



BORGES O L'ELOGIO DEL LETTORE

di Vittoria Martinetto

Borges pensava che parlare astrattamente di poesia fosse una forma di tedio e di pigrizia. Per questo, in tutte le sue conferenze, moltiplicava le citazioni e gli esempi testuali, prova, fra l'altro, della sua straordinaria memoria. La cosa curiosa, in qualcuno così misurato come lui, diafano ed elegante, talvolta considerato quasi algido, era che parlando di poesia arrivava a dire cose sentimentali come questa: “Sentiamo la poesia come sentiamo la vicinanza di una donna, o una montagna, un'insenatura. Se la sentiamo immediatamente, perché diluirla in altre parole, che saranno di sicuro più deboli delle nostre emozioni?”.¹ Insomma, quell'enigma della poesia, che all'inizio delle Norton Lectures Borges cerca di spiegare prevenendo eventuali malintesi è una verità semplice: ovvero che la poesia parla da sé e parafrasata smette di essere tale. Come parlarne, dunque?

1. J. L. Borges, *Sette sere*, Adelphi, Milano 2024, p. 113.





Da lettore, quale Borges si è sempre, innanzitutto, e senza falsa modestia, considerato. Lo ha ribadito così tante volte che gli esempi si sprecano e vi torna su anche qui: “Un libro è un oggetto fisico in un mondo di oggetti fisici. È un insieme di simboli morti. Poi arriva il lettore giusto e le parole – o meglio, la poesia che sta dietro le parole, perché le parole in sé sono semplici simboli – tornano in vita”.² A Borges piacevano i lettori *tout court*, la critica non lo entusiasmava, al contrario: “Ogni volta che mi sono immerso nei testi di estetica, ho avuto la sgradevole impressione di leggere le opere di astronomi che non avessero mai osservato le stelle”.³ La sua regola aurea era la seguente: “Non importa la bibliografia: in fin dei conti Shakespeare non conosceva la bibliografia shakespeariana. Johnson non poté prevedere i libri che sarebbero stati scritti su di lui. Perché non studiare direttamente i testi?”.⁴ Interessante il fatto che Borges fosse sempre critico nei confronti della critica, pur essendo lui stesso un chiosatore per eccellenza a partire dalla propria stessa opera: la sua prosa è corredata di prologhi, di post scriptum, di note a pie’ di pagina, di commenti a margine a mo’ di auto-esegesi, soglie che non sono accessorie rispetto al corpo testuale, ma aree critiche dove il senso può essere messo in dubbio o addirittura rovesciato. Una specie “laterale” della critica, quindi, professata da qualcuno che tendeva a mettersi in margine per godere innanzitutto dei testi, sia che fossero

2. Cfr. Qui, p. 37.

3. Ivi, p. 36.

4. Borges, *Sette sere*, cit., p.112.



suoi – estraniandosene – sia che fossero prodotti da altri.

Come ha ribadito in premessa al suo “credo” di poeta, Borges riteneva, infatti, che quanto aveva letto fosse molto più importante di quello che si era “avventurato a scrivere”. Non è un caso che i protagonisti dei suoi racconti siano spesso lettori, o studiosi ed esegeti il cui destino dipende dall’essere incappati in un libro o in molti come gli uomini della *Biblioteca di Babele*. Il fatto che Borges tenesse in maggior considerazione la lettura rispetto alla propria stessa scrittura, deriva anche dalla constatazione che, a differenza di questa, la lettura è un’operazione anonima, non confinata in qualcuno in particolare, oltre che luogo sacro dell’interminabile metamorfosi dei testi. È il medesimo ideale di anonimato che lo scrittore mette in scena nel citatissimo *Borges e io*, dove immagina di delegare al proprio doppio l’attività di tramare la sua letteratura, sollevato al pensiero che ciò che di buono avessero tali pagine non lo salverebbe in quanto Borges poiché “non sarebbe di nessuno, neppure dell’altro, ma della lingua o della tradizione”. Nella laconica conclusione del brano lo scrittore ci consegna, come d’abitudine, una perplessità irrisolta: “Non so chi di noi due scrive questa pagina”.⁵

