino elogia distrattamente il fiore e in quell'istante sfiora l'eternità di questa sua bellezza momentanea. Avvertiamo il contrasto fra una recitazione routinaria e l'intuizione inesprimibile; e al tempo stesso avvertiamo un magico contatto fra tempo ed eternità. In quell'istante la rosa gialla è nell'eternità. Le parole umane sono incapaci di trasmettere questa esperienza. Ancora una volta il suo fallimento rivela l'irraggiungibile. Non è azzardato supporre che alla vigilia della sua morte Marino incominci a trasformarsi in un grande poeta segreto, attorniato da libri che sono "una cosa fra le cose", qualcosa di inerte, di essenzialmente opposto al "fatto estetico", all'incontro di un poema con il suo lettore o il suo autore¹⁸.

Marino è circondato dall'aurea biblioteca che gli diede fama in tutto il mondo, opere riccamente rilegate, probabilmente piene di convenzioni e perfino di falsificazioni. Al massimo ricche di promettenti avventure estetiche. Ora, nell'agonia, giunge ad essere un possibile grande poeta. Mentre sta agonizzando, è solo, è l'unico testimone di questa intima trasfigurazione.

Un piccolo enigma

Possiamo chiederci quando avvenne la morte di Marino. Qui Borges introduce un'ambiguità di grande effetto artistico. Desidera che i lettori restino delicatamente confusi per ciò che concerne il momento preciso

¹⁸ Cfr. la composizione borgesiana *La poesia*.

in cui è avvenuta la morte. Se la pagina che stiamo esaminando fosse un quadro, allora dovremmo soffermarci a guardare l'attenzione con la quale Borges ha dipinto lo sfumato sfondo. L'essenziale è *l'esperienza* della morte, non l'istante temporale della morte. Il testo inizia con le seguenti parole: «Né quella sera né la successiva morí l'illustre Giambattista Marino». E si conclude con il verso: «Questa illuminazione raggiunse Marino alla vigilia della morte». Qui avvertiamo qualcosa di strano. Tuttavia, sappiamo già che Borges vigila ossessivamente su ogni parola del suo testo e che, per di piú, gioca con enigmi. Supponiamo, come ho suggerito, che in questo passo egli voglia confondere il lettore circa l'istante preciso della morte di Marino: *perché questa precisione non è importante*. Borges non è uno scrittore casuale; una contraddizione involontaria in un suo testo, soprattutto in uno breve, sarebbe una cialtrona inconcepibile.

Cerchiamo ora di risolvere insieme questo piccolo enigma. Ipotizziamo che la morte di Marino sia avvenuta la notte seguente a quella della nostra scena borgesiana. In questo modo sarebbe corretto dire che egli non morí «né quella sera né la successiva». Ed è altrettanto vero che riuscí a cogliere la rivelazione «alla vigilia della morte».

Tuttavia, cosí facendo stiamo forzando la soluzione. 'Vigilia' è il giorno prima, non la notte prima. Ora abbiamo qualcosa di meglio: Giambattista Marino morí dopo la mezzanotte e prima della sera del giorno successivo a quello della rivelazione. In questo caso ha senso affermare che non morí quella sera, ed ha senso anche dire che non morí nemmeno la sera dopo, perché la sera seguente era già morto. Con questo tocco artistico, Borges lascia la fine della vita di Marino in una zona sfumata, ma non completamente imprecisa. Il che è esattamente ciò che io suppongo che egli desiderasse.

In questo senso interpreto la frase secondo cui Marino fu raggiunto dalla rivelazione alla vigilia della morte. Ma, ripeto, questa è soltanto la mia interpretazione, e ce ne sono sicuramente altre.

Ma supponiamo temerariamente che la mia lettura sia corretta. In tal caso possiamo dire che il testo è al tempo stesso coerente ed elusivo. In confronto al momento preciso dell'eternità, il tempo è poco importante. Il fatto della rivelazione di cui Marino fece esperienza fu, come dice il nostro testo, «veramente l'ultimo della sua vita», ma non implicò la fine della sua vita.

