

LETTERATURE D'AMERICA
RIVISTA TRIMESTRALE

~

T. SCARANO

BULZONI EDITORE

SULLE « AUTOBIOGRAPHICAL NOTES »
DI J.L. BORGES

Quando nel settembre 1970 il settimanale nordamericano « The New Yorker » pubblica le *Autobiographical Notes*¹, oltre ad essere ovviamente nota la biografia di Borges, sono già divulgatissime le pagine della frammentaria autobiografia orale che questi è venuto via via raccontando in occasione di lunghe e numerose conversazioni con critici e giornalisti. Negli anni precedenti alla stesura delle *Notes* avevano visto la luce — per citarne solo alcune — le interviste con Gloria Alcorta, Napoleon Murat, Carlos Peralta, James E. Irby nella francese « L'Herne » (1964) i due *Entretiens avec J.L. Borges* di Jean de Milleret e di George Charbonnier, l'intervista di César Fernández Moreno in « Mundo Nuevo » (tutti tre Parigi 1967), le *Conversations with J.L. Borges* di Richard Burgin, il *Borges habla de Borges* di Rita Guibert (entrambi del 1968), il *Diálogo con Borges* di Victoria Ocampo (1969).

In queste pagine c'è già tutto il Borges raccontato da Borges; e ad un accurato compilatore non riuscirebbe difficile, raccogliendo e ordinando i vari frammenti, confeziona-

¹ Si tratta del numero del 19 settembre; il testo copre le pagine 40-99. Successivamente le *Notes* furono riprodotte col titolo di *An autobiographical Essay* ad introduzione di *The Aleph and Other Stories*, E. P. Dutton, 1970.

re una « autobiografia borgesiana » (autentica e apocrifa al tempo stesso) che risulterebbe complessivamente più ricca ed ampia delle *Notes*. In questo testo apocrifo non sarebbero inoltre poche le pagine che coinciderebbero quasi alla lettera con la redazione « autentica » delle *Notes*. Per fare un solo esempio, l'attacco narrativo:

Non posso dire se i miei primi ricordi risalgano alla riva orientale o alla riva occidentale del lento e fangoso Rio de la Plata — se mi riportino a Montevideo, dove trascorremmo lunghe e pigre vacanze nella villa di mio zio Francisco Haedo, o a Buenos Aires.

ripete, riducendolo, un brano della intervista con César Fernández Moreno, del 1967:

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. Sì, sono così, molto vaghi, e non so su quale riva del Rio de la Plata collocarli, quella occidentale o quella orientale².

Rispetto al complesso dei frammenti dispersi di questa autobiografia non scritta, le *Autobiographical Notes* appaiono insomma per un verso ridondanti, per un altro parziali ed incomplete.

È abbastanza significativo che Emir Rodríguez Monegal, nella sua documentatissima ricostruzione biografica di Borges, (che si propone dichiaratamente quale commento e sviluppo delle *Notes*), ne citi pressoché intero il testo, utilizzandolo però quasi sempre a conferma di dati già altrove

² Cito da E. Rodríguez Monegal, *Borges, una biografia letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 65.

forniti dallo stesso Borges ed evidenziando così la accessorialità delle *Notes* sia nella loro natura di documento per la ricostruzione biografica, che in quella di scritto autobiografico. Ma E. Rodríguez Monegal opera da storico e dunque tratta le *Notes* come uno dei tanti reperti a sua disposizione, da confrontare e discutere e, conseguentemente, da accogliere o rettificare, in vista della ricostruzione della biografia « reale » di Borges. In questa prospettiva il valore accessorio delle *Notes* non può che trovare una sua conferma. Non è così invece se si leggono le *Notes* come testo « letterario » che presenta particolarità sue specifiche ed occupa un posto preciso all'interno della attività di Borges scrittore.

In questa diversa ottica il rapporto tra la « autobiografia orale » e le *Notes* si definisce in modo più appropriato. Sono queste infatti la sola « autentica » autobiografia di Borges in quanto si presentano, nel senso etimologico del termine, come un *testo* voluto, organizzato, scritto e firmato dall'autore, nonché datato e intitolato *Autobiografia*; al contrario, quella raccontata nei famosi « incontri con » è priva di progettualità strutturale (non è cioè un *textus*) e, soprattutto, non nasce da un atto di scrittura inteso a produrre un'opera appartenente ad un preciso genere letterario. In questa stessa ottica, la biografia « reale » di Borges non può rivestire che una funzione strumentale alla lettura delle *Notes* e servire a valutare nel modo più corretto possibile l'operazione di falsificazione insita nella selettività della memoria autobiografica; selettività che si traduce non solo nel *quanto* l'autore ha voluto raccontare della propria vita reale, ma anche nel *come* ha voluto raccontarlo.

Pur se ovvie, tali precisazioni mi paiono necessarie nel caso di un testo che, a quanto mi consta, non è stato mai considerato come storia narrata da quell'eccezionale narratore di storie che è Borges. A questo ha senz'altro contribuito proprio la sua caratteristica più peculiare: il fatto cioè che

le *Notes* non recano alcun segno di quella volontà di indagare su se stesso da cui generalmente nasce la scrittura autobiografica, e appaiono invece molto più una storia esterna, un repertorio di dati bio-bibliografici, che non la ricostruzione di fatti e di esperienze che solo l'autore conosce e può raccontare. Eppure tale rilievo non autorizza a ridurre il carattere « letterario » che le *Notes* hanno in quanto testo autobiografico. Anzi, è proprio il segno anomalo e al limite anti-autobiografico che contraddistingue il testo borgesiano, ad enfatizzarne la natura di *fictio* letteraria.

