

sica o barocca, e l'eleganza e *humour* surrealista.

Sta « nell'ora che il cinema scende gli scalini di marmo / che conducono al fondo di ogni spettatore » oppure nel « mare insonne come una gran paura di trifogli in fiore », sta nella lirica *Questione chiusa*: « La tua solitudine è mia perché io ho visto il tuo sorriso / al crocicchio dell'alba dell'Ponda e del giglio » o nelle *Schegge di ghiaccio* di un amore impossibile: « Quando io voglio amarti non riesco che a sognare / che sono morto roso da lagrime splendide »: stregata ricerca, stregata volontà di prolungare un'antica primavera, trasferendola dall'Antico al Nuovo Mondo.

La poesia di Jorge Luis Borges

Difficile il problema della vocazione poetica di Jorge Luis Borges, il sapiente e saggio autore « ibero-anglo-sudamericano » dell'*Aleph*, di *Finzioni* e dell'*Artefice*. Nasce, la vocazione, assai presto, negli anni Venti, quando Borges, dopo il lungo soggiorno e la lunga educazione europea, in Spagna, compie ancora l'esperienza dell'*ultraismo*. L'*ultraismo*, così come ha dimostrato assai bene Guillermo Sucre nel suo *Borges el poeta* (Universidad Autónoma de México, 1957), rimane tuttavia in Borges soltanto come senso del gioco, dell'avventura e della metafora che per diventare totalmente borgesiana dovrà, da tecnica e letteratura, passare a « metafisicamente necessaria ».

Tra il 1923 e il 1929 appaiono tre opere poetiche, in parte rinnegate poi dal poeta: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* e *Cuaderno San Martín*. Nella decade successiva, la vena poetica decade, in concomitanza con i primi grandi successi critici e saggistici, e rinasce poi, verso il 1940, seppure a larghi intervalli. È questa l'epoca dei maggiori sforzi poetici di Borges, inclusi poi nelle due edizioni di *Poemas*, nell'*Obra poética*, ed anche nell'*Artefice*, del 1960, e dell'*Antologia personale*, del 1961.

Per il pubblico e per la critica che, in quegli anni, seppure con giudizi tutt'altro che concordi, si avvicinava al Borges dei « labirinti dello spirito », la poesia rimaneva una produzione secondaria, in sottordine, così come a volte doveva apparire al-

l'autore stesso. « Io compresi », disse Borges nel 1952, « che la poesia mi era proibita, eccezion fatta per ventate e ventate perdute nelle opere ».

Per un caso strano, il primo, o quasi, a sostenere la grandezza di Borges-poeta nei confronti del Borges affabulatore e saggista-mago, fu un contemporaneo, il romanziere Ernesto Sábato, che verso l'opera borgiana è sempre stato notoriamente poco tenero. Rovesciando le posizioni tradizionali, egli arrivò a considerare Borges soprattutto poeta e a vedere nella sua poesia il valore dominante e fondamentale di tutta l'opera. « Il godimento, l'ingegno, il piacere intellettuale, il gioco appartengono a quel Borges che io considero il meno riscattabile. E in questo non sono solo: sospetto che mi accompagni lo stesso Borges... Accanto al Borges che non retrocede davanti all'orpello, esiste il poeta che in versi memorabili ci ha parlato dei *patios* dell'infanzia, dei melanconici sobborghi di Buenos Aires, della pampa antica... Quest'uomo che è soprattutto un poeta lo si esalta per i suoi giochi d'ingegno, per cose che appartengono a questa letteratura bizantina che costituisce il lusso di una gran letteratura ».

Questa presa di posizione iconoclastica, raramente citata nella sua integrità (si trova in *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, 1963), fu seguita, anni più tardi, da un nuovo interesse per la poesia di Borges: interesse ristretto a pochi critici, tuttavia, tra i quali emerse Guillermo Sucre che vide un'affinità essenziale tra la prosa complicata di Borges e la semplicità almeno apparente della sua poesia, Claudio Varese e anche Guido Piovene che, criticando la selezione operata dallo stesso Borges nell'*Antologia personale*, dichiarava il *Poema conjetural* « una delle più belle poesie degli ultimi decenni ».

Ma soltanto oggi siamo in grado, e non soltanto in Italia, di studiare ed esaminare la poesia di Borges indipendentemente dalla sua produzione prosastica, come a sé stante, e questo grazie al profondo saggio di Umberto Cianiolo, che precede una larga selezione delle liriche, con traduzione e testo a fronte.

