



JORGE LUIS BORGES

L'invenzione della poesia
Le lezioni americane



Per un gioco del destino che Jorge Luis Borges avrebbe senz'altro amato, le lezioni da lui tenute ad Harvard dall'autunno del 1967 alla primavera del 1968 (nello stesso luogo e per la stessa occasione delle successive Lezioni americane di Italo Calvino e delle Sei passeggiate nei boschi narrativi di Umberto Eco) sono ricomparse solo di recente, rivelandosi come lo straordinario racconto di un amore per la letteratura durato una vita. Per oltre trent'anni queste sei conferenze non furono stampate, mentre i nastri su cui erano state registrate, e che ne rappresentano l'unica testimonianza, «subirono il destino di accumulare polvere sotto la volta di una biblioteca».

Gli interventi che lo scrittore argentino tenne a braccio, grazie alla memoria e all'erudizione fenomenali che lo sostenevano, costituiscono una grande introduzione alle gioie della poesia, un indugiare riflessivo su temi diversi, ma sempre legati fra loro dalla stessa ricerca vitale del senso della bellezza. «Mentre parlava guardava verso l'alto con un'espressione timida e gentile sul volto, come se toccasse materialmente le parole dei testi, i loro colori, il loro tessuto, la loro musica.»

In un felice itinerario che ci porta magicamente dalla Spagna all'antica Grecia, da Platone a Chesterton, dalle leggende cinesi alle incantate notti arabe, dall'Odissea alle liriche medievali tedesche e sassoni, dalla Bibbia a Shakespeare, dall'Eneide a Stevenson, Joyce, Cervantes, Keats, e molti altri ancora, Borges esplora di volta in volta l'enigma della scrittura, l'uso della metafora, il piacere di raccontare, l'arte della traduzione e, infine, il proprio credo letterario rivendicando, sulle tracce dell'epica antica, la capacità della poesia di essere anche narrazione di una storia.

L'invenzione della poesia è un libro ricco di suggestioni dove l'universalità e la sensibilità dell'esposizione mai accademica ci danno l'impressione di entrare direttamente nei labirinti della grande biblioteca di ogni tempo; uno scrigno di tesori letterari offerti in una forma che conserva l'immediatezza, l'umorismo e le occasionali esitazioni del suo carattere orale.

Jorge Luis Borges

L'invenzione della poesia

Le lezioni americane a cura di Calin-Andrei Mihailescu

Titolo dell'opera originale:

This Craft of Verse

Traduzione di Vittoria Martinetto e Angelo Morino

Copyright 2000 by the President and Fellows of Harvard College

Copyright 2001 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A. Milano

Prima edizione gennaio 2001 Mondadori

Indice

I. l'enigma della poesia

II: La metafora

III: La narrazione di un racconto

IV: Musica della parola e traduzione

V: Pensiero e poesia

VI: Il credo di un poeta

Di questa e di quell'arte versatile *di Calin-Andrei Mihailescu*

L'INVENZIONE DELLA POESIA

I: L'enigma della poesia

Per cominciare, vorrei premettere, in tutta onestà, che cosa dovete aspettarvi - o, meglio, che cosa non dovete aspettarvi - da me. Mi rendo conto di aver commesso un errore già nel titolo della mia prima lezione. Il titolo è, se non vado errato, «L'enigma della poesia», e ovviamente l'accento cade sulla prima parola: «enigma». Quindi potreste pensare che l'enigma sia davvero l'importante. O, peggio ancora, potreste credere che mi sono illuso di avere in qualche modo scoperto come decifrarlo. La verità è che non ho rivelazioni da fare. Ho passato la vita a leggere, ad analizzare, a scrivere (o a tentar di scrivere) e a gioirne. Ho scoperto che quest'ultimo punto è la cosa più importante. A forza di leggere e rileggere poesia, sono arrivato a una conclusione definitiva sull'argomento. Ogni volta che affronto una pagina bianca, sento di dover riscoprire la letteratura da solo. Il passato non mi è di alcun aiuto. Sicché, come ho già detto, ho solo le mie perplessità da offrirvi. Sono prossimo ai settant'anni, ho dedicato la maggior parte della mia vita alla letteratura e posso offrirvi solo dubbi.