È noto come Borges detestasse l’egotismo, valendosi di Schopenhauer per argomentare che siccome nessuno è qualcuno, anche la letteratura dovesse essere opera di uno stesso autore anonimo e atemporale, come

5. J. L. Borges, *Borges e io*, in *L’Artefice*, Adelphi, Milano 1999, p. 95.



nell'ideale mondo del celebre racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, dov'è raro che i libri siano firmati, non esiste il concetto di plagio e la pratica delle attribuzioni apocriefe è all'ordine del giorno, come nella stessa narrativa di Borges; inoltre, non c'è libro a Tlön che non racchiuda in sé il suo "controlibro", così come le storie narrate dallo scrittore argentino sono messe in dubbio dal ricorrente avverbio "forse" che le rende congetturali, aprendole a letture molteplici e contraddittorie. Sembra, così, che la letteratura di Borges non aspiri solo alla dissoluzione dell'autore, ma sia costruita, secondo lo stupefatto giudizio di Octavio Paz, "sul tema vertiginoso dell'assenza dell'opera".⁶

Se Borges non professava alcuna estetica, convinto com'era che ogni opera affida al suo scrittore la forma che cerca, di sicuro aveva fatto del plagio una poetica, a ulteriore prova della sua profonda modestia come autore, ovvero della sincera convinzione che qualunque creazione artistica sia patrimonio di tutti. La citazione (legale) e il plagio (illegale), equivalgono entrambi a scrivere una lettura: in questo Borges è un artista concettuale poiché *ri-crea* nel momento in cui legge, insinuando la differenza fra originale e copia, come nel caso esemplare del suo Pierre Menard, oppure dove argomenta che ogni scrittore *crea* i suoi precursori perché modifica la nostra concezione di quelli che lo hanno preceduto.⁷ Non era un vezzo: l'utilizzo e la rielaborazione di frasi e concetti

6. Citato da Domenico Porzio in "Introduzione" a J. L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1996, p. XXVII.

7. Cfr. J. L. Borges, "Kafka e i suoi precursori" in *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 106-108.





attinti all'immenso capitale libresco immagazzinato nel corso di una vita consumata in una biblioteca plurilingue, rappresenta per Borges uno strumento epistemologico, anche quando include testi e autori immaginari per costruire una realtà letteraria speculare inesistente. Come dimostrano le sue strabilianti performance di conferenziere, tale bagaglio è stato mantenuto in vita anche dopo la quasi totale cecità – intorno alla metà degli anni Cinquanta – grazie a doti mnemoniche che hanno trovato una parossistica incarnazione nel Funes dell'omonimo racconto. Borges non ci prende mai in giro: è sottinteso che la materia che modella appartiene a una cultura universale di cui apertamente si appropria per metabolizzarla e imprimervi il proprio marchio: da questo punto di vista non c'è alcun trucco, alcun segreto. Quella di Borges è una garbatissima forma di sfacciataggine, se così si può dire, che invita noi stessi a fare altrettanto con tutto ciò che assorbiamo da quella grande attività mineraria che è l'atto di leggere.

A questo suo atteggiamento intellettuale è stata spesso affibbiata l'etichetta di postmoderno, credo per inerzia, o per mancanza di definizioni migliori riguardo a un'opera che è – mi perdoni la modestia di Borges – ineguagliabile. Non credo che Borges, nemico delle etichette, avrebbe apprezzato l'abusato termine di postmoderno. Semplicemente, il mondo visto come un immenso spazio di stoccaggio è conseguenza del fatto che gli è toccato scrivere in un'epoca *post* che è un museo dell'originalità. Il lavoro che Borges ha fatto, è stato quello di attingere all'immenso territorio dell'intertestualità una serie di temi che già vi vorticavano e di trasformarli in parabole esemplari. Nell'affettazione



quasi aristocratica del suo definirsi “uomo semicolto” c’è di sicuro anche un po’ di compiacimento nel constatare l’efficacia della sua frode che consiste nel rielaborare una cultura della sintesi che viene dall’enciclopedia, dalla citazione, dalla parte per il tutto. L’idea, insomma, di una letteratura parassitaria e della riscrittura come garanzia di genuinità. L’arte che Borges si pregia senz’altro di praticare è, invece, la perplessità, quel sottile scetticismo che non risparmia se stesso. Dovremmo seguire il suo esempio quando ci sforziamo di escogitare formule, quindi mi asterrò dal farlo qui, sapendo che l’unico modo per conoscerlo è leggerlo e, in questo caso, ascoltarlo.