Il valore e il senso di un racconto autobiografico sta nel fatto che, costruendo in un certo modo il personaggio, l'autore-narratore *crea* il modello; ed è questa nuova referenza che costituisce la « verità personale » dell'autore, o meglio quella « verità » (sempre menzognera in quanto soggettiva) che l'autore vuole comunicare come l'unica personale verità. Se questo è vero per quelle ricostruzioni che, secondo Lejeune³, traggono origine da una vera e propria pratica autobiografica (nel senso di riflessione su *come si è stati*, per conoscere *perché si è in un certo modo*), a maggior ragione è vero per i testi che rinunciano ad una indagine conoscitiva totalizzante, in quanto questa rinuncia è interna alla decisione di « raccontarsi ». E non è superfluo ricordare che il *come* l'autore ha deciso di raccontare la propria vita è uno degli attributi del *personaggio*, cioè di quel modello che la autobiografia restituisce. Nelle *Notes* l'io raccontato è personaggio di una sola delle numerose e intrecciate storie di cui una vita si compone. Borges non compie l'operazione di dipanare la matassa, ma l'altra, più radicale, di separare dal trefolo un solo filo elementare. La *fictio* sta proprio nel presentare quell'unica storia come « la storia » del personaggio.

³ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Si sa quanto Borges fosse restio a parlare di quel *yo* che compare nel titolo del famoso brano di *El Hacedor*, e come abbia sempre difeso il suo diritto alla segretezza, invano insidiato da intervistatori indiscreti. È altrettanto nota quella sorta di « estetica del pudore » che informa con grande coerenza l'opera borgesiana fino agli anni '70 e alla osservanza della quale Borges comincia a venir meno, ma sempre con grande misura, in alcune poesie di *El oro de los tigres*. Le *Notes* si collocano precisamente sul discrimine di tale processo di apertura. Ma anziché recare i segni del suo originarsi, sembrano invece rispondere all'intento di fissare un confine invalicabile tra il privato ed il pubblico, raccontando non la vita di Borges ma una sola delle sue dimensioni: quella pubblica (e vincente?) del letterato. L'altra dimensione, quella privata ed intima, non produce racconto.

La riservatezza è una marca comportamentale di Borges, ed è anche il carattere che questi ammira nel Kipling autobiografo:

« había en él una reserva muy inglesa. Por eso, lo más notable de su *Autobiografía* no son quizá las cosas que cuenta, sino las que omite y que nos dan una imagen muy auténtica y muy patética de lo que él fue, precisamente por su reserva, por aquel no querer entregarse al lector »⁴.

Tuttavia a me pare che né la reticenza borgesiana né il modello inglese siano sufficienti a giustificare la scelta di raccontare settanta anni di vita in 45 colonne (la traduzione italiana sta in 56 pagine)⁵ entro le quali, a parte qualche

⁴ M. E. Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, J. Vergara Ed., 1984, p. 174.

⁵ *Abbozzo di autobiografia*, in J.L. Borges, *Elogio dell'ombra*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 135-191.

aneddoto, Borges racconta, degli « atti » della propria vita quasi esclusivamente quelli del *leggere* e dello *scrivere*. L'anomalia delle *Notes* sta, oltre che in ciò che non dicono, nella misura iperbolica in cui presentano quell'unica dimensione della vita di Borges. L'infrattività rispetto al codice del genere (che attiva una convenzione di lettura e dunque precise aspettative) è tanto più provocatoria quanto più si fa clamoroso il contrasto tra ciò che il lettore non conosce, e che l'*Autobiografia* non dice, e ciò che conosce, e che l'*Autobiografia*, del tutto inopinatamente e inutilmente gli comunica; quanto più cioè la autobiografia si omologa alla bibliografia. In quelle 45 colonne, che non accolgono molti degli episodi e delle riflessioni su se stesso presenti invece nella autobiografia « orale », Borges riesce a citare (escludendo i poeti coetanei e amici) circa un centinaio di autori, soprattutto inglesi, e di questi quasi cinquanta titoli, nonché più di quaranta voci della sua personale bibliografia, cui sono da aggiungere le numerose (una cinquantina) indicazioni relative ad argomenti di saggi, poesie e conferenze.