Il grande scrittore e sognatore inglese Thomas De Quincey ha scritto - in una delle migliaia di pagine dei suoi quattordici volumi - che scoprire un nuovo problema è importante quanto trovare la soluzione di uno vecchio. Ma io non posso darvi neppure questo; posso solo offrirvi le stesse perplessità che sono state già espresse da altri. Comunque, perché dovrei preoccuparmene? Che cos'è la storia della filosofia, se non la storia delle perplessità degli indù, dei cinesi, dei greci, degli scolastici, del vescovo Berkeley, di Hume, di Schopenhauer e così via? Io voglio semplicemente condividere con voi tali interrogativi.

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. Voglio dire che si trattava di scritti sulla poesia come se la poesia fosse un dovere, e non quello che in realtà è: una passione e una gioia. Per esempio, ho letto con molto rispetto il libro di estetica di Benedetto Croce, dove ho trovato la definizione secondo cui la poesia e il linguaggio sono «espressione». Ora, se pensiamo all'espressione di qualcosa, torniamo al vecchio problema di forma e sostanza; e se ci riferiamo all'espressione senza collegarla ad alcunché di particolare, non ci viene in mente proprio nulla. Allora accetteremo con rispetto tale definizione e procederemo oltre. Verso la poesia, verso la vita. E la vita è - ne sono sicuro - fatta di poesia. La poesia non è un'estranea; la poesia è, come vedremo, sempre in agguato dietro l'angolo. Ci può balzare addosso in ogni momento.

Spesso commettiamo un errore molto comune. [p. 7] Crediamo, per esempio, che, se studiamo Omero o la Divina Commedia o fra' Luis de León o Macbeth, stiamo studiando poesia. Ma i libri sono solo occasioni di poesia.

Ralph Waldo Emerson ha scritto da qualche parte che una biblioteca è una specie di grotta magica piena di uomini morti. E che quei cadaveri possono rinascere, possono essere riportati in vita quando si sfogliano le loro pagine.

Il vescovo Berkeley (che, vi rammento, è stato un profeta della grandezza degli Stati Uniti) ha detto che il sapore della mela non si trova nella mela - che non può gustare se stessa - né nella bocca di colui che la mangia. Ci vuole un contatto fra l'una e l'altra. Lo stesso accade nel caso di un libro o

di una raccolta di libri, una biblioteca. Un libro è un oggetto fisico in un mondo di oggetti fisici. un insieme di simboli morti. Poi arriva il buon lettore e le parole - o, meglio, la poesia che sta dietro le parole, perché le parole in sé sono semplici simboli - tornano in vita. Ed ecco la resurrezione della parola.

Mi è venuta in mente una poesia che voi tutti conoscerete a memoria, ma della cui stranezza forse non vi sarete mai accorti. Perché le cose perfette in poesia non sembrano strane; sembrano inevitabili. E, così, difficilmente ringraziamo il poeta per la sua fatica. Sto pensando a un sonetto scritto più di cent'anni fa a Londra (a Hampstead, credo) da un giovanotto che morì di una malattia ai polmoni, John Keats, e al suo famoso, e forse abusato, sonetto *On First Looking into Chapman's Homer* (Alla prima lettura dell'Omero di Chapman). La stranezza di questa poesia - [p. 8] ci ho pensato solo tre o quattro giorni fa, mentre stavo preparando questa lezione - è che tratta dell'esperienza poetica stessa. La sapete a memoria, ma vorrei farvi ascoltare ancora una volta l'impeto e il tuono dei suoi ultimi versi:

Then felt I like some watcher of the skies
When a new planet swims into his ken;
Or like stout Cortez when with eagles eyes
He stared at the Pacific - and all his men
Look'd at each other with a wild surmise -
Silent, upon a peak in Darien

[«Simile ad uno che nei cieli scruta/ io mi sentii, quando un nuovo pianeta/ nuota sotto il suo sguardo; o al valoroso/ Cortés quando fissò con occhi d'aquila/ il Pacifico - e tutti i suoi compagni/ con febbrile incertezza si guardarono -/ silente, sopra un picco in Darién.»] (1)

Qui c'è l'esperienza poetica in se stessa. C'è George Chapman, l'amico e rivale di Shakespeare, che è morto e che improvvisamente torna in vita quando Keats legge la sua Iliade o la sua Odissea.