A proposito della voce del Borges *on stage*, che si consegnava ai riti della comunicazione di massa in conferenze e interviste, Alan Pauls ha un’opinione interessante che mi permetto di trascrivere: “Mentre la prosa borgesiana sembra ermetica e autosufficiente, la voce di Borges suonava esile e disseminata di vuoti, quasi allarmata dalla presenza di un interlocutore o dalla minaccia di una domanda [...]. Ci bastava udirla per sentirci tutti in qualche modo *vendicati*: ogni suo balbettio metteva in scena un pensiero che sembrava farsi proprio lì, davanti ai nostri orecchi, e ci ripagava delle ferite che la sua presenza scritta ci aveva inflitto. Il Borges scritto affascinava ma era inattaccabile; il Borges orale proponeva un incanto meno costoso e forse più commovente, quello di una voce esposta, sempre in pericolo, nuda”.⁸ Insomma, il Borges conferenziere offre una versione per così dire “amabile” della sua letteratura che è invece frutto di uno

8. A. Pauls, *Effetto Borges*, SUR, Roma 2016, pp. 59-60.





stile senza cedimenti e di una lingua perfetta. Inoltre, se i suoi racconti, opera del Borges professionista della finzione, sono popolati di narratori inattendibili che moltiplicano ambiguità, la voce di Borges, con il suo tono familiare e confidenziale, diventa garanzia di assoluta autenticità, ancor più quando cede a occasionali inciampi, poiché emana, vulnerabile, da un corpo.

Ascoltando, ad esempio, queste Norton Lectures, (le si trova in una limpida registrazione – purtroppo senza filmato – su YouTube) si nota come la voce di Borges si sospenda talvolta in un silenzio privo di inutili riempitivi, da cui però traspare il piccolo dramma istantaneo del non trovare subito parole precise per quel che vuole dire. Se si desidera vedere Borges, invece, si trovano i filmati delle conferenze tenute al Teatro Coliseo di Buenos Aires fra il luglio e l'agosto del 1977: lo si osserva isolato al centro dello scenario, seduto a un tavolino simile a un banco di scuola, su cui ha posato le mani che non muove mai, mentre parla con un'espressione gentile e lo sguardo fisso su un infinito personale davanti a sé. Queste lezioni, intitolate *Siete Noches*, furono seguite l'anno dopo da quelle tenute all'Università di Belgrano che, pubblicate, prenderanno il titolo di *Borges, oral*. Come ci ricorda Tommaso Scarano, si tratta degli unici due cicli di conferenze entrati a far parte delle *Obras Completas* di Borges, il che rende ancora più prezioso il libro che avete in mano, perché le lezioni qui trascritte, tenute da Borges in inglese a Harvard a cavallo fra il 1967 e il 1968, precedono quei cicli nel tempo, e le bobine con le registrazioni sono rimaste a prendere polvere per più di trent'anni in una biblioteca dell'università, fino



alla loro edizione postuma, come ci racconta il curatore Calin-Andrei Mihailescu.

Il titolo dato a queste lezioni, *This Craft of Verse*, ha trovato in traduzione il compromesso di *Il mestiere della poesia*, anche se “mestiere” è qualcosa di più asettico rispetto al termine inglese “craft” che rimanda, invece, a un gesto artigianale, all’abilità di chi conia versi come se desse vita nuova a un materiale, il linguaggio, la cui radice è, secondo Borges, “irrazionale e di carattere magico”.⁹ Ed è proprio questo l’accento che lo scrittore vuole dare al suo discorso sulla poesia: la sua lettura non è quella del critico o dell’interprete, ma di chi assapora il risultato di un lavoro di cesello, invitando il pubblico a notare dettagli che potrebbero altrimenti sfuggire, ombreggiature di suono – e solo dopo, di senso – che desidera condividere con lui, mostrando senza necessariamente spiegare. Del resto, al termine delle lezioni, Borges si arrende all’evidenza di non avere un credo particolare da offrire, ma solo precauzioni.