Quelle del *leggere* e dello *scrivere* sono le uniche due isotopie su cui l'intero racconto si costruisce; i termini *leggere lettura lettore, scrivere pubblicare tradurre* ricorrono circa 140 volte. Il primo fa registrare oltre quaranta occorrenze, e in numerosi casi apre veri e propri « schedari » della memoria. L'indice delle letture di Borges fanciullo e adolescente è ordinato in due sezioni: letture in lingua inglese — internamente suddiviso in prosa e poesia —, e letture in lingua spagnola:

Il primo romanzo che lessi per intero fu *Huckleberry Finn*. I successivi furono *Roughing It* e *Flush Days in California*. Lessi anche alcuni libri del capitano Marryat, *First Men in the Moon* di Wells, Poe, le opere di Longfellow in un volume, *Treasure Island*, Dickens, il *Don Quixote*, *Tom Brown's School Days*, le fiabe di Grimm, Lewis Carroll, *The Adventures of Mr. Verdant Green* (un libro ora di-

menticato), *A Thousand Nights and a Night* del Burton. [...] Tutti questi libri li lessi in inglese [...] In spagnolo lessi anche molti libri di Eduardo Gutiérrez sui banditi argentini: *Juan Moreira*, il più importante, e anche *Siluetas militares*.

Da *memorioso* bibliotecario Borges non tace nemmeno indicazioni relative alle edizioni in cui lesse determinate opere. E non penso solo al luogo in cui cita « i volumi rossi con le lettere dorate della edizione Garnier » del *Quijote*, quasi mitizzati nella memoria (Borges ne ricorda le illustrazioni, le note, gli errori di stampa); in questo caso la annotazione è importante e vuole comunicare una particolare concezione del *libro* come unità inscindibile di testo, oggetto materiale e circostanze esterne. Penso invece ai luoghi in cui l'indicazione costituisce quasi un *tic* (l'edizione in un volume di Longfellow, quella in sei volumi di Gibbon ecc.) e fatalmente va a far sistema con i tanti (falsi o no) rimandi bibliografici che si incontrano nei racconti e nelle finte recensioni di Borges.

Il resoconto delle letture segue un ordine cronologico lineare e, insieme al resoconto delle opere scritte, ordina il racconto. Gli anni della residenza ginevrina sono narrati come un viaggio d'esplorazione nella letteratura tedesca, un viaggio da lettura a lettura: dall'eroe del *Sartor Resartus* di Carlyle a Kant, da De Quincey a Jean Paul Richter; anche in questo caso, come già nell'elenco delle letture giovanili, il tempo è scandito:

In principio provai a leggere la *Critica della ragion pura* di Kant. [...] Poi pensai che la poesia mi sarebbe riuscita più facile per via della brevità del verso. Così presi una copia delle poesie giovanili di Heine, il *Lyrisches Intermezzo*. [...] Riuscii anche a leggere il romanzo di Meyrink, *Der Golem* [...] cominciai a leggere Schopenhauer.

Non solo; la *Autobiografia* informa, oltre che sul tempo, anche sul luogo della lettura. Nei sotterranei della Biblioteca Miguel Cané « i sei volumi del *Decline and Fall* di Gibbon e molti volumi della *Historia de la República argentina* di Vicente Fidel López [...], León Bloy, Claudel, Groussac e Bernard Shaw; in tram « la *Divina Commedia*, aiutato, fino al *Purgatorio*, dalla traduzione in prosa di John Aitken Carlyle ». Ma ciò che maggiormente colpisce è la frequenza, all'interno di un testo narrativo, di questi elenchi fitti di titoli e di nomi di autori. In maniera davvero clamorosa la struttura enumerativa caratterizza due frammenti (separati da una decina di righe di testo narrativo) relativi a due cicli di conferenze tenute in Argentina ed Uruguay:

Avrei dovuto tenere nove conferenze su Hawthorne, Poe, Thoreau, Emerson, Melville, Whitman, Twain, Henry James e Veblen.

[...]

Viaggiai su e giù per l'Argentina e l'Uruguay, tenendo conferenze su Swedenborg, Blake, i mistici persiani e cinesi, il buddismo, la poesia *gaucha*, Martin Buber, la Cabala, le *Mille e una notte*, T.E. Lawrence, la poesia medievale tedesca, le saghe islandesi, Heine, Dante, l'espressionismo e Cervantes.

I passi riportati riguardano il personaggio Borges. Ma l'isotopia della « lettura » attraversa tutti gli altri personaggi della storia, rivelandosi così, come è ovvio, una categoria organizzatrice del narratore Borges:

Fanny Haslam era una grande lettrice. Quando aveva già passato gli ottanta, i conoscenti, per farle piacere, le dicevano che ormai non c'erano più scrittori in grado di competere con Dickens e Thackeray. E mia nonna insisteva a

rispondere: « Tutto sommato, preferisco Arnold Bennett, Galsworthy e Wells.

I suoi [del padre] idoli erano Shelley, Keats e Swinburne. Come lettore, aveva due interessi. Primo, i libri di metafisica e di psicologia (Berkeley, Hume, Royce, e William James). Secondo, opere e saggi sull'Oriente (Lane, Burton e Payne).

Cansinos era un uomo di vaste letture.

[Macedonio] lesse Hume, Schopenhauer, Berkeley e William James [...] considerava Sir Walter Scott il più grande romanziere.

Sugli altri personaggi Borges opera in sostanza lo stesso schiacciamento e la stessa riduzione che opera su di sé. Il « libro » rappresenta quasi il vincolo esclusivo tra Borges e gli altri personaggi della storia; questi sono sempre presentati come lettori, scrittori, conversatori di letteratura. Lo spazio loro dedicato nel racconto assume l'aspetto inconfondibile della *scheda bibliografica*. E la loro importanza nella vita del narratore si misura sul come e sul quanto hanno inciso sulle sue attività di lettore e di scrittore. Le *schede* presentano tutte uno stesso impianto (A: rilevanza dell'incontro, B: libri letti e libri scritti, C: vantaggi derivati), e il carattere ricorrente della struttura le porta a costituire un vero e proprio sistema entro il racconto.