Pur proteso in varie direzioni, con agganci culturali e filologici che lo rendono di spessa lettura, il saggio di Cianiolo ha una tesi ben definita

che si rivela già nel suo titolo: la poetica congetturale di Borges, vale a dire la congettura, in senso non contenutistico, ma formale, concepita come «periodica casella vuota, che il lettore è sollecitato a colmare con la sua espressione e la sua fantasia», alla base di tutta la poesia di Borges, «unica paradossale certezza a cui rifarsi per stabilire fra sé e i lettori un vincolo effettivo di comunicazione».

Questa poetica congetturale funziona nella lirica di Borges su piani diversi. Funziona, prima di tutto, a spiegare la grande solidarietà intellettuale e concettuale che Borges dimostrò verso Walt Whitman e ancora più verso Valéry (che Cianciòlo coglie con gran finezza anche nell'atteggiamento di Carlos Mastronardi, poeta argentino assai affine, in questo senso, a Borges, e tuttora quasi sconosciuto in Italia) e che si riassume nel famoso elogio borgesiano a Valéry, del 1945: «...un uomo, che, in un'epoca genuflessa ai piedi dei caotici idoli del sangue, della terra e della passione, ha preferito sempre i lucidi piaceri del sentimento e le segrete avventure dell'ordine». Funziona a spiegare quell'attrazione dell'«integralità delle cose esistenti (e inesistenti)» nella pagina di Borges che il lettore sente sempre come il segno più vero e originale di Borges: una tendenza profonda, che sollecita in direzioni varie, impossibili proprio per il fatto che, come è stato suggerito da Michel Foucault, «lo spazio comune» di queste direzioni, o meglio, degli «incontri» suggeriti da Borges «vi si trova ridotto a nulla». Non è un caso, infatti, che l'archeologia delle scienze umane di Foucault, così com'è espressa nelle *Mots et les choses*, sia nata da un testo di Borges, anzi dal riso provocato da questa letteratura che scombussola «tutte le familiarità del pensiero... sconvolgendo tutte le superfici ordinate e tutti i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri, facendo vacillare e rendendo a lungo inquieta la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro», cioè da un testo di zoologia fantastica dall'impossibilmente vasta tassonomia. Curioso, semmai, che questa famosa introduzione di Foucault non si trovi citata da Cianciòlo perché proprio una spinta intellettuale di questo tipo serve a dimostrare co-

me funzioni la poesia e in genere tutta la poetica di Borges; per stimolo suscitato dai vastissimi infiniti paesaggi che essa apre attraverso tutte le epoche.

Grande merito del Cianciòlo i cui richiami culturali vanno, fra l'altro, dallo strutturalismo di un Cassirer, di un Sanguineti (per le componenti ambientali della Torino di Gozzano che hanno consonanze oniriche affini a quelle della Buenos Aires di Borges), di un Jean Cohen, di un D'Arco S. Avalle alla filologia di un Contini, di un Terracini, alla stilistica di Spitzer — del quale è ricordata non soltanto la fondamentale lezione di lettura attenta ma anche il *click* che precede qualsiasi divinazione nell'interpretazione secondo il famoso metodo del «circolo filologico» — è l'aver fissato lo sguardo su un testo-chiave di Borges, l'unico adatto a farci penetrare nel suo mondo. «La musica, gli stati di felicità, la mitologia» disse Borges in *Altre inquisizioni*, «i volti logorati dal tempo, certi crepuscoli e certi luoghi, vogliono dirci qualcosa o ci hanno detto qualcosa che non avremmo dovuto lasciar disperdere, ovvero sono sul punto di manifestare qualcosa; in questa *imminenza* di una rivelazione, che non arriva a tradursi in realtà, consiste, forse, il fatto estetico».

L'«imminenza della rivelazione» che non arriva a tradursi in realtà: conviene forse partire da qui verso un esame della poesia di Borges che dovrà tuttavia, per essere d'accordo con la concezione spitzeriana della penetrazione nel «centro del fenomeno», investire anche la prosa e le favole. Quando si prendano i primi libri di versi del Borges, in gran parte ripudiati dall'autore, ma giustamente riportati qui alla luce, si vedrà subito che «i *patios* dell'infanzia, i melanconici sobborghi di Buenos Aires, la pampa antica» non hanno assolutamente quel valore puramente nostalgico che ad essi attribuiva, e, a ragion veduta, Ernesto Sábato.