Ma perché questa ulteriore accurata confusione? Borges cerca di instillare nei suoi lettori la credenza magica che stiano ricordando una scena che non hanno mai visto. Egli ha spiegato questa risorsa in molti

modi. Per esempio, in una composizione, dice: «Bradley disse che uno degli effetti della poesia dev'essere quello di darci l'impressione, non di scoprire qualcosa di nuovo, ma di ricordare qualcosa di dimenticato». In un altro luogo collegò questo procedimento con una astuzia: «simulare piccole incertezze, giacché se la realtà è precisa la memoria non lo è»¹⁹. E ancora: «L'imprecisione è tollerabile o verosimile nella letteratura, perché all'imprecisione siamo sempre propensi nella realtà»²⁰. La mia idea è che se Borges ci desse un riferimento esatto, una "informazione" circa la morte di Marino, svierebbe la nostra attenzione verso questo fatto storico che è impersonale. Proprio il momento della morte deve restare sfumato, perché si stacchi dalla rivelazione intima. Il tempo sfumato si offre come sfondo alla precisione dell'esperienza eterna. Inoltre, se l'autore ci fornisse il riferimento preciso di quell'attimo, paradossalmente potremmo anche rischiare di dimenticarlo. Ma così, ora, è indimenticabile, proprio perché Borges non ci ha lasciato nulla di preciso da ricordare.

L'ultima riga del testo borgesiano dev'essere stata veramente difficile da scrivere. Tale come è rimasta, potrebbe dare l'impressione che Borges nutra qualche dubbio, come certi critici, sull'autenticità della personalità storica di "Omero". Questa sarebbe un'interpretazione assurda. La menzione sufficiente, retorica e banale, delle prime righe — «che le bocche unanimi della Fama (per usare un'immagine che gli fu cara) proclamarono nuovo Omero e nuovo Dante» — contrasta nelle ultime due con una congettura sull'anima inaccessibile di due poeti reali. L'espressione "forse" non induce alcun dubbio sulla sua esperienza dell'illuminazione; è un modo riverente di indovinare la sua intimità inaccessibile. Non so se l'effetto cercato da Borges sia raggiunto, e ancor meno so come si dovrebbe fare per raggiungere tale scopo. Ma è sufficiente che ci troviamo d'accordo riguardo all'intenzione che anima la conclusione della poesia.

Per concludere questo percorso di approssimazione alla lettura di *Una rosa gialla*, mi piacerebbe indicare ancora qualche breve suggerimento. Come ho detto, l'opera di Borges è monadologica, dal momento che i testi si rispecchiano reciprocamente. In virtù di questa condizione, potremmo ampliare in un modo praticamente illimitato il dominio di questa fantasia con il resto dell'opera di Borges, alla quale ho fatto solo qualche

¹⁹ *Elogio dell'ombra* (TO, vol. II, p. 255).

²⁰ *La postulazione della realtà* (TO, vol. I, p. 343).

rapido e modesto accenno. Cerchiamo di procedere un po' in questa direzione. Possiamo ricordare l'affermazione di Tennyson che Borges amava: se fossimo capaci di capire anche un solo fiore, sapremmo chi siamo e che cos'è il mondo²¹. Possiamo anche immaginare che nell'istante in cui Marino comprese il segreto della rosa, capì anche il mistero della creazione letteraria, perché a quel punto comprese tutto.

Questa composizione ci pone di fronte ad almeno tre differenti temi filosofici, che mi limito solamente a menzionare: la morte, l'identità personale e la creazione artistica. Finora non ho detto nulla di specificamente filosofico. Adesso vorrei concludere con alcune brevi considerazioni che possano contribuire a sviluppare queste possibili implicazioni filosofiche. Prendiamo in esame la portata dell'«ultimo fatto della vita di Marino». O, se si preferisce, la morte come pienezza. Della propria morte Borges disse che sarebbe entrato in essa come chi entra a una festa. È lecito pensare che Marino morì proprio in questo modo, forse avvolto in una sorridente aurora, lasciando dietro di sé un'ombra vanitosa, piena di astruse prodezze tecniche, e salvato alla fine dalla sua intuizione della bellezza. Sebbene in qualche passo sembra lamentare che Alfonso Reyes si soffermasse troppo nella lettura di Marino²², Borges fu pietoso con Marino, riabilitò Góngora, ma non perdonò Gracián, l'impassibile ideologo dei concettisti. Di Gracián infatti dice: «Non meno ignaro d'amore divino / Che di quello che sulle bocche arde, / Lo sorprese la Pallida una sera / che leggeva le strofe del Marino»²³.