A Poi andammo a Madrid, e lì il grande evento per me fu l'amicizia con Rafael Cansinos Assens.

[...]

B Era un buon poeta e aveva scritto un libro di salmi — principalmente erotici — intitolato *El candelabro de los siete brazos*, pubblicato nel 1915. Aveva scritto anche romanzi, racconti e saggi. [...] Aveva tradotto *Opium-Eater* di De Quincey, il ricordo di Marco Aurelio sul peccato,

manzi di Barbusse e le *Vies imaginaires* di Schwob. Più tardi incominciò a tradurre le opere complete di Goethe e di Dostoevskij. Fece anche la prima versione spagnola delle *Mille e una notte*.

[...]

C Da lui ricavai soprattutto il piacere delle conversazioni letterarie, e fui anche stimolato a letture di più ampio raggio. Nello scrivere cominciai a scimmiottarlo.

A Forse l'evento maggiore del mio ritorno fu Macedonio Fernández [...] ereditai da mio padre la sua amicizia.

[...]

B Macedonio pubblicò vari volumi. [...] Il suo primo libro, pubblicato nel 1928, s'intitolava *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. [...] L'anno seguente apparve una raccolta di suoi scritti, *Papeles de reciénvenido* [...] scrisse anche romanzi e poesie.

[...]

C Il regalo più grande che mi fece fu di insegnarmi a leggere con scetticismo. In principio lo plagiavo devotamente copiando certi suoi tic stilistici.

A Uno dei principali eventi di quegli anni — e della mia vita — fu l'inizio della mia amicizia con Adolfo Bioy Casares.

[...]

B Lui ed io tentammo insieme svariate imprese letterarie. Compilammo antologie di poesia argentina, di racconti polizieschi e fantastici; scrivemmo articoli e prefazioni; scrivemmo note su Sir Thomas Browne e Gracián; traducemmo novelle di scrittori quali Beerbohm, Kipling, Wells e Lord Dunsany.

[...]

C Opponendosi al mio gusto per il patetico, il sentenzioso ed il barocco, Bioy mi fece sentire che l'equilibrio e la

misura sono più desiderabili. Se mi è consentita una asserzione un po' radicale, Bioy mi guidò gradatamente verso il classicismo.

Si tratta dei « grandi amici » di Borges e il termine « amicizia » è presente in tutte tre le schede, ma il racconto fa della letteratura la valenza esclusiva di quel vincolo.

D'altra parte lo stesso racconto del rapporto con i genitori e con gli antenati appare tutto giocato entro l'ambito di questi « valori ». Ho già citato il passo che costituisce l'elenco delle letture del padre e che, inutile dirlo, si accompagna nel testo all'elenco delle opere scritte, costituendo la prima *scheda bibliografica* della serie. Qui voglio sottolineare come alla figura paterna le *Notes* assegnino quasi esclusivamente il ruolo di iniziatore del figlio alla lettura (« Fu lui a rivelarmi il potere della poesia. [...] Avvicinai la poesia attraverso la lingua inglese: Shelley, Keats, Fitzgerald e Swinburne, i grandi favoriti di mio padre »), e alla scrittura: « fu tacitamente stabilito che io avrei dovuto realizzare il destino letterario che le circostanze avevano negato a mio padre ». Al di là dell'esplicito significato delle parole, è interessante notare come questa frase medii il passaggio dalla *scheda bibliografica* del padre al primo frammento di quella, diluita in tutto il racconto, del figlio:

Iniziai a scrivere a sei o sette anni. Cercavo di imitare gli scrittori classici spagnoli — Miguel de Cervantes ad esempio. Avevo anche compilato in pessimo inglese una specie di manuale di mitologia greca. [...] Il mio primo racconto fu [...] *La visera fatal*. [...] All'età di circa nove anni tradussi in spagnolo *The Happy Prince* di Oscar Wilde.

E non basta; a sua volta il padre scrittore è introdotto da tre personaggi che riportano indietro nel tempo le radici

di quel destino: il prozio Juan Crisóstomo Lafinur (« fu uno dei primi poeti argentini, e nel 1820 scrisse un'ode per la morte dell'amico generale Manuel Belgrano ») il cugino Alvaro Melián Lafinur (« era un grande poeta minore e più tardi entrò nella Accademia Argentina delle Lettere »), infine il nonno materno del padre, Edward Young Haslam, « stampò uno dei primi giornali inglesi in Argentina, il 'Southern Cross' ».

Ancora più interessante è il modo in cui il « libro » media il rapporto con la madre. Almeno in due luoghi il racconto sottolinea la funzione censoria, e negativa, che la madre riveste nei confronti del figlio « lettore » e « scrittore »:

Mia madre mi proibì la lettura del *Martin Fierro* perché quello era un libro adatto solo a teppisti e collegiali, e inoltre non parlava affatto dei veri *gauchos*. Anche questo lo lessi di nascosto.