Troviamo sì, i ricordi vaghi dell'infanzia fusi con la periferia di Buenos Aires e in particolare con le figurazioni dei tipi loschi, dei «bulli» del quartiere Palermo, ma ogni oggetto e personaggio assume una posizione ben definita in una mitologia che lascia il lettore (come dice il Cianciòlo)

« in attesa di impossibili verifiche ». I nomi prestigiosi delle strade e dei quartieri non hanno affatto la funzione evocatoria che un Vittorini aveva appreso, tanto per fare qualche esempio, da autori americani come Thomas Wolfe. Si elaborano invece all'infinito, questi nomi, per caricarsi di sensi e ricordi multipli: « Persuasi di caducità, / inconclusi per tanta inesorabilità di dissoluzione, indugiamo sui margini / che squadrano i panteon allineati, / il cui vaniloquio / fatto di marmo, drittura e riposta ombra / promette e prefigura l'auspicabile / dignità di essere morto ». Sono viscere, queste strade, o bandiere (« Ormai le strade di Buenos Aires / sono le viscere dell'anima mia... Verso i quattro punti cardinali / come bandiere si dispiegarono quelle strade... ») in sere che sono simulacri di specchi, penombre di colombe (« penombra della colomba / denominarono gli Ebrei l'avvento della sera... »), dimore-candelabri, alberispecchi, porto-piazza, strada-fondaco, piazza-lampada, piazza-morte, strade-dominio riconquistato; accoppiamenti offerti al lettore per una temporanea e caduca comprensione, pregna, tuttavia, di miriadi di altri accoppiamenti, grazie a un gigantesco gioco di scacchi che è la vita stessa. Il gioco, a volte, è capace anch'esso di riprodurre gli azzardi della vita (« Ai bordi del tavolo / il vivere usuale si arresta. / Lì dentro alberga un altro paese... »), così come i crocicchi delle strade o altre situazioni di caducità e di labilità, ma non si tratta mai di gioco definitivo, né di possibilità limitate, ché la caratteristica di questa mitologia è sempre, ancora una volta, il suo infinito. Una strada esiste sempre che conduca al di là del conosciuto, e, fra le tante, può essere anche l'unica a essere dimenticata: al di là del mondo, vi è un mondo *altro* (e si ricordi quanto dello sdoppiamento di Whitman osservò Borges), da perseguirsi perfino ove rappresentasse soltanto un vano logoramento: « Ci son sempre altri crepuscoli, altra gloria; / io provo il logorarsi dello specchio / che non si placa in una sola immagine »).

Che la poesia, a stadi vari della vita di Borges abbia potuto essere « ...una ostinazione / di configgere con pena un chiaro verso / eretto come lancia sopra il tempo », non contraddice affatto

l'altra proposizione, tutta libresca, offerta più tardi, nel 1955: « Io credetti per anni di essere cresciuto in un sobborgo di Buenos Aires, un sobborgo di strade casuali e di tramonti visibili. La verità è che crebbi in un giardino dietro un cancello e in una biblioteca di infiniti libri inglesi ».

Una strada, o un giardino conchiuso, il porto o la biblioteca, che differenza può fare a chi, davvero, ebbe a sua disposizione tutta la biblioteca di Babel o la « lotteria di Babilonia », onomastiche, esemplificazioni, caratterizzazioni che prolungandosi all'infinito (come le strade) portano a uno spazio inesistente? E, quando dalle poesie della gioventù si passa a quelle della maturità, sottoscritte dallo stesso autore, il problema di questo destino in bilico tra i libri e la vita, invece di complicarsi si fa anzi più facile: proprio nel *Poema conjetural* (*Carme presunto*), giustamente considerato altissima espressione poetica, è fissata per sempre l'immagine dell'antecedente di Borges (cioè di Borges stesso) al momento della morte: « Io che anelai esser altro, essere un uomo / di plàciti, di libri, di precetti, allo scoperto giacerò tra il fango; / ma in estasi mi manda inesplicabile / un giubilo segreto. Alfin m'imbatto / nel mio destino sudamericano. / Mi portò a questa sera di sfacelo / il dédalo molteplice di passi / che i miei giorni intrecciarono da un remoto giorno dell'infanzia. Ho scoperto finalmente / la recondita chiave dei miei anni, la sorte di Francesco di Laprida, / la cifra che mancava, la perfetta / forma che Dio conobbe fin dai primordi. / Questa notte è lo specchio in cui raffronto / l'insospettato mio eterno volto. / Il cerchio sta per chiudersi. Io l'attendo... ».