Credo fosse a George Chapman (ma non posso esserne sicuro, perché non sono uno studioso di Shakespeare) che Shakespeare pensava quando scrisse: «Was it the proud full sail of his great verse/
Bound for the prize of all-too-precious you» («Fu la vela superba, rigonfia di vento,/ della sua grande poesia salpata alla conquista»). (2)

C'è una parola che mi sembra molto importante: «On "First" Looking into Chapman's Homer». Credo che first, questa «prima volta», possa rivelarsi molto utile. [p. 9] Nel momento stesso in cui stavo rileggendo i potenti versi di Keats, pensavo che probabilmente mi limitavo a essere fedele alla mia memoria. L'emozione che traevo dalla poesia di Keats forse risiedeva proprio in quel lontano momento della mia infanzia a Buenos Aires, quando per la prima volta ascoltai mio padre leggerli ad alta voce. E quando mi fu rivelato che la poesia, il linguaggio non erano solo un mezzo di comunicazione, visto che potevano essere pure una passione e una gioia, penso di non averne capito le parole, sebbene mi fossi accorto che qualcosa mi stava accadendo. Non stava accadendo solo alla mia intelligenza, ma a tutto il mio essere, alla mia carne e al mio sangue.

Tornando alle parole *On First Looking into Chapman's Homer*, mi domando se Keats avesse provato quell'emozione dopo aver letto i numerosi libri dell'Iliade e dell'Odissea. Penso che la prima lettura di una poesia sia una lettura vera, mentre in seguito finiamo per credere che la sensazione, l'impressione si ripetano. Ma, come ho detto, può trattarsi di una semplice fedeltà, di un semplice scherzo della memoria, di una semplice confusione tra la nostra passione e la passione provata nel

passato. Sicché si può dire che la poesia è ogni volta una nuova esperienza. E, tutte le volte che leggo una poesia, l'esperienza accade. Ecco che cos'è la poesia.

Da qualche parte ho letto che il pittore americano James Mcneil Whistler si trovava in un caffè di Parigi, mentre alcune persone stavano discutendo su come l'ereditarietà, l'ambiente, la situazione politica del tempo e così via influenzino l'artista. Allora Whistler [p. 10] disse: «L'arte accade». Come dire che c'è qualcosa di misterioso nell'arte. Io vorrei indicare un nuovo senso nelle sue parole. Dirò: l'arte accade ogni volta che leggiamo una poesia. Ora, questo spazza via l'annosa questione dei classici, la questione dei libri eterni, dei libri in cui si può sempre trovare la bellezza. Ma spero di sbagliarmi.

Forse riuscirò a fare un piccolo riassunto della storia dei libri.

Da quanto mi sembra di rammentare, i greci non li usavano molto. Del resto, si ricordi che la maggior parte dei grandi maestri dell'umanità non sono stati degli scrittori, bensì degli oratori. Pensate a Pitagora, a Cristo, a Socrate, a Budda e così via. E, poiché ho citato Socrate, vorrei dire una cosa su Platone. Ricordo che George Bernard Shaw disse che Platone fu il drammaturgo che inventò Socrate, così come i quattro evangelisti furono i drammaturghi che inventarono Gesù. Il che può scandalizzare, ma racchiude una dose di verità. In uno dei suoi dialoghi, Platone parla dei libri in modo piuttosto sprezzante: «Che cos'è un libro? Un libro sembra qualcosa come un quadro, un essere vivente; però, se gli facciamo una domanda, non risponde. Allora ci accorgiamo che è morto». (3) Per poter trasformare il libro in qualcosa di vivo, Platone inventò - per nostra fortuna - il dialogo platonico, che previene i dubbi e le domande del lettore.