...sapendo che mia madre avrebbe cordialmente disapprovato il soggetto del racconto [*El hombre de la esquina rosada*], lo scrissi di nascosto.

In questo la madre si oppone negativamente al padre che, al contrario, « non si intromise mai. Voleva che facessi tutti gli errori che dovevo fare ». Quella formalizzabile nei termini di *libertà/censura* è una delle due grosse coppie oppostive che nel racconto definiscono il rapporto in cui il figlio pone i due genitori; l'altra è quella *filosofia anarchica/cattolicesimo*, chiaramente sottolineata dalla posizione di queste due categorie all'inizio delle presentazioni del padre e della madre (« Mio padre, Jorge Guillermo Borges, faceva l'avvocato. Era un filosofo anarchico »; « Mia madre, Leonor Acevedo de Borges, proviene da un vecchio ceppo argentino e uruguayano e, a novantaquattro anni, è sana e arzilla ed è ancora una fervente cattolica »). Una ter-

za, importantissima e nota opposizione, ma non esplicitata del tutto dal discorso, è quella che oppone i due ceppi familiari, gli Acevedo e i Borges, secondo la lingua di cui sono portatori, *inglese/spagnolo*, opposizione per Borges equivalente a *cultura/ignoranza*.

Ciò che qui importa rilevare è come siano ancora una volta i valori « lettura »-« scrittura » che rendono possibile al narratore una sorta di tarda riabilitazione della figura materna («È stata lei, sebbene a quell'epoca questo pensiero non mi abbia mai sfiorato, che in silenzio, ma con efficienza, ha favorito la mia carriera letteraria»). Questo passo conclude la presentazione della madre. Le motivazioni del riscatto sono nascoste in due notazioni il cui rilievo non è immediato ma che mi paiono abbastanza significative nell'intero sistema determinato dalle due isotopie indicate. Dopo aver osservato che a quel tempo « la religione apparteneva soltanto alle donne ed ai bambini », Borges scrive:

Mia madre ha sempre avuto una mente ricettiva. Da quando, grazie a mio padre, imparò l'inglese, ha fatto in quella lingua la maggior parte delle sue letture.

Non è difficile scorgere in queste parole il ruolo quasi di « colonizzatore culturale » che Borges riconosce al padre in quanto « iniziatore » della madre alla cultura (la letteratura inglese). Né mi pare arbitrario riportare a quella « prova » il giudizio positivo che Borges esprime in merito alla « mente » materna. Il passo prosegue ricordando come, dopo la morte del padre, la madre, « poiché le riusciva difficile fissare l'attenzione sulla carta stampata, si dedicò alla traduzione di *La commedia umana* di William Saroyan per costringersi a concentrarsi ». La attività di traduttore era già stata del padre, il quale aveva tradotto l'Omar Khayyâm di Fitzgerald, e del figlio, che a nove anni aveva pubblicato su « El País » la versione spagnola di un testo di Oscar

Wilde. Ma al di là della acquisizione di un attributo che la avvicina al figlio e al marito, è interessante notare come la nuova attività le conceda di ripetere col figlio la stessa identificazione (« è lei che ha fatto alcune delle traduzioni di Melville, di Virginia Woolf e di Faulkner che si conoscono come mie ») che in una remota circostanza aveva confuso padre e figlio (« Tradussi *The Happy Prince*. [...] Poiché era firmato Jorge Borges la gente naturalmente dette per scontato che la traduzione fosse di mio padre »). Inoltre all'origine della nuova attività della madre sta una crisi del tutto simile a quella che patì lo stesso Borges a seguito dell'incidente occorsogli nel 1938, anno della morte del padre (« Quando cominciai a ristabilirmi temetti per la mia integrità mentale »). Nel racconto di quell'episodio Borges attribuisce proprio alla madre la funzione di provargli, attraverso la lettura di un libro inglese, che le sue facoltà mentali non sono state compromesse dalla malattia. Ha origine molto probabilmente qui quel ruolo di « lettrice e scrittrice per il figlio » che la madre rivestirà nel corso dei lunghi anni di cecità di Borges (« per anni, e fino a poco fa, mi ha fatto da segretaria rispondendo alle lettere, leggendo per me, scrivendo sotto mia dettatura ») e che ne farà in maniera particolare una « amica »; attributo questo già da tempo invece posseduto dal padre: « Quelli furono anni molto felici [si tratta del decennio 1921-1930] perché erano pieni di amicizie. Erano quelle di Norah Lange, di Macedonio Fernández, di Piñero, e di mio padre ».

In un contesto siffatto, quello che nella autobiografia è l'atteggiamento valutativo retrospettivo, non può che esplicarsi entro la dimensione « letteraria ». Errori, peccati, pentimenti, ravvedimenti, sono tutti relativi alle azioni del leggere e dello scrivere:

Adesso posso solo rammaricarmi dei miei giovanili eccessi ultraisti.

Nei libri di quegli anni credo di aver commesso la maggior parte dei peccati letterari capitali. [...] Oggi non mi sento più colpevole di questi eccessi: quei libri sono stati scritti da un altro.

Mia madre voleva che io scrivessi su uno dei nostri tre poeti veramente validi. [...] Adesso vorrei averlo fatto.

