

JORGE LUIS BORGES A VICENZA IL 29 MARZO 1984

L'illustre e celebrato scrittore argentino fu ospite di amici vicentini per una breve visita alla nostra città il 29 marzo 1984: ed in quella occasione accettò l'invito a presenziare la pubblica manifestazione che l'Accademia Olimpica intendeva dedicare alla sua personalità ed alla sua opera.

Quando Jorge Luis Borges, amorosamente guidato e sorretto per la sua quasi completa cecità, ma con la testa eretta e gli occhi spalancati e lucenti, entrò nella sala dell'Odeo stipata all'inverosimile – quasi fosse un Tiresia avanzante sul palcoscenico dell'Edipo sofocleo – lo accolse un applauso caldo, vibrante, interminabile. Ne fu visibilmente commosso e quasi sorpreso.

Seduto al posto d'onore, fu salutato dalle parole di benvenuto del Presidente dell'Accademia Olimpica Sen. MARIANO RUMOR, ed ascoltò poi attentissimo e plaudente le due relazioni che, sul suo pensiero e sulle sue opere, tennero brillantemente due dei nostri più noti colleghi, gli Accademici GIUSEPPE FAGGIN e LUIGI MENEGHELLO. Ne pubblichiamo qui di seguito i testi.

Quella sera Borges non pronunciò che poche parole di ringraziamento: appena un sussurro emozionato, che non fu possibile registrare. Volle stringere la mano ai due relatori, poi si avviò decisamente all'uscita, reso fors'anche timoroso dalla ressa che lo stringeva applaudendolo.

Nei mesi successivi completò il suo giro di ricognizione in Europa: ma le notizie sul suo viaggio si fecero sempre più rare, finché non giunse quella della sua scomparsa, avvenuta a Ginevra nel corso del 1986. Aveva 87 anni, essendo nato a Buenos Aires nel 1899.

Da giovane aveva vissuto in Spagna esperienze di avanguardia, ma – tornato in Argentina – era rifluito nel filone di una rinnovata classicità, derivando tuttavia dall'osservazione della caotica realtà sociale sud-americana l'ispirazione per una vasta produzione letteraria in prosa e in versi, dominata dal mito di Babele, ricca di fantasia e di introspezione. Scrisse anche pagine di viaggio e saggi di critica, tra i quali – nel 1982 – «Nove saggi danteschi». Nel 1981 gli venne solennemente consegnato il Premio «BALZAN».



11

GIUSEPPE FAGGIN

BORGES PENSA E RACCONTA

Jorge Luis Borges è qui tra noi; la sua presenza all'Accademia Olimpica è per Vicenza e per me personalmente un avvenimento straordinario, indimenticabile; e il compito di presentare il suo pensiero costituisce per me un privilegio che non avrei mai osato sognare sin da quanto, molti anni fa – circa un trentennio – ho fatto conoscere ai miei allievi del Liceo Pigafetta la sua opera prestigiosa. Ricordo benissimo: quando lessi la prima volta *Finzioni* stavo parlando in una seconda liceale del razionalismo europeo, di Spinoza, di Leibniz, della sostanza divina, infinita, del Dio leibniziano e dei mondi possibili che il suo pensiero racchiude sin dall'eternità. L'opera di Borges arrivava nella nostra scuola al momento giusto, non per contrapporre a quegli ambiziosi sistemi chissà quale nuova verità filosofica e nemmeno per demolirli con allegro sarcasmo, ma per scuoterne la fredda razionalità e per ravvivarne la tematica per l'intervento di una fantasia scaltrita e plastica, capace di suscitare dal fondo delle idee un senso di stupore, di sbigottimento e persino di angoscia. Poiché la cosiddetta filosofia di Borges è tutta qui: nel lacerare le facili costruzioni, nel disingannare il lettore della presunta univocità del reale, nel condurre il pensiero dentro regioni sconosciute, dove è dato d'incontrare volti vecchi e nuovi, visioni impresagibili, occulte analogie.

