

LETTERATURA IBERO-AMERICANA

Jorge Luis Borges

L'argentino Borges (nato nel 1899) compì ventenne il primo noviziato poetico a Madrid nella fila dell'ultraismo, risposta spagnola al futurismo-cubismo; alcunché di quella poetica ha continuato e permane fino alle ultime prose: l'immagine proclive al mito emblematico, il poema come oggetto artisticamente confezionato. Tornato in patria nel '21, divenne capo riconosciuto della *vanguardia* bonairense con annosa e pervicace milizia di riviste di punta (la murale *Prisma* « che non lessero neppure i muri », *Martín Fierro* con Bernárdez e Marechal, la prima e seconda *Proa* con Caraffa, Rojas Paz, Güiraldes l'inventore di *Don Segundo Sombra*), schieramenti, dichiarazioni programmatiche, apoteosi di valori argentini, antologie. Celebre il libro del '26 con il cileno Huidobro, poeta *creacionista*, e con Alberto Hidalgo, corifeo d'ogni avanguardismo novecentesco; esaltò la *Teoria di Almafuerte*, barbaro poeta sottratto all'oblio, del quale mise in rilievo il complesso di frustrazione, diventato poi un tema intimamente borgesiano; elogiò altresì Leopoldo Lugones, salvando la continuità generazionale col modernismo nel nome di un profeta della nuova poesia; dedicò attenzione commossa e partecipe alla poesia e all'ambiente folclorico e tradizionale del *gaucho*, del *criollo*, dei sobborghi metropolitani.

Tale coscienza critica si rifondeva nella creazione originale, tuttora inexplorata (sia detto senza ambagi), dei *Poemas* dal '22 al '43, dove alternano, contrastano, si mescolano tradizionalismo e novecentismo, la patria profonda e la cultura sincretistica di ogni demone contemporaneo. Pure linfe e toni di « criollo substancial » si trovano in *Fervore di Buenos Aires*, in *Quaderno di San Martín* (« notti del sud », il « patio », « case come angeli », « il ricordo del bisavolo »...).

All'inizio della seconda Guerra Mondiale dovette avvenire una crisi di saturazione e insofferenza di

avanguardismo e di indigenismo; significativo il *Prólogo* alla *Antologia poética argentina* del '41: esclusione delle ballate octosillabiche, rilievo dei poeti della patria in quanto avveniristici e universali, quasi « ipostasi » del più grande di essi, Lugones; liquidazione di esterni criteri programmatici e tematici, e attenzione alla sola struttura ritmica delle poesie; eliminazione dell'« epopea collettiva » (« La categoria geografico-sentimentale *argentino* non ha nulla a che vedere con la esteticità »), risultando ben più *argentini* alcuni poemi esenti da colore temporale e locale (i lucidi sonetti di Banchs!).

Effetto della crisi accennata fu la rinuncia o almeno una forte riduzione della poesia in verso, e il crescere ed avanzare della prosa saggistica e d'invenzione, con un transito deliberato verticale pressoché assoluto a un cielo trascendente e introvertito di spiriti e temi filosofico-religiosi, espressi per simboli allegorie ed enigmi del tesoro culturale decadentista e simbolista elaborato e mistificato (in ogni senso) dall'Europa tra le due guerre. È anche importante qualche dato esteriore: traduzioni dalla Woolf, Gide, Kafka, Faulkner; la tragedia personale della cecità; l'amicizia con intellettuali francesi, come Roger Caillois maestro di moderno classicismo. Si deve a Caillois la traduzione e il lancio in Europa di Borges magico prosatore e saporoso epigono della *belle époque*, esemplare della parabola obbligata dell'artista novecentesco che dalla rivolta ultraista-nazionalista si placa alle rive di un arduo e complesso umanesimo del tempo e dell'eterno.

Di riflesso in Italia la conoscenza di Borges è stata sollecitata attraverso la rivista *Tempo presente* dal suo amico Wilcock, il più giovane dell'antologia citata, ormai italianizzato. Quindi Francesco Tentori ha tradotto, con la cura e l'intelligenza consueta, *L'Aleph* e *Altre inquisizioni* per Feltrinelli, *L'artefice* per Rizzoli (con testo a fronte);

presso Einaudi la versione curata da Lucentini di *Ficciones* col titolo *La Biblioteca di Babele*. Altre raccolte sono le prime *Inquisizioni* (1925), *La grandezza della mia speranza* (1926), *Discussione, Storia universale dell'infamia* (1935), di cui Caillois ha dato alcuni capitoli in francese, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1941), *La morte e la bussola* (1951), *Il caudillo* (1943). Le *Obras completas* sono apparse a Buenos Aires nel 1957.