Per un certo tempo pensai a Whitman non solo come ad un grande poeta, ma come all'unico poeta. [...] Avevo avuto la stessa opinione della prosa di Carlyle, che adesso mi è insopportabile, e della poesia di Swinburne.

Oggi lo trovo [*El hombre de la esquina rosada*] soltanto artificioso e lezioso, e trovo i personaggi completamente falsi.

Naturalmente la propria bibliografia, per molti titoli « criticamente ragionata », è costellata anche di giudizi positivi:

Quanto alle *Crónicas de Bustos Domecq*, penso che siano migliori di qualsiasi cosa io abbia pubblicato col mio nome.

Penso che *Ficciones* e *El Aleph* [...] siano i miei libri più importanti.

Curiosamente questo libro [*El Hacedor*] [...] mi sembra l'opera mia più personale e per il mio gusto forse la migliore.

Se la lettura delle *Notes* inevitabilmente stupisce un lettore di autobiografie, non stupisce affatto un lettore di Borges. Si tratta, in ultima analisi, di una nota critica, molto più ampia delle tante scritte da Borges, ma come quelle a metà strada tra il saggio e il racconto. Ed il racconto della sua vita Borges ha deciso che fosse la storia della sua biblioteca, a riprova, ancora una volta se non bastasse, del fatto che almeno la sua vita, se non l'universo, è una biblioteca.

Mi chiedevo, all'inizio di queste pagine, se la storia raccontata nelle *Notes* non fosse, tra le altre storie taciute, non solo quella pubblica ma anche quella vincente. Una risposta, almeno ipotetica, a quella domanda può provenire da una analisi delle pagine dedicate all'infanzia, e da una contestualizzazione del testo delle *Notes* entro la produzione poetica di quegli anni. Il racconto della fanciullezza riveste una importanza tutta particolare per il lettore di una autobiografia, in quanto la ricostruzione di questa fase iniziale della vita impronta in maniera decisiva il racconto di ciò che si è diventati. Nelle scarse dieci pagine in cui Borges concentra la narrazione dei suoi primi quindici anni c'è la genesi sia del personaggio Borges, che del carattere peculiare della sua scrittura autobiografica.

Il racconto segue questo ordine: nascita e residenza a Palermo — famiglia paterna — famiglia materna — prime esperienze di lettura — ancora famiglia paterna, i letterati — prime esperienze di scrittura — gli anni di scuola — Adrogué e la scoperta della pampa. Si presenta cioè, nel rispetto della tradizione, interno e intrecciato a quello della famiglia. A proposito di questa mi basta solo richiamare quanto tutti sanno, come le radici di Borges siano costituite, per così dire, da un duplice fittone: da una parte stanno gli avi militari, gli eroi della vita attiva, insomma della Storia (Francisco Borges, Isidoro Suárez, Francisco de Laprida), dall'altra parte invece gli eroi della storia letteraria (i Lafinur, il padre Guillermo). Si tratta di due potenziali destini, dei quali (essendo la realtà dei poveri mortali ben diversa da quella dei personaggi del romanzo dell'« obliquo Ts'ui Pên ») uno soltanto potrà attualizzarsi. A Jorge Luis Borges toccherà il secondo. E in questo la sua fama non sarà inferiore a quella del nonno Francisco o degli avi materni. Ma il racconto della fanciullezza, fatto dalla prospettiva ulteriore dell'eroe « oggettivamente » vincente, ruota tutto intorno alla isotopia della « prigione » e della fatali-

stica condanna a vincere in quel destino e non nell'altro. La presentazione del « museo familiare », come lo chiama E. Rodríguez Monegal, è racchiusa entro due frasi che denotano isolamento dalla Storia, ed in un certo senso divieto di un apprendistato da uomo d'azione:

C'era una Palermo di teppisti chiamati *compadritos*, famigerati per le loro lotte al coltello, ma questa Palermo avrebbe catturato la mia immaginazione solo più tardi, dal momento che facevamo del nostro meglio — con un certo successo — per ignorarla. [...] Quanto a me, mi rendevo appena conto dell'esistenza dei *compadritos*, poiché vivevo soprattutto tra le pareti di casa. [...]

[segue la presentazione dei due rami familiari]

Così ho ascendenti militari in entrambi i rami della famiglia; questo può spiegare la mia smania per quel destino epico che, saggiamente, senza dubbio, gli dei mi hanno negato. Ho già detto che passai gran parte della mia fanciullezza tra le mura di casa.

Il *compadrito* è, nella mitologia personale di Borges una specie di surrogato del militare; come questi, rappresenta il coraggio, lo sprezzo del pericolo e della morte. L'ordine del discorso pone in rapporto strettissimo la casa-prigione con la non attualizzazione del destino epico. A Borges sarà concesso solo di « viverlo » scrivendone prima ne *El hombre de la esquina rosada* poi ne *El Sur*. Entro la casa, uno spazio ancora più angusto sembra essere stato deciso dal fato per il bambino. È la biblioteca paterna, dalla quale Borges non riuscirà più ad uscire, naturalmente neanche (anzi, a maggior ragione) durante la stesura della sua autobiografia:

Se mi si chiedesse di fare il nome della cosa più importante della mia vita direi che è la biblioteca di mio padre.