Parlare delle fonti, o meglio delle «occasioni» del pensiero di Borges è molto difficile, tanto è vasta la biblioteca, cioè l'«universo», al quale egli attinge: dirò soltanto che i suoi autori prediletti sono i geni religiosi dell'Oriente, soprattutto Buddha e Lao-Tse, i cabalisti ebrei, i grandi mistici come Plotino, Origene, Agostino, Scoto Eriugena, i filosofi Spinoza e Schopenhauer, cioè tutti quei pensatori, nei quali la tensione estrema dell'intelligenza apre un libero varco alla fantasia creatrice e rivelatrice e ai quali la vita, l'universo e l'uomo sono apparsi come enigmi dai mille volti, chiamati a smentire le sciocche favole dei materialisti che s'illudono di ridurre a un'unica dimensione il poliedrico prisma dell'essere umano. Poiché l'uomo è al centro, sempre, del pensiero di Borges, anche quando sembra che egli si compiaccia di farlo svanire a poco a poco, con ludica voluttà, dentro uno spazio e un

tempo che non lo riconoscono come loro abitatore e di trasformarlo in un'ombra di sogno, in un mero, inconsistente ricordo: l'uomo, che è sì la misura di tutte le cose, che in luoghi e tempi diversi muta inconsapevolmente l'unità di misura delle sue misurazioni e provoca con sé e con gli altri conflitti inutili ma tragici di opinioni filosofiche, teologiche, politiche, ed è perciò la vittima della sua effimera creatività perché «condannato» – come Sartre diceva della libertà umana – a essere la misura inconsistente di tutte le cose, cioè a coinvolgere, contro la sua pace e la sua sicurezza, tutto se stesso.

Borges non ha mai affermato di essere o di voler essere filosofo; ha dichiarato anzi più volte, in varie interviste, di aver sempre considerato le teorie filosofiche da un punto di vista esclusivamente estetico, come una semplice occasione al fantasticare, al narrare; e tuttavia sappiamo che tenne a Buenos Aires molti anni fa alcune lezioni sui paradossi di Zenone di Elea, chiaro sintomo della sua vocazione letteraria, e incontriamo in certe sue liriche i nomi di Eraclito, di Porfirio, di Scoto Eriugena, non certo come notazioni musicali, ma proprio in forza di quelle loro idee che, a chi le conosce, costituiscono, per così dire, le coordinate metafisiche di oscure situazioni esistenziali.

Nella concezione classica il filosofo è colui che affronta la struttura ontologica dell'universo e ne traduce la consistenza in un sistema di concetti razionali e intelligibili, dentro la cui unità bene articolata è concesso distinguere inequivocabilmente la vita dalla morte, il sogno dalla veglia, l'illusione dalla realtà. Il simbolo del suo universo è la sfera, figura geometrica perfetta. Per Borges l'immagine-archetipo è il labirinto, che lo accompagna e lo ossessiona anche nei sogni notturni. Il labirinto perfetto è quello di cui è difficile, se non impossibile, rintracciare l'uscita. Le sue stanze sono in numero finito; e tuttavia chi le percorre può percorrerle un numero potenzialmente infinito di volte; e poiché alcune stanze sono perfettamente identiche ad altre, avviene che chi percorre le seconde si illuda di essere tornato ancora sui suoi passi e di aver rivisto cose già viste e di esser vittima di un ciclo che si ripete. Nel labirinto infatti il tempo scorre infinito dentro uno spazio che è finito ma che si moltiplica e si infinitizza sotto i piedi di colui che è condannato a muoversi dentro di esso. Labirinto e uomo sono correlativi e inseparabili: il labirinto sarebbe un'incognita innocua e insignificante se l'uomo non vi abitasse dentro: esso è labirinto per l'uomo e l'uomo è quello che è in quanto fa parte del labirinto.

Non solo; ma l'universo non è un solo labirinto. Se fosse tale, potremmo parlare di unità e di univocità, e sarebbe questa una conoscenza persino rassicurante. Ma il labirinto dell'universo è uno in quanto implica numerosi altri labirinti, ciascuno dei quali è irrelativo, cioè labirintico, rispetto agli altri; l'uscirne fuori – ammesso che ciò sia

possibile – vuol dire per il singolo che percorre il suo personale labirinto, entrare in un nuovo labirinto, in una serie di cause o di casi, la cui insignificanza è data dalla sua drammatica ripetibilità. Poiché anche il labirinto dei labirinti ha la sua logica, e le sue leggi non sono il principio di identità, di contraddizione, del terzo escluso – cioè i principii della millenaria logica aristotelica – ma l'identità degli opposti, la contraddizione, il processo all'infinito; e il miglior modo di uscirne fuori non è quello di sapere che si è dentro a un labirinto, ma quello di non sapere. Sicché la conoscenza dell'Essere, tanto esaltata da Aristotele come fine supremo e felicità dell'uomo, è in realtà la causa prima dell'angoscia in quanto essa è il rispecchiamento della complessità irrazionale del mondo.