All'inizio di queste mie considerazioni ho affermato che questa composizione borgesiana è una riflessione sull'arte di scrivere. *Marino*, il Marino di questa pagina borgesiana, che per ragioni di economia non ho costantemente distinto dal personaggio storico, conquistò la fama spinto dalla vanità di produrre un'opera che fosse riflesso fedele del mondo. Entrano a far parte di questa categoria i realisti e, in generale, gli scrittori mossi dall'ideale dell'imitazione, della mimesi. Ma rientrano in questo ambito anche coloro che credono che gli sarà sempre concesso il miracoloso dono di *esprimere* il mondo. In questa breve pagina Borges pone a confronto l'arte come imitazione e l'arte come allusione indiretta, l'arroganza artistica e l'esercizio umile e delicato della menzione, del suggerimento.

²¹ Cfr. lo scritto *Lo Zahír* (TO, vol. I, pp. 847-856).

²² Cfr. la composizione *In Memoriam A.R.*, contenuta in *L'artefice* (TO, vol. I, pp. 1215-1219).

²³ *Baltasar Gracián* (TO, vol. II, p. 57).

Alla fine, possiamo immaginare che la rivelazione non fu soltanto l'atto finale della vita di Marino, ma anche il piú importante. Soltanto in quel momento egli riesce ad essere se stesso. Borges inventò preziose variazioni del celebre *dictum* di Mallarmé: «Tel qu'en lui même l'éternité le change». Che un uomo senta l'eternità, equivale ad essere se stesso. Tuttavia non sappiamo se l'eternità è il nostro destino oltre la morte. Per l'agnostico Borges c'è un'esperienza artistica dell'eternità già entro i limiti della nostra vita. Questo è tutto ciò che egli sa. Presumo che la sua etica della credenza gli vietava di fingere di sapere piú di quello che sapeva²⁴.

Borges ha composto due poemi d'amore in inglese, nei quali si vedono tra l'altro sostanziose prove delle sue possibilità letterarie in questa lingua. Li scrisse nel 1934 e li pubblicò trent'anni dopo in *L'altro e lo stesso*. Un passo del secondo poema recita:

I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, / years before
you were born,

la cui traduzione suonerebbe:

t'offro il ricordo d'una rosa gialla vista al tramonto, / anni prima che tu
nascessi²⁵.

Qui il poeta illuminato dalla rivelazione è Borges, e quello che sta offrendo alla sua amata è un esempio di eternità. Teniamo presente che secondo la teoria platonica noi conosciamo gli archetipi prima di nascere e quando veniamo al mondo li dimentichiamo. In una scena che Dante non disdegnerebbe, Borges regala alla sua amata l'archetipo della rosa che egli vide nel mondo quando lei prima di nascere lo stava forse contemplando nella sua eternità. Egli nel mondo, lei prima di giungere al mondo, si trovavano uniti nell'eternità della rosa²⁶.

(Trad. dallo spagnolo di Claudia Razza).

²⁴ Sarebbe interessante dare un'occhiata alla tesi, che sicuramente qualcuno ha già scritto, su "Ricevimentazione, vivenza e stomachazione di due avvenimenti trascendenti situazionati nell'evoluzionità borgesiana".

²⁵ Cfr. *TO*, vol. II, p. 17.

²⁶ Conferenza pronunciata alla "Distinguished Chair in Humanities" della Colgate University, Hamilton, New York (aprile 1991).