Infatti a volte penso che non ho mai messo un passo fuori di quella biblioteca.

La biblioteca è un mondo certamente più ampio di quello che sta al di là del muro della casa, ma anche qui un « divieto » vuole che Borges resti lontano da una delle incarnazioni del mito eroico. La madre censura il *Martin Fierro* perché « adatto solo ai teppisti », quegli stessi « teppisti dilettanti » che, alla prima occasione di inserimento di Borges nella società della scuola, emargineranno il damerino elegante e occhialuto (« Io portavo gli occhiali e vestivo in colletto rigido e cravatta, ero quindi deriso e tiranneggiato dalla maggior parte dei miei compagni che erano dei teppisti dilettanti »).

La biblioteca, nel racconto di Borges non è rivalsa né riscatto, ma solo condanna e vergogna:

Poiché molti dei miei parenti erano stati soldati [...] e sapevo che io non lo sarei mai stato, cominciai molto presto a sentir vergogna d'essere un topo di biblioteca e non un uomo d'azione. Per tutta la mia fanciullezza pensai che essere amato sarebbe equivalso ad un'ingiustizia, non sentivo di essere degno di alcun particolare amore, e ricordo che i miei compleanni mi riempivano di vergogna perché tutti mi coprivano di regali ed io pensavo che non avevo fatto nulla per meritarmeli e che costituivo una sorta di truffa. Superai quel senso di colpa dopo i trent'anni.

(A seguito di questo brano vanno il passo sulla biblioteca e il catalogo delle letture già citato). A chiarimento della precisazione di Borges sui suoi complessi si potrebbe richiamare la lettura psicoanalitica che Didier Anzieu⁶ con-

⁶ D. Anzieu, *El cuerpo y el código en los cuentos de J.L. Borges*, in « Revista de Occidente », nn. 143-144, febbraio-marzo 1975, pp. 230-270.

duce su *El Hombre de la esquina rosada* (in gestazione proprio intorno ai trent'anni di Borges) e che potrebbe costituire, secondo il critico francese, il momento in cui questi si libera dei suoi complessi uccidendo, nella finzione del racconto, il padre, e possedendo la madre. Ma non voglio addentrarmi nella discussione di un'analisi che non trovo pienamente convincente. Anche perché ci sono elementi nella *Autobiografía*, e trovano una precisa conferma in altri luoghi della produzione borgesiana, che almeno in parte smentiscono Borges. Se egli riuscì a liberarsi dalla vergogna e dai complessi che gli provennero da quel « destino letterario », rimpianse sempre l'altro destino, quello mancato (« No haber caído, / como otros de mi sangre, / en la batalla. / Ser en la vana noche / el que cuenta las sílabas », *Tankas*; « Soy el que es nadie, / el que no fue una espada », *Soy*; « No soy el coronel Francisco Borges / que murió con dos balas en el pecho », *La rosa profunda*; « Otra es mi suerte / Las vagas horas, la memoria impura, / el abuso de la literatura », *H.O.*). La vergogna, se si trasformò, si fece rassegnata accettazione del destino di anti-eroe. Quello stesso sentimento che, forse, fu anche del padre (il letterato Guillermo, figlio dell'eroe Francisco), e che probabilmente fu all'origine del dramma distrutto *Hacia la nada*, « storia di un uomo deluso dal figlio ».

Alazraki scrive:

« Borges hace su obra como un héroe épico libra sus batallas: olvidando su propio destino personal. Sabe que la espada de sus abuelos no le ha sido permitida: convertirá el ejercicio de la literatura en su espada »⁷.

⁷ J. Alazraki, *Borges o el difícil oficio de la intimidad: reflexiones sobre su poesía más reciente*, in *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto 1980, pp. 37-40.

È il punto di vista di Alazraki, non quello del Borges redattore della sua autobiografia, per il quale invece la spada degli avi non si è convertita nella « spada del poema », bensì nel molto più umile rasoio che lo sbarba tutte le mattine:

[Francisco Borges] uscì lentamente a cavallo indossando un poncho bianco e seguito da dieci o dodici dei suoi uomini, diretto verso le linee nemiche dove fu colpito da due pallottole Remington. Era la prima volta che i fucili Remington venivano usati in Argentina, e ciò stuzzica la mia fantasia e mi fa riflettere sul fatto che la ditta che mi sbarba tutte le mattine porta lo stesso nome di quella che uccise mio nonno.

C'è ironia in questo brano, ma, credo, non come intende Emir Rodríguez Monegal, nei confronti del nonno (« Suo nipote scoprì un lato ironico nella sua morte »)⁸, bensì nei confronti di se stesso, della degradazione che egli rappresenta, di una storia che procede dall'eroe all'antieroe. (E davvero si può dire che il destino era segnato: in una fotografia risalente al 1921 e riprodotta in « l'Herne » Borges è ritratto accanto ad una macchina da scrivere di marca Remington; è una anticipazione, ma nella realtà, della riflessione a cui la sua fantasia lo spingerà cinquant'anni dopo).

E di questa condizione è responsabile il padre e la sua biblioteca. Non è forse senza ragione che la perdita sia dell'uno che dell'altra sia comunicata in maniera molto sbrigativa e senza alcun commento:

A un certo punto la biblioteca di mio padre andò dispersa.