Si tratta di un itinerario non cronologico e senza pretese di esaustività, attraverso autori più o meno noti in una sorta di enumerazione caotica, simile a quelle che popolano la sua narrativa – penso a *l’Aleph*, a *Lo Zahir* e a *La scrittura del Dio* – quando intende riassumere l’infinito e ci riesce.¹⁰ Anche nel suo excursus poetico che spazia da Omero agli antichi sassoni, dalle saghe scandinave ai poeti mediorientali e alla celebrata poesia

9. J. L. Borges, “Prologo” in *L’altro, lo stesso*, Adelphi, Milano 2002, p. 19.

10. Tutti e tre i racconti si trovano nella raccolta *L’Aleph*, Adelphi, Milano 1998.



romantica inglese, Borges finisce per toccare l'essenza della poesia – il suo *aleph* – senza per questo dettare un decalogo o esprimerla in modo definitivo. Ci consegna solo approssimazioni e un consiglio: “Penso che si possa solo alludere, che si possa solo far sì che il lettore immagini. Il lettore, se è abbastanza sveglio, può essere soddisfatto del vostro semplice accenno a qualcosa”.¹¹

Con la modestia che lo contraddistingue, nelle *Norton Lectures* Borges cita versi con premesse come questa: “Se non li capite, potrete consolarvi pensando che non li capisco neppure io e che sono privi di senso. Sono belli e deliziosamente privi di senso; non devono significare nulla”.¹² È una lezione sul modo di avvicinarsi alla poesia: abituarsi a lasciar parlare le assonanze, la musicalità, le associazioni di parole, un invito a rifuggire il ragionamento per abbandonarsi a un piacere quasi fisico, dal momento “che il linguaggio non è, come siamo indotti a credere dal dizionario, l'invenzione di accademici o di filologi. Semmai, il linguaggio si è evoluto nel tempo, in un tempo lunghissimo, grazie a contadini, a pescatori, a cacciatori, a cavalieri. Non proviene dalle biblioteche, ma dai campi, dal mare, dai fiumi, dalla notte, dall'alba”.¹³ In questa riflessione, in sé poeticissima, il Borges erudito abbassa la guardia arrendendosi all'ordine naturale del linguaggio e al suo affascinante enigma, perché la bellezza di un verso è molto superiore alla lettura che se ne può dare.

11.Cfr. Qui, p. 129.

12.Ivi, p. 104

13.Ivi, p. 100



Ma la cosa a mio parere più ammirevole di questo suo salire in cattedra che non lo è mai, risiede nella totale assenza di autoreferenzialità, come se Borges avesse dimenticato il suo esordio alla scrittura in qualità di poeta, o si considerasse indegno di accostare la propria poesia agli esempi che porta, e solo con estremo pudore e su richiesta, offra a conclusione un suo componimento. Non so se questo sia un'ulteriore manifestazione di modestia, o se, azzardo, abbia anche un minimo risvolto congiunturale. Di fatto, Borges era reduce da quasi un trentennio in cui non aveva pubblicato versi per dedicarsi alla saggistica e alla narrativa o, meglio, a quella originale forma a cavallo fra i due generi che le caratterizza. Forse complice la perdita della vista, negli anni Sessanta Borges torna alla poesia, una poesia spesso esposta agli obblighi formali della metrica, facile da ricordare e addirittura portatile, raccogliendola in *L'Artefice* (1960) – insieme a brevi prose – e poi in *L'Altro, lo stesso* (1964). Erano stati anni, quelli di astensione dall'attività poetica, di grande riflessione al riguardo, e per questo non stupisce che vertano proprio sull'argomento le lezioni di Harvard. Basta leggere le parole del Prologo alla seconda raccolta, uscita appena tre anni prima, dove Borges fa una lucida esegesi di sé stesso: “È curiosa la sorte dello scrittore. Agli inizi è barocco, vanitosamente barocco, ma dopo molti anni può raggiungere, con il favore degli astri, non la semplicità, che non è niente, ma la modesta e segreta complessità”.¹⁴ Come osserva opportunamente Tommaso Scarano, lo scrittore “vanitosamente barocco” è il Borges ventiquattrenne delle