Nell'epilogo del suo libro *L'artefice* Borges così conchiude: «Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, egli popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto». La permutabilità di uomo e di universo, come annulla l'identità e la distinzione dell'uomo e dell'universo, così moltiplica le illusioni e gli inganni.

Borges, quando pensa, racconta. E il suo linguaggio non è quello astratto, convenzionale, concettoso dei filosofi, ma quello che Fromm ha chiamato «il linguaggio dimenticato», che è il linguaggio dei simboli. E i suoi simboli girano, con la forza ossessionante delle immagini notturne, dentro lo spazio del grande labirinto che li coinvolge tutti e li carica di un oscuro, indecifrabile messaggio: lo specchio, il fiume, il libro, la ruota, la rete... Ed ogni immagine-simbolo invade via via il suo tempo consustanziale e si investe di potenza mitopoietica e diventa nucleo di un'avventura impresagita, scintilla di una fulgurazione nuova; e tuttavia non avviene mai che i suoi simboli esauriscono la loro efficacia suggestiva e allusiva per lasciare il posto libero a un pensiero trasparente e autonomo, ma continuano a lievitare dentro di noi, a moltiplicare le analogie e le allusioni.

Non esiste dunque una filosofia di Borges; ma c'è un mobile paesaggio metafisico che si può intravedere in filigrana nei suoi racconti e soltanto nel loro contesto, nelle avventure dei loro protagonisti, nel gioco delle ambiguità in cui sono coinvolti e travolti; dentro questo paesaggio è dato intuire, a tratti, la presenza di un dio, di quello che gli gnostici chiamavano «Abisso», che annulla e confonde nella propria identità indifferenziata le molte antitetisi che qui, sulla terra, oppongono uomini e popoli in inutili, cruenti conflitti.

Fuori dei mondi fantastici, cioè fuori dei racconti creati da Borges, non è concesso né a me né ad altri delineare una concezione dell'uni-

verso che possa essere l'espressione filosofica, inequivocabile ed equivalente, del suo poliedrico, tumultuoso, assurdo scenario del mondo e sostituirsi ad esso. La sua parola non ammette traduzioni filosofiche. E se posso ricordare qui un suo pensiero che possa valere come verità universale – al di fuori e al di sopra di tutte le contraddizioni ed ambiguità – e mostri quanto di umano illumini qua e là il suo mondo di miraggi e di inganni, credo sia questo che traggo dal racconto *L'immortale*:

«La morte, o la sua allusione, rende preziosi e patetici gli uomini. Questi commuovono per la loro condizione di fantasmi: ogni atto che compiono può essere l'ultimo; non c'è volto che non sia sul punto di cancellarsi come il volto di un sogno. Tutto, fra i mortali, ha il valore dell'irrecuperabile e del casuale».

GIUSEPPE FAGGIN

LUIGI MENEGHELLO

BORGES, I TEMI E LE IMMAGINI

Per parlarvi del nostro Ospite io non ho altra qualifica che la mia ammirazione per Borges, la quale non sarà sconfinata, ma poco ci manca. Non farò un saggio critico o una descrizione sistematica della sua opera. Vi parlerò invece di due o tre frammenti individuali, assai noti del resto, che io personalmente trovo affascinanti; e spero che basteranno a evocare l'essenza del suo lavoro e della sua fantasia. Mi pare che sia questo l'omaggio più genuino che potrei fargli.

Mi sono accorto, guardando le mie note mentre venivo qui, che quasi tutto ciò che ho da dire si aggira intorno allo stesso gruppo di idee, e credo che questo accada sempre a chi si occupa di Borges. Nel mio caso le idee in questione sono queste: il centro, il destino, e (immancabili) i riflessi degli specchi. Ho visto che, senza volerlo, sono andato a cascare su questi temi.

La cosa migliore che possiamo proporci di fare è di portarci all'interno dell'opera di Borges, a cui ci danno accesso vari spiragli. Sono

spiragli segnalati da oggetti o immagini feticcio: le tigri, gli specchi, le clessidre, gli scacchi, i libri... E troviamo che l'interno è un labirinto, un labirinto ordinato che ha un suo centro, una camera centrale, densissima di significati. È come se si formasse un campo gravitazionale, strapotente, nel quale se andate vicino a questo scrittore non potete evitare di essere attratti. Credo che si spieghi così lo speciale effetto elettrizzante che hanno su di noi gli scritti di Borges: è proprio perché si va a toccare questo nucleo di significati che stanno al centro.