Ma dobbiamo pure ricordare che Platone si preoccupava per via di Socrate. Dopo la sua morte diceva a se stesso: «Che cos'avrebbe detto Socrate su questo mio particolare dubbio?». Allora, per poter ascoltare di nuovo la voce del maestro che amava, scrisse i [p. 11] dialoghi. In alcuni di questi, Socrate incarna la verità. In altri,

Platone rappresentò i propri stati d'animo. Altri ancora, invece, non arrivano ad alcuna conclusione, perché Platone stava pensando mentre li scriveva; non conosceva l'ultima pagina quando scriveva la prima. Lasciava la sua mente libera di vagare e personificava quella mente in altrettanti personaggi. Ad animarlo era probabilmente l'illusione che Socrate, pur avendo bevuto la cicuta, fosse ancora con lui. Credo che questa sia la verità, perché ho avuto molti maestri nella mia vita. Sono fiero di essere un allievo, un buon allievo, spero. Quando penso a mio padre, quando penso al grande scrittore ebreo-spagnolo Rafael Cansinos-Asséns, (4) quando penso a Macedonio Fernández, (5) mi piacerebbe sentire le loro voci. E, qualche volta, provo a imitarle, per poter pensare come loro avrebbero pensato. Li sento sempre intorno a me.

C'è un'altra frase, di uno dei Padri della Chiesa. Dice che è pericoloso mettere un libro nelle mani di un ignorante, così come mettere una spada nelle mani di un bambino. Sicché i libri, per gli antichi, erano solo un sostituto. In una delle sue molte lettere,

Seneca ha scritto contro le grandi biblioteche; e parecchio tempo dopo, Schopenhauer ha detto che molti scambiano l'acquisto di un libro con l'acquisto del contenuto del libro stesso. Talvolta, guardando i numerosi libri che ho in casa, penso che morirò prima di leggerli tutti, ma non resisto alla tentazione di comprarne di nuovi. Ogni volta che entro in una libreria e trovo un libro su una delle mie passioni - per esempio, l'antica poesia inglese o norvegese -, [p. 12] dico a me stesso: «Che peccato non poter comprare questo libro! Ne ho già una copia a casa».

Dopo gli antichi, arrivò dall'Est un'idea diversa del libro. Venne l'idea della Scrittura Sacra, dei libri scritti dallo Spirito Santo: il Corano, la Bibbia e così via. Seguendo l'esempio di Oswald Spengler nel suo *Untergang des Abendlandes* (Il tramonto dell'Occidente), vorrei prendere il Corano

a titolo di esempio. Se non mi sbaglio, i teologi musulmani lo considerano precedente la creazione del mondo. Il Corano è scritto in arabo, ma i musulmani lo datano in un'epoca precedente il linguaggio. Ho pure letto che lo ritengono non un'opera di Dio, ma un attributo di Dio, al pari della Sua giustizia, della Sua misericordia e di tutta la Sua saggezza.

Ed ecco che arrivò in Europa l'idea della Scrittura Sacra, un'idea che credo non sia del tutto errata.

Una volta fu domandato a Bernard Shaw (cui faccio sempre ritorno) se pensava davvero che la Bibbia fosse opera dello Spirito Santo. E lui rispose: «Credo che lo Spirito Santo abbia scritto non solo la Bibbia, ma tutti i libri». una bella responsabilità per lo Spirito Santo, naturalmente, ma sono convinto che ogni libro meriti di essere letto. Questo dev'essere quanto intendeva Omero allorché si rivolgeva alla musa. E questo è quanto gli ebrei e Milton intendevano parlando dello Spirito Santo, il cui tempio è il retto e puro cuore dell'uomo. Nella nostra non così bella mitologia, noi parliamo dell'«essere subliminale» o dell'«inconscio». chiaro quanto tali parole siano piuttosto rozze, se le confrontiamo con le muse o con lo Spirito Santo. Ma dobbiamo accontentarci della [p. 13] mitologia del nostro tempo. Perché sono parole che essenzialmente significano la stessa cosa.