14. Borges, “Prologo”, in *L'altro, lo stesso*, cit., p. 17.





raccolte *Fervore di Buenos Aires* o *Luna di fronte*, giovane poeta avanguardista che si ispira all'*ultraismo* del suo venerato maestro Cansinos-Asséns, e vuole essere a tutti i costi “moderno”, senza rendersi conto che “tutti fatalmente lo siamo”, e vuole essere innovatore, senza rendersi conto che nessuno lo è davvero perché “i linguaggi dell'uomo sono tradizioni che racchiudono qualcosa di fatale” e “gli esperimenti individuali sono di fatto minimi”.¹⁵

In quella lunga pausa di riflessione *dalla* poesia ma *sulla* poesia, Borges aveva fatto ammenda dalla retorica giovanile, giungendo nella maturità a quella contrapposizione enfasi/pudore che diventerà paradigma valutativo per giudicare la letteratura altrui senza risparmiare la propria, dettando al contempo le linee di un manuale di stile personale da cui verrà per sempre abolita l'impostura degli eccessi e dell'artificiosità, per arrivare a quella lingua inconfondibile che a detta di Umberto Eco è addirittura neoclassica.¹⁶ Il pudore borgesiano è un modo di amministrare il senso confidando in ciò che viene detto solo a metà, per forzare l'inferenza in una collaborazione con il lettore che è il suo modo di intendere la scrittura, nella convinzione che la lettura arricchisca il libro, tanto quanto l'ascolto di una lezione da parte del pubblico. Non è un caso che durante le Norton Lectures Borges si rivolga continuamente ai suoi ascoltatori, ne cerchi il consenso

15. Cfr. T. Scarano, “Dal silenzio alla rinascita poetica”, in *ivi*, pp. 251-263.

16. U. Eco, *Sul concetto di influenza: Borges e Eco*, in AA.VV. *Relaciones literarias entre Borges y Umberto Eco*, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca 1999, p. 284.



quando non la riprovazione – laddove sente il dovere di qualche “goffo cenno di scusa” per eventuali dimenticanze –, arrivando a dire che loro saprebbero “sentire” o “inventare” la musica dei suoi versi anche se non ci fosse. Quella di Borges non è *captatio benevolentiae*, è una proiezione sul pubblico della fiducia in sé stesso come lettore. Il dubbio che quel pubblico – e perfino lui, come spesso si è rappresentato nei propri racconti – sia a sua volta un personaggio immaginario, non può fare molta differenza per qualcuno di così lontano dalla vita e di così vicino alla letteratura.

È, questo, un aspetto controverso della figura di Borges, secondo alcuni suoi contemporanei. Negli anni Sessanta – proprio quelli delle Norton Lectures –, come ricorda ancora Alan Pauls, Borges appariva straordinariamente ricco di idee e di astrazioni, ma povero di esperienze e di contenuti ideologici. Non per niente, durante le lezioni, Borges accenna alla propria invisibilità in patria. Laddove, infatti, scrittori come Julio Cortázar si impegnavano politicamente, lui aveva fama di autore ermetico che sacrificava tutto alla causa letteraria, il prototipo di intellettuale chiuso in una torre d’avorio di citazioni, con le spalle voltate alla vita in un’aristocratica dichiarazione di indifferenza. Sia pure. Ma è comprensibile, se la sua vita affettiva e immaginaria ha queste radici, come dichiarava lui stesso nell’*Abbozzo di autobiografia*: “Se mi si chiedesse di parlare della cosa più importante della mia vita, io parlerei della biblioteca di mio padre. Infatti a volte ho l’impressione di non essermi mai allontanato da quella biblioteca”.¹⁷

17. Citato da Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografia letteraria*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 13.