Vorrei dunque cominciare con un'immagine che l'autore stesso ci fornisce: un luogo ristretto a cui fa capo tutto il mondo, un oggetto di piccole dimensioni, sul quale convergono immagini da ogni parte dell'universo. Si tratta, naturalmente, di una delle grandi fantasie di Borges: l'Aleph, che pronuncio all'italiana (non sono ben sicuro come lo dicano gli argentini e mi faccio riguardo perché so che Borges non è amicissimo degli accenti che non sono quelli di Buenos Aires). È il soggetto e il titolo di uno dei più celebri dei suoi racconti: nella definizione che ne dà lui stesso è uno dei punti dello spazio che contengono tutti i punti, il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli. Esso compare al narratore in una cantina di Buenos Aires, al buio: so bene che molti di voi conoscono il racconto, ma ho pensato che sarebbe bello sentire (in italiano) un passo del testo. Ed ecco il momento culminante:

Chiusi gli occhi, li riaprii, allora vidi l'Aleph. Arrivo, ora, all'ineffabile centro del mio racconto. Comincia, qui, la mia disperazione di scrittore [...] In quell'istante gigantesco ho visto milioni di atti gradevoli o atroci; nessuno di essi mi stupì quanto il fatto che tutti occupassero lo stesso punto, senza sovrapposizione e senza trasparenza. Quel che videro i miei occhi fu simultaneo: ciò che trascriverò, successivo, perché tale è il linguaggio. Qualcosa, tuttavia, annoterò. Nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti ruotasse; poi compresi che quel movimento era un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva. Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa [...] era infinite cose, perché io le vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo.

Segue quella stupenda pagina, che non c'è il tempo per leggervi, con la ressa degli esempi di ciò che il narratore ha visto: cose ovvie, come l'alba e la sera, o cose strambe come un'argentea ragnatela al centro di una piramide nera. C'è un cortile interno di via Soler, ci sono deserti equatoriali e, individualmente, ciascuno dei loro granelli di sabbia; c'è un esemplare della prima versione inglese di Plinio e, contemporaneamente, ogni lettera di ogni pagina; ci sono cavalli con la crinie-

ra al vento, su una spiaggia del Mar Caspio; la delicata ossatura di una mano; i sopravvissuti di una battaglia, in atto di mandare una cartolina; l'insieme di tutte le formiche che esistono sulla terra e innumerevoli altre bizzarre ed elettrizzanti immagini, fino al finale che è questo:

Vidi l'Aleph da tutti i punti; vidi nell'Aleph la terra, e nella terra di nuovo l'Aleph e nell'Aleph la terra [...] l'inconcepibile universo.

Sentite che questo brano ci comunica insieme il senso della vertigine e il senso della lucidezza, che sono i tratti caratteristici delle più alte concezioni in Borges. È chiaro che abbiamo qui una metafora della nostra mente, della mente umana concepita come specchio del mondo, con un richiamo a ciò che ha di prodigioso il nostro conoscere, e di assurdo nello stesso tempo, ai confini dell'irreale.

Sarebbe bello, se ne avessimo il tempo, poter fare un accenno ad una particolare qualità letteraria di questo brano: al fatto che il racconto è anche una metafora di se stesso in quanto il suo centro, l'episodio centrale, ha una cornice assai diffusa: una cornice urbana sudamericana estremamente attraente, una ambientazione in chiave affettuosa e scherzosa con bellissime inflessioni comiche, amici dell'autore che figurano come comparse, un poeta grottescamente inetto... È tutto pieno di tratti vivi, cose che guizzano come anguille in questa specie di vasca periferica, dalla quale nasce un simbolo splendente di qualcosa che non è periferico ma universale.

Naturalmente l'ambientazione nella realtà quotidiana serve a dare un drammatico risalto alla cosa non quotidiana che accade. È lo stesso effetto che vediamo nel celebre «attacco» de *Il processo* di Kafka. Ma sarebbe eccessivo andare alla ricerca degli ovvii e tuttavia paradossali legami di questa fantasia dell'Aleph con certi motivi illustri della tradizione mistica e poetica, relativi, per esempio, alla visione della divinità in termini medievali. A noi italiani basta pensare a un singolo verso: «sustanze e accidenti e lor costume», nell'ultimo canto del *Paradiso*, per sentire che il racconto di Borges è una variante del XX secolo di esperienze che in altri tempi si concepivano e si descrivevano in termini religiosi.