Qui, davvero, c'è tutto; di che saldare la poesia della prima epoca con quella della seconda, e saldarla col *Golem*, che è lo sforzo artificioso del rabbino che non è Dio, con il *Baltasar Gracián* che ebbe il torto di indulgere in « vano / erbario di metafore e di arguzie », con il protagonista della *Biblioteca di Babel* che, cercando il libro che abbia senso tra gli innumerevoli libri che si rassomigliano tutti, immagina il mondo come una biblioteca infinita in cui il disordine si ripete secondo un Ordine sconosciuto.

Non credo che possa essere accusato di eccessiva semplificazione chi voglia tenere insieme, senza scissioni, un'opera come questa di autore veramente circolare, dove *tout se tient*. Pochi artisti hanno dimostrato, come Borges, una simile fede nella solidità dell'arte e, vorrei dire, del destino umano, attraverso le sue stesse contraddizioni. Non sembra dunque che rimanga niente altro da fare che seguire per la via che Ciaciólo addita con tanta abilità: studiare molto più da vicino di quanto non sia stato fatto sinora sia nel libro del-

l'Ana María Barrenechea (*La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957), sia nella biografia dell'Alicia Jurado (*Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964), sia nell'opera del Sucre, i nessi linguistici e poetici della lirica borgiana, e penetrare, così, secondo il ben noto metodo della lettura attenta spitzeriana e strutturalista insieme, nel centro vivo di questa straordinaria, perché reale e irreali al tempo stesso, cosmogonia.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Nelle vene dell'America

Si discute spesso e non del tutto a torto di certi pesanti ritardi nel presentare al lettore italiano testi stranieri del Novecento. L'accusa si può agevolmente scontare, pensiamo, a proposito di *In the American Grain* di William Carlos Williams, che si pubblica ora nella eccellente traduzione di Aldo Rosselli e di Rodolfo Wilcock (*Nelle vene dell'America*, editore Adelphi, 1969), a quarantaquattro anni dalla prima edizione americana. La vitalità del libro di Williams appare infatti così incontestabile da porlo su un piano assai più elevato di molte opere nuove ma già decrepite, e da suggerire una rilettura e un riesame anche in America, dove — lo confessava con franchezza l'autore nella sua autobiografia — *In the American Grain* registrò un clamoroso insuccesso a livello commerciale, benché proposto da un editore di ambizioni e di mezzi non modesti.

Quale operazione intendesse tentare con *In the American Grain*, Williams lo chiarisce limpidamente in alcune pagine della *Autobiography*, anche se a posteriori, considerato che il primo è del 1925, la seconda del 1951. Vi si parla di «scoperta» (nel senso quasi geografico della parola, come per i primi personaggi che figurano nel libro, da Eric il Rosso a Colombo), di

«viaggio», intrapresi attraverso il tempo e la storia, ma reinventati attraverso le figure dei grandi protagonisti dell'avventura americana, assunti innanzi tutto sul piano del linguaggio: «il capitolo su Tenochtitlan fu scritto in capoversi grossi e squadrati come l'arte muraria inca; Raleigh fu scritto in quello che mi parve essere stile elisabettiano; il capitolo su Eric il Rosso nello stile della saga irlandese; Boone nello stile dell'autobiografia di Daniel...» Ma non si trattava di mimesi, bensì, appunto, di invenzione o di reinvenzione, e qui soccorre l'epigrafe del libro: «In questi studi ho cercato di dare un nuovo nome alle cose viste, ora perse in un caos di titoli posticci... Ho voluto trarre da ogni fonte una cosa: lo strano fosforo della vita, innominato sotto una vecchia e falsa denominazione».

Il meno che si possa dire è che ci troviamo di fronte alla più ricca miniera di materiali poetici degli ultimi cinquant'anni in America: non a caso da *In the American Grain* derivano *The Bridge* di Hart Crane e *Paterson* dello stesso Williams, i poemi di più largo respiro nel Novecento americano insieme ai *Cantos* di Pound. A proposito di *Paterson*, Roy Harvey Pearce ha scritto giustamente che il punto di partenza, la linea di sviluppo sta nella invenzione come metamorfosi: «rimarrà sempre in ciò che subisce la metamorfosi una