L'importanza della politica è, di fatto, difficilmente percepibile nell'opera di Borges, anche se nel 1946, per via del suo anti-peronismo, era stato licenziato dalla biblioteca dove lavorava, e promosso per spregio a "ispettore di galline e conigli". In seguito e per il resto della vita Borges fu un borghese illuminato ma non impegnato né a destra né a sinistra, mostrando quell'agnosticismo spensierato che suole irritare i credenti e i giustizieri. A Borges pareva, in fin dei conti, che parlare di "letteratura impegnata" fosse incongruente quanto elogiare "l'equitazione protestante".¹⁸ Solo a partire dagli anni Settanta, lo scrittore sembra aprirsi, se non alla politica, quantomeno a un'espressione poetica più intimista e nostalgica, meno impersonale e intellettualistica, facendo emergere quel Borges che in *Borges e io* vive lasciando che sia l'altro a tramare la sua letteratura. È il Borges di *Elogio dell'ombra* (1969), dunque, quello che parla a Harvard.

Sarebbe, poi, ancora da discutere se, e in quale misura, l'opera di Borges non sia a suo modo impegnata: nasce, infatti, da una fiducia nel potere della parola di edificare mondi possibili dove il mondo reale potrebbe trovare specchiate le proprie verità nascoste. Certo, il referente della finzione borgesiana rimane sempre la letteratura, ovvero un universo fittizio dove il Verbo e il sogno fanno le veci della realtà oggettiva e dove il compito di ragionare fantasie prevale su tutte le altre manifestazioni della vita. Tuttavia, se non sia un impegno mettervi al centro temi come l'illusorietà del tempo e l'incommensurabilità dello spazio, o l'enigma dell'identità umana

18. Citato da Fernando Savater in *Borges*, Laterza, Bari 2003.



attraverso giochi di simmetrie, destini replicati o rovesciati, e altre divagazioni dialettiche intorno al tema della coincidenza degli opposti, allora non si sa cosa lo sia. Il fatto è che in Borges nulla è ciò che sembra, nemmeno il suo *penchant* filosofico: partendo dal presupposto che la filosofia non è in grado di spiegare l'inconcepibile universo, si permette a sua volta la libertà di svincolarsi dai suoi limiti speculativi e di utilizzarla come materiale per creare storie, derubricandola a un ramo della letteratura fantastica. In tutto ciò, Borges si dichiarava ripetitivo, quando non ossessivo, in merito ai suoi temi, pochi, rilanciati in incalcolabili varianti: “Un numero limitato di argomenti – confessava – mi ha perseguitato nel corso degli anni; sono decisamente monotono”.¹⁹ Aggiungerei che i loro continui rimandi all'interno della sua opera, finiscono per avere un effetto incantatorio alla maniera de *Le mille e una notte*, uno dei suoi testi preferiti, finendo per provocare nel lettore una piacevole sensazione di *déjà vu*. Del resto, come è stato segnalato da molti, Borges non è solo autore di racconti che assomigliano a saggi e viceversa, ma lo stesso confine fra prosa e poesia è labile, dal momento che nelle pagine in versi appaiono, in una mirabile sintesi lirica, folgorazioni concettuali che sono il nucleo dei suoi migliori racconti. Quanto alle metafore e ai simboli, anch'essi trasversali, basterebbero i labirinti e gli specchi a condensare il senso di un'opera tanto caleidoscopica. Il labirinto, spazio finito ma infinitamente percorribile, è utilizzato da Borges sia come simulacro

19. J. L. Borges, “Prologo” a *Il manoscritto di Brodie*, in *Tutte le opere*, cit., p. 370.



dell'enigma del tempo, sia come allusione al carattere idealistico della realtà. Lo specchio suggerisce, invece, la coesistenza dei contrari, l'impossibilità dell'io, il ciclico ripresentarsi di infinite varianti dell'identico. In una parola, e con piacere ludico, Borges intesse storie paradossali su temi metafisici che diventano nelle sue mani pura materia letteraria e poetica. Mi verrebbe da dire che l'intero *corpus* narrativo borgesiano, in virtù di tale bricolage istrionico di elementi che ricorrono sotto diverse spoglie, ha in sé qualcosa di circolare e di autosufficiente da porsi, secondo la perfetta similitudine di Italo Calvino, come una letteratura che è estrazione della radice quadrata di sé stessa.²⁰

20.I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1992, p. 50.