Mi proporrei ora di considerare l'Aleph come immagine dell'opera e della mente di Borges. Che cosa c'è in quel centro? C'è in primo luogo il gruppo delle grandi fantasie che sono raccolte soprattutto nei due libri più illustri («*Finzioni*» e quello che ha per titolo generale appunto «*L'Aleph*»). È questa la parte della sua opera che anch'io, come tanti altri lettori, amo di più intenso amore intellettuale.

Vorrei citare per prima l'idea di un pianeta totalmente immaginario, ma descritto in modo così dettagliato che non si può più distingue-

re tra l'immaginario ed il reale. Da un lato c'è l'idea di una intera civiltà inesistente (dallo strano nome, Tlön), dall'altro l'idea di un resoconto totale di questo mondo che in definitiva equivale al mondo stesso, la grande Enciclopedia di Tlön in 40 volumi.

C'è poi la prestigiosa idea della biblioteca di Babele, che è infinita, eterna e totale in quanto contiene tutti i libri possibili, anche quelli senza senso, fatti per esempio di tre sole lettere che si ripetono per tutto il libro, o libri riprodotti in centinaia di migliaia di fac-simili imperfetti, che differiscono dall'originale per una sola virgola o per una sola lettera.

A questa si può accostare l'idea della memoria assoluta, l'uomo che ricorda tutto: uno dei paradossi dell'assoluto che affascinano Borges; e ancora la splendida storia dell'uomo che riscrive il *Don Chisciotte*, tale e quale, non un rifacimento ma una perfetta riproduzione del testo originale. Qui l'assunto lucido e sconcertante è che le parole e le frasi del Seicento, puntigliosamente e scrupolosamente ripetute nel nostro secolo, non sono più le stesse. Ascoltate questo drammatico confronto fra i due testi, che di nuovo vi leggo, naturalmente, in versione italiana.

Ecco il testo di Cervantes: «*La verità la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato...*».

Ed ecco il rifacimento: «*La verità la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato...*».

Penso che non occorra commentare la potenza surreale e insieme la grazia ironica di questo confronto. Tralascio alcune altre splendide fantasie, come il giardino dei sentieri che si biforcano, la nefanda città degli immortali, e le innumerevoli, brulicanti varianti minori, che troviamo sparse dappertutto, in prosa e in verso, e che sono poi riecheggiamenti di singoli aspetti dei temi dominanti.

Tra questi temi elencherei anzitutto il rapporto tra finito e infinito; poi il tema della reduplicazione connesso a quello dell'identità (perché, duplicando, si insidia l'identità individuale delle cose o delle persone) sia che la duplicazione avvenga nel nerofumo degli specchi, o nei riflessi della memoria individuale, o nella sfera delle scritture letterarie, curioso gemellaggio della realtà; e ancora il tema del labirinto e di ogni altro assetto che si possa assumere come immagine dell'universo, segnatamente i libri, le enciclopedie, le biblioteche. Si tratta insomma degli enigmi del tempo e dello spazio, e insieme dei rapporti tra realtà e irrealtà, con la tendenza a spingere dappertutto all'estremo le nostre percezioni o intuizioni o incertezze in materia.

Mi propongo ora di parlarvi di un settore dell'arte di Borges che mi interessa in modo particolare: quello che per brevità chiamerò delle citazioni, cioè il fatto che tanta parte di ciò che scrive e pensa si direb-

be fondata su un tessuto di richiami ad altri testi. A volte il lettore ha l'impressione di una erudizione prodigiosa (o di una brillante parodia di essa), ma in realtà si tratta di un aspetto funzionale della sua fantasia. Borges moltiplica le sue citazioni e i suoi richiami, con sovrano disprezzo della possibile accusa di pedanteria: e nasce in noi l'idea che forse è così che funziona la nostra mente. Ciò che pensiamo è tutto un tessuto di cose pensate da altri, ciò che diciamo è fatto di ciò che altri hanno detto, anche se non ne siamo sempre coscienti. Non c'è tempo oggi per l'antologia di citazioni che mi sarebbe piaciuto di offrirvi (io stesso sono entrato nel mondo di Borges attraverso la sua stupenda citazione da Quevedo, *Su Tumba son de Flandes las Campañas / Y su Epitafio la sangrienta Luna*, una delle cose più magiche che ho mai letto), ma cercherò almeno di darvi un paio di esempi che mi sembra illustrino la complessità del meccanismo in questione.