L'artefice — dice Tentori giustamente — è « di tutti i libri di Borges quello che somiglia maggiormente al suo autore e ne è quasi l'involontario ritratto morale. È anche... una perfetta antologia delle possibilità borghesiane ». C'è di nuovo il ritorno al verso in tutta la seconda metà del libro; appendice di rare citazioni in *Museo*. Tentori preferisce la prosa; noi siamo più sensibili alla poesia, almeno come destinazione e sostrato compatto, al quale un giorno o l'altro Borges dovrà tornare, cancellando e bruciando le scorie ludiche delle sue nature morte e ritualità algebrico-metafisiche. Del resto proprio qui basti confrontare — rispetto allo stesso tema — la soluzione ritmica e la prosastica: *L'altra tigre* con *Dreamtigers*, *Gli specchi* con *Gli specchi velati*, *Adrogué* con *L'artefice*, ecc. Più unitarie ci sembrano le liriche nel loro centro alluso nel titolo originale *El hacedor*, che è, sì, « artefice », nel senso del Leonardo valerista, ma anche il « Sommo Fattore » di Dante, presente in *Paradiso XXXI, 108* e *Inferno I, 32*. Si tratta di un Dio violentemente arabizzato e quevedizzato su piano esistenziale novecentesco; comunque, la vocazione teologica unitaria è sicura come salvezza e qualificazione dell'orbe mistico-tenebroso della cecità umana fisica e metafisica, che Borges si accanisce a moltiplicare e intensificare nella sua fuga di specchi e labirinto di possibili, proprio nel mentre postula sgomento una zona immune di trascendenza. Tutta l'arte di Borges ha radice in tale implicazione semitica, affabulata nel suo lusitanismo ancestrale: il Volto ignoto e l'iconoclastia stanno al limite della sua linguistica e del suo enciclopedismo antiquari e archetipici.

In *Scacchiera* un rigore adamantino governa l'arbitrio dei pezzi-prigionieri inconsapevoli, anche il giocatore è mosso da altri, da Dio; ma « quale dio dietro Iddio muove la trama di polvere e tempo e sogno e agonia? ». In *Gli specchi*, essi moltiplicano il mondo come l'atto generativo, veglianti e fatali; Dio tesse questa vertiginosa ragnatela del mondo, crea questo illusorio orbe profondo ordito di riflessi, affinché l'uomo senta che è riflesso e vanità. Il lungo commercio del poeta con *La luna* — dalla luna scorta prima di Platone e dal fanciullo nel cortile familiare — non giova ad afferrarne il vero nome, che sta oltre la letteratura.

Sono casi estremi; in effetti, la scala mistica ascende dal tempo e dal linguaggio all'immoto vertiginoso delle immagini primigenie: l'alba di una civiltà (*Grammatica anglosassone*), la voce del padre che torna e non è morto (*Pioggia*), la patria oltre le cerimonie le ombre il pudore del verso (« Non sappiamo come sei per Iddio nel vivente seno degli eterni archetipi... o misteriosa patria »: *Ode* 1960), la storia (« una delle forme dell'oblio ») e l'Orlando ariostesco (« Nella deserta sala il silenzioso / volume viaggia nel tempo »: *Ariosto e gli arabi*). Tra le poesie più risolte di figura e raziocinio è *L'altra tigre*: come da una scatola a sorpresa, fuorescono le tre tigri: la reale (ma nominata dal verso e quindi finzione), la simbolica (vocativa di simboli e ombre in una serie di metafore e memorie di enciclopedia), l'ultima e la trascendente « che non sta nel verso » ed è aristotelicamente « la forma del sogno del poeta » in « sistema di parole umane ».

E lo strumento lirico? ancora la memoria, musa di Ariosto, Cervantes, Quevedo platonico e petrarchesco; nella più bella poesia *Adrogué* l'edificio dell'infanzia si costruisce sulla « quarta dimensione della memoria », « remoto stupore di elegia »; è la sensazione quasi fisiologica che ci rimane di questo singolare artista smarrito nella quantità del tempo d'oggi.