⁸ E. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 17.

Una mattina mia madre mi telefonò ed io chiesi il permesso di andare a casa, dove arrivai giusto in tempo per vedere mio padre morire.

È dunque negli anni della fanciullezza che nasce l'uomo ad una dimensione che *forse* fu Borges, ma che *sicuramente* Borges ha voluto fare di sé nella *Autobiografia*.

Ancora, quasi a conclusione di quel primo capitolo, non è senza importanza la riflessione relativa alla scoperta della pampa:

Quello spazio infinito, venni a sapere, si chiamava pampa, e quando scopersi che i braccianti erano *gauchos* come i personaggi di Eduardo Gutiérrez, questo conferì loro un certo fascino. Sono sempre giunto alle cose passando attraverso i libri.

Riflessione che trova un suo preciso *pendant* nelle ultime pagine delle *Notes*, quelle che raccontano le esperienze di viaggio di Borges. Anche qui il « discorso » lo rivela giramondo ancora prigioniero della sua biblioteca;

[in America] Feci numerosi pellegrinaggi letterari — ai luoghi di Hawthorne a Salem, di Emerson a Concord, di Melville nel New Bedford, di Emily Dickinson ad Amherst, e a quelli di Longfellow nei pressi della casa che abitavo.

[in Inghilterra] Anche là [...] feci i miei pellegrinaggi: a Londra così brulicante di memorie letterarie; a Lichfield e al Dottor Johnson; a Manchester e a De Quincey a Rye e ad Henry James.

Parlando dei suoi primi tre volumi di saggi (« ridicoli libri » « a buona ragione dimenticati ») Borges dice che nel 1953 acconsentì alla pubblicazione della sua opera completa

soprattutto perché questo gli permetteva di eliminarli. La autobiografia sembra rispondere all'intento, per certi versi analogo, di cancellare una parte di sé, e di fare così del « non detto » un « non vissuto ». È un sistema per esorcizzare la memoria di una vita insoddisfacente, rendendola letterariamente « non vissuta ».

Sotto questo profilo le *Notes* appaiono pienamente interne a quella meditazione su se stesso (i cui primi segnali si incontrano a metà degli anni sessanta, *Alguien* ad esempio, e si fanno sempre più vistosi ne *El oro de los tigres*, *La rosa profunda*, *La moneda de hierro*) che porterà Borges a scrivere nel 1976 i versi tremendi di *El remordimiento* (« Que los glaciares del olvido / me arrastren y me pierdan, despiadados. / Mis padres me engendraron para el juego / arriesgado y hermoso de la vida, / para la tierra, el agua, el aire, el fuego. / Los defraudé. No fui feliz. Cumplida / no fue su joven voluntad. Mi mente / se aplicó a las simétricas porfías / del arte, que entreteje naderías ») e che già nel 1968 l'aveva spinto a desiderare, nella eventualità di tornare a rinascere in un ipotetico, e forse paventato *avatar*, di non essere per una seconda volta Borges:

« he expresado el deseo de no tener recuerdos personales sobre mi vida, si vuelvo a nacer de nuevo. Quiero decir que no deseo seguir siendo Jorge Luis Borges, quiero olvidar todo cuanto sé de él »⁹.

Non dunque la parte vincente della sua vita Borges racconta nella sua *Autobiografía*, ma la *desdicha* di un destino (letterario) che lo ha di fatto privato della vita:

⁹ R. Burgin, *Conversaciones con J.L. Borges*, Madrid, Taurus, 1974, p. 18.

« ¿Dónde estará mi vida, la que pudo / haber sido y no fue » (*Lo perdido*)¹⁰.

¹⁰ Mi sono posto, ovviamente, anche il problema del perché Borges decida di scrivere queste *Notes* in inglese. Il fatto che l'inglese sia stato per Borges la lingua delle sue prime letture e del suo primo tentativo letterario e quanto ancora si sa della lacerazione che il bilinguismo provocò nel bambino, mi hanno tentato a riferire questa scelta al quadro che andavo tracciando. Anche a questo riguardo le *Notes* parrebbero infatti eloquenti: l'uso dello spagnolo è rappresentato come un ulteriore destino ineludibile (« Nei miei esperimenti in inglese affettavo alcune lezioni settecentesche. [...] Sapevo, tuttavia, che lo spagnolo sarebbe stato il mio ineluttabile destino »), l'inglese, ancora, come un desiderio inappagato e segno della propria indegnità (« una lingua che sono indegno di trattare, una lingua che spesso desidererei fosse stata la mia lingua madre »). Ho ritenuto però di toccare appena, e marginalmente, il problema, perché un eventuale tentativo di spiegare le ragioni della scelta inglese, ha senso se muove dalla certezza che quella sia stata davvero la « scelta » di Borges, e non un accidente esterno. E su questo, data la presenza, nel progetto, di un *manager* del calibro di Norman Thomas di Giovanni, non giurerei: le *Notes* sono firmate: « J.L. Borges, with N. Th. Di Giovanni », e in quegli anni Di Giovanni curava, oltre che la traduzione in lingua inglese delle opere complete di Borges, anche i suoi interessi editoriali in Inghilterra e negli Stati Uniti.