Ecco la prima: «*Ho visto molte volte il destino colpire all'improvviso gli uomini, come un cammello cieco*» (nel racconto che si chiama *La ricerca di Averroè*). È una citazione da un poeta arabo preislamico del VI secolo, Zuhair, che si immagina fatta in presenza di Averroè a Cordova, in Spagna, nell'XI secolo. La persona che la fa (siamo in un gruppo di amici e conoscenti) dice che quella metafora antica ha perso ormai la sua efficacia. Confrontare un cammello con il destino non fa più stupire la gente: è una similitudine che viene da una società di nomadi, arcaica; beduini che conoscono solo il deserto e per i quali un pozzo è una cosa rara; ma qui siamo a Cordova, qui c'è un grande fiume... la civiltà è cambiata, forse è opportuno rinnovare anche le metafore.

Ma Averroè sostiene invece che l'antica metafora funziona ancora: noi sappiamo benissimo – anche se non siamo nel deserto – come si comporta il destino quando colpisce ciecamente la gente. Sappiamo che ci fa pensare a qualcosa di forte e di stupido, come potrebbe essere una vecchia bestia cieca, innocente e disumana. I versi di Zuhair dicono questo in modo perfetto, osserva Averroè: anzi, il passare del tempo aggiunge forza a quelle antiche parole. Nel testo di Zuhair avevamo due sole immagini: il destino e il cammello. Ma, ripetuto oggi, il detto serve inoltre a noi per ricordare Zuhair, far rivivere il sentimento del vecchio poeta e aggiungere il nostro dolore al suo dolore.

Ecco, mi pare che questo esempio illustri assai bene il complesso meccanismo delle citazioni di Borges: abbiamo qui una citazione che viene dal VI secolo ed è fatta nell'XI per dire che è ancora valida, ma che la validità nuova è diversa da quella vecchia: una considerazione che potremmo ripetere per l'uso che ne fa l'autore nel nostro secolo.

Già che ci siamo, vorrei dire una parola sull'incantevole cornice di questo racconto. Un lettore nuovo che voglia conoscere Borges po-

trebbe cominciare proprio da qui: è una delle cose più genuinamente incantevoli di questo autore di cui si dice forse troppo spesso che è «incantevole». L'incanto di Borges può parere un aspetto secondario, marginale della sua opera, ma io non credo che sia marginale.

Il racconto in cui compare la nostra citazione rievoca un momento della vita di Averroè a Cordova. È impegnato nel suo nobile lavoro, il gran Commento ad Aristotele. E qui Borges osserva: «Poche cose la storia ha registrato più belle e commoventi di questo consacrarsi di un medico arabo ai pensieri di un uomo da cui lo separavano 14 secoli».

Quel giorno dunque Averroè sta pensando a due parole di Aristotele che non riesce a capire: «tragedia» e «commedia». Cosa mai vorranno dire? Ci sta pensando, e quella sera, nell'incontro in cui si discorre del cammello cieco, ascolta lo strano resoconto di un viaggiatore che in un lontano paese d'Oriente aveva assistito, tra l'altro, a ciò che noi riconosciamo per una rappresentazione teatrale. Questo, per vie oscure, lo illumina sul significato delle due strane parole. Rientrato a casa al mattino, scrive: «Aristù (cioè Aristotele) chiama tragedia i panegirici e commedia le satire. Nel Corano ce n'è parecchi esempi, di entrambi i tipi». È ovviamente un'interpretazione grottesca, e commovente. Vi leggerò ora la conclusione del racconto di Borges:

«Scritta quella frase Averroè senti sonno e provò freddo. Si sciolse il turbante e si guardò in uno specchio di metallo. Non so quello che videro i suoi occhi perché nessuno storico ha descritto la forma del suo volto; so che scomparve bruscamente come folgorato da una vampa senza luce e che con lui scomparvero la casa, la fontana, i libri, i manoscritti, le colombe, le schiave, i roseti e lo stesso Guadalquivir».