Affrontiamo adesso la questione dei «classici». Confesserò che ritengo il libro non tanto un oggetto immortale da isolare e da adorare in sé, quanto un'occasione di bellezza. E così deve essere, perché il linguaggio cambia di continuo. Io sono un appassionato studioso dell'origine delle parole e vorrei rammentarvi (perché sono certo che voi ne sapete molto più di me sull'argomento) solo alcune etimologie piuttosto curiose.

In inglese, per esempio, c'è il verbo to tease (stuzzicare), un termine che inganna. Indica una specie di scherzo. Però, in inglese antico tesan corrispondeva a «ferire di spada», così come in francese navrer voleva dire «infilzare qualcuno con la spada». Allora, prendendo un'altra parola dell'inglese antico, oreat, scoprirete dai primissimi versi del Beowulf che significava «una folla furente», ossia l'origine della «minaccia» (threat). E potremmo andare avanti così all'infinito.

Ma adesso soffermiamoci su qualche verso in particolare. Prendo i miei esempi dall'inglese, perché nutro un amore speciale per la letteratura inglese, sebbene la mia conoscenza in materia sia, ovviamente, limitata. Per esempio, non penso che le parole quietus (quietanza) e bodkin (pugnale) siano molto belle; anzi, direi che sono rozze. Ma, se pensiamo a «When he himself might his quietus make/ With a bare bodkin» («Chi lo potrebbe mai se uno può darsi/

Quietanza col filo d'un pugnale?»), (6) ci viene in mente il grande monologo di Amleto. il contesto a creare la poesia intorno a [p. 14] quelle parole, di cui oggi nessuno oserebbe servirsi, perché sarebbero mere citazioni.

Ci sono poi altri esempi, forse addirittura più semplici. Prendiamo il titolo di uno dei libri più famosi al mondo: El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Don Chisciotte della Manca). Oggi, la parola hidalgo (nobiluomo) ha una sua particolare dignità, ma, quando

Cervantes la usò, hidalgo significava «gentiluomo di campagna». Quanto al nome Quijote, voleva essere piuttosto ridicolo, come i nomi di diversi personaggi di Charles Dickens: Pickwick, Swiveller, Chuzzlewit, Twist, Squears, Quilp e così via. Inoltre, c'è de la Mancha, che adesso ha un suono nobile in spagnolo, ma, quando Cervantes lo usò, voleva che suonasse (e chiedo scusa agli abitanti di questa città che possono trovarsi qui) come se avesse scritto «don Chisciotte di Kansas City». Riflettete su come tali termini siano cambiati, su come abbiano trovato dignità. E riflettete pure su un fatto curioso: poiché il vecchio soldato Miguel de Cervantes mise un po' in ridicolo la Mancha, adesso «la Mancha» è una delle parole immortali della letteratura.

Prendiamo un altro esempio fra i versi che sono cambiati. Penso a un sonetto di Dante Gabriel

Rossetti, un sonetto penalizzato dal non troppo bel titolo di Inclusiveness (Inclusività). Il sonetto comincia così:

What man has bent o'er his son's sleep to brood,
How that face shall watch his when cold it lies?
-Or thought, as his own mother kissed his eyes,
Of what her kiss was, when his father wooed? (7)

[«Quale uomo non si è chinato sul sonno del figlio,/ Per pensare a come quel volto guarderà il suo allorché giacerà morto? -/ O non ha pensato, mentre la madre gli baciava gli occhi,/ Cos'era il suo bacio, allorché il padre la corteggiava?»]

Penso che questi versi siano più vividi adesso di quando vennero scritti, oltre un'ottantina di anni fa, perché il cinema ci ha insegnato a seguire veloci sequenze di immagini visive. Nel primo verso «What man has bent o'er his son's sleep to brood», c'è il padre che si china sul volto del figlio addormentato. Poi, nel secondo verso, come in un buon film, c'è la stessa immagine rovesciata: vediamo il figlio che si china sul volto di quell'uomo morto, suo padre. E forse il recente studio della psicologia ci ha resi più sensibili a questi versi: «Or thought, as his own mother kissed his eyes/ Of what her kiss was, when his father wooed?». Naturalmente, qui c'è la bellezza delle vocali inglesi dolci brood, wooed. E la bellezza supplementare di wooed da solo - non «wooed her» -, ma il semplice wooed. La parola continua a riecheggiare.