A questo punto l'autore riflette sul proprio tentativo di rievocare «il caso» di Averroè, che, chiuso nell'ambito dell'Islam, non poté mai sapere il significato delle voci «tragedia» e «commedia»:

«Ma a misura che procedevo, sentivo quel che dovette sentire quel Dio di cui si dice che volesse creare un toro, e invece creò un bufalo. Sentii che l'opera si burlava di me, sentii che Averroè, che voleva immaginare che cos'è un dramma senza sapere cos'è un teatro, non era più assurdo di me che volevo immaginarmi Averroè senz'altro materiale che qualche notizia tratta dalle mie letture... E così nell'istante in cui cesso di credere in lui, Averroè sparisce».

È una delle più esplicite confessioni direttamente autobiografiche di Borges.

L'altra citazione che ho scelto riguarda gli specchi, e la percezione che essi hanno qualcosa di mostruoso:

«Gli specchi e la copula sono abominevoli perché moltiplicano il numero degli uomini».

La frase è citata a memoria da un amico dell'autore come opinione di uno degli eresiarchi di Uqbar, un paese che non si sa bene se sia vero o immaginario. La fonte, dice l'amico, è in una enciclopedia di lingua inglese, alla voce Uqbar. A parte che questa voce c'è e non c'è, perché in certe copie dell'enciclopedia non si trova, quando alla fine si riesce a rintracciarla risulta che il testo non è «*Copulation and mirrors are abominable*» (la copula e gli specchi sono abominevoli), ma «*Mirrors and Fatherhood are abominable*»: gli specchi e la paternità sono abominevoli. La frase intera dice: «L'universo visibile è illusione o, più precisamente, sofisma. Gli specchi e la paternità sono abominevoli». Ciò che risalta è la suggestiva irrealtà della citazione che viene fatta comparire e scomparire davanti ai nostri occhi.

Per Borges, lo specchio è collegato col senso del destino umano, la vanità della nostra esistenza. Lo sappiamo da una confessione autobiografica in prosa, che dice: «Nell'infanzia mi atterrivano gli specchi e soprattutto l'idea di venire ripetuto». È il motivo a cui ho accennato prima. Si avverte chiaramente un senso di minaccia all'identità, di realtà depauperata, l'oscura repulsione che ci desta la duplicazione della nostra immagine.

Devo aggiungere che ultimamente mi è parso di avvertire che un processo simile a questo abbia investito la stessa persona di Borges. In queste settimane ho letto tutto ciò che ho potuto trovare dei suoi scritti più recenti: le ultime raccolte, i prologhi, le conversazioni, le interviste, tutto ciò che ho trovato; e ho sentito che c'è qualcosa che ritorna ciclicamente, che si ripete: si ripetono i temi, tornano, si ripetono, tornano ancora. L'immagine di Borges sembra moltiplicarsi quasi in una lucida prigione, una gabbia di specchi: in questo mi è parso di riconoscere l'effetto di un destino personale. Esposto a questo processo (lo sappiamo tutti, lo vediamo di persona) l'uomo non dà segni di angoscia. Il suo atteggiamento è sereno. È però una serenità, mi pare, che, in fondo, è indistinguibile dalla rassegnazione. Ci parla spesso di momenti di felicità, nel presente e nel passato, ma sono momenti sui quali sembra che passi sempre come un'ombra, un fondo struggente di malinconia.

Vorrei finire richiamandomi alle poesie di Borges. Le raccolte di componimenti in versi hanno punteggiato tutta la sua vita: ha cominciato negli anni Venti e so che non è molto contento di alcune delle poesie di allora, e qualche volta si lamenta di certe ristampe recenti. Io trovo che anche quelle prime poesie presentano motivi di partico-

lare interesse per noi italiani. C'è un gioco di corrispondenze, per esempio, con gli *Ossi di seppia*, in decine di momenti cruciali. Stilisticamente sono poesie in chiave del tutto tradizionale. C'è nell'autore uno spiccato disinteresse per le innovazioni linguistiche e tecniche del XX secolo in quanto tali. C'è invece una nobile fedeltà a forme tradizionali, il sonetto per esempio. In molte poesie si percepisce la presenza di un nucleo emotivo iniziale che ha a che fare con le emozioni associate all'infanzia. Quella che vi leggerò è intitolata *La pioggia* ed è appunto un sonetto. Lo leggo naturalmente in italiano. Esprime il senso che la pioggia intensifica la nostra percezione del passato, ha la capacità di rievocare per noi il passato più di altre esperienze, e in particolare fa rivivere le cose dell'infanzia; per esempio il momento in cui abbiamo scoperto che cos'è una rosa; il momento in cui abbiamo saputo che c'è una cosa che si chiama il colore rosso; e ancora il giardino dell'infanzia, il patio, le voci delle persone che da decenni non ci sono più.

Bruscamente la sera si è schiarita
perché già cade la pioggia minuziosa.
Cade o è caduta. La pioggia è una cosa
che senza dubbio succede nel passato.

Chi la sente cadere ha recuperato
il tempo in cui la sorte fortunata
gli rivelò un fiore chiamato rosa
e lo strano colore del rosso.

Questa pioggia che acceca i vetri
rallegherà in sperdute periferie
le nere uve di una pergola in un
patio che non esiste più. La bagnata
sera mi porta la voce, la voce desiderata,
di mio padre che ritorna e non è morto.

Gli argomenti delle poesie sono assai diversificati, simboli cordiali (*La luna*) o inquietanti (*L'altra tigre*, una specie di ricerca della tigre vera, che forse non possiamo trovare, perché anche solo pensandola la facciamo diventare letteraria), omaggi alla vitalità, soprattutto la vitalità popolare della sua città nei primi decenni di questo secolo, e ancora l'interesse per i suoi antenati, specialmente per quelli la cui figura assume aspetti eroici. Penso a componimenti come la *Poesia congetturale*, uno straordinario omaggio a Dante: si parla di un antenato la cui morte è rivissuta con grande efficacia nei termini in cui

Bonconte da Montefeltro muore in Purgatorio. Ma i temi che prevalgono sono quelli del destino personale, della cecità, dell'invecchiare, delle ragioni della vita. E ho scelto tre brevi poesie. La prima si chiama *Le cose*:

Il bastone, le monete, il portachiavi,
la docile serratura, i tardivi
appunti che non leggeranno i pochi giorni
che mi restano, le carte da gioco e la scacchiera,
un libro e fra le sue pagine l'avvizzita
violetta, monumento di una sera
di certo indimenticabile e già dimenticata,
il rosso specchio occidentale dove arde
un'illusoria aurora. Quante cose,
lime, soglie, atlanti, bicchieri, chiodi,
ci servono come taciti schiavi,
cieche e stranamente silenziose!
Dureranno di là del nostro oblio;
non sapranno mai che ce ne siamo andati.

Vi leggo ora una seconda poesia, ancora più breve, che riguarda i suoi libri.

I miei libri (che non sanno che io esisto)
sono parte di me come questo viso
dalle tempie grigie e dagli occhi grigi
che cerco vanamente nei cristalli
e che percorro con la mano concava.
Non senza una certa logica amarezza
penso che le parole essenziali
che mi esprimono sono in quelle pagine
che non sanno chi sono io, non in quelle che ho scritto.
Meglio così. Le voci dei morti
mi diranno per sempre.

E la poesia con la quale vorrei chiudere è il celebre *Elogio dell'ombra*:

La vecchiaia (è questo il nome che gli altri le danno)
può essere il tempo della nostra felicità.
L'animale è morto o è quasi morto.
Rimangono l'uomo e la sua anima.
Vivo tra forme luminose e vaghe
che non sono ancora le tenebre...
Nella mia vita sono sempre state troppe le cose;
Democrito di Abdera si strappò gli occhi per pensare;
il tempo è stato il mio Democrito.
Questa penombra è lenta e non fa male;
scorre per un mite pendio
e assomiglia all'eternità.
I miei amici non hanno volto,
le donne sono quel che erano molti anni fa,
gli incroci delle strade potrebbero essere altri,
non ci sono lettere sulle pagine dei libri.
Tutto questo dovrebbe intimorirmi,
ma è una dolcezza, un ritorno.
Delle generazioni di testi che ci sono sulla terra
ne avrò letti solo alcuni,
quelli che continuo a leggere nella memoria,
a leggere e a trasformare.
Dal Sud, dall'Est, dall'Ovest, dal Nord,
convergono i cammini che mi hanno portato
nel mio segreto centro.
Quei cammini furono echi e passi,
donne, uomini, agoniche, resurrezioni,
giorni e notti,
dormiveglia e sogni...
gli atti dei morti,
il condiviso amore, le parole,
Emerson e la neve e tante cose.
Adesso posso dimenticarle. Arrivo al mio centro,
alla mia algebra, alla mia chiave,
al mio specchio.
Presto saprò chi sono.

LUIGI MENEGHELLO

Nota: Le traduzioni italiane dei testi sono riprese dalla raccolta *L'Aleph* nell'Universale Economica Feltrinelli, e dal volume *Poesie (1923-1976)* della BUR.