C'è pure un altro tipo di bellezza. Prendiamo un aggettivo che una volta era un luogo comune. Non conosco il greco, ma penso che in greco fosse il caso di «οἶνος πόντος», la cui traduzione usuale in inglese è «the wine-dark sea» («il mare nero come il vino»). Credo che la parola dark sia stata inserita per rendere più bella la vita del lettore. Forse doveva essere «the winy sea» («il mare vinoso») o qualcosa del genere. Sono sicuro che, quando Omero (o i vari greci che hanno trascritto Omero) usò quest'espressione, stava semplicemente pensando al mare; l'aggettivo [p. 16] era comune. Ma oggi, se io o uno qualunque di voi, dopo aver provato molti fantasiosi aggettivi, scriviamo in una poesia «il mare nero come il vino», non è solo una ripetizione di quello che i greci hanno scritto. Piuttosto, un ritorno alla tradizione. Quando parliamo del «mare nero come il vino», pensiamo a Omero e ai trenta secoli che si frappongono tra noi e lui. Così, anche se le parole possono essere più o meno le stesse, quando noi scriviamo «il mare nero come il vino» stiamo di fatto scrivendo qualcosa di completamente diverso da quello che scriveva Omero.

Insomma, il linguaggio cambia; i latini lo sapevano benissimo. E anche il lettore cambia. Il che ci ricorda l'antica metafora greca; la metafora o, piuttosto, la verità secondo cui l'uomo non può entrare due volte nello stesso fiume. (8) Credo che qui ci sia una componente di paura. Innanzitutto, siamo abituati a pensare al fiume che scorre. Diciamo: «Certo, il fiume va avanti, ma l'acqua non è mai la stessa». Poi, con un crescente senso di timore, ci rendiamo conto che pure noi non siamo mai gli stessi, che siamo mutevoli ed effimeri al pari del fiume.

Comunque, non dobbiamo preoccuparci troppo del destino dei classici, perché la bellezza è sempre con noi. E qui vorrei citare altri versi, di Robert Browning, un poeta oggi forse un po' dimenticato:

Just when we're safest, there's a sunset-touch,
A fancy from a flower-bell, some one's death,

A chorus-ending from Euripides. (9)

[«Proprio quando siamo più al sicuro, c'è un soffio di tramonto,/ Una suggestione di campane a morto, la morte di qualcuno,/ Il coro finale di Euripide.»]

Ma è sufficiente il primo: «Just when we're safest...». Come dire che la bellezza è in agguato intorno a noi. Può venirci dal titolo di un film; può venirci da qualche nota melodia; possiamo trovarla fra le pagine di un grande o famoso scrittore.

E, poiché ho parlato di uno dei miei maestri morti, Rafael Cansinos-Asséns (forse è la seconda volta in vita vostra che udite questo nome; non capisco bene perché sia stato dimenticato), (10) ricordo che Cansinos-Asséns ha scritto una bellissima poesia in prosa (o prosa poetica) in cui chiede a Dio di difenderlo, di salvarlo dalla bellezza, perché, dice, «c'è troppa bellezza nel mondo».

Pensava che la bellezza stesse invadendo il mondo.

Pur non sapendo se sono stato un uomo particolarmente felice (spero di essere felice alla matura età di sessantasette anni!), continuo a pensare che la bellezza sia intorno a noi.

Se una poesia è stata scritta da un grande poeta o meno, è cosa che interessa solo agli storici della letteratura. Supponiamo, tanto per discutere, che io abbia composto un bel verso e prendiamolo come ipotesi su cui lavorare. Una volta che l'ho scritto, quel verso non mi giova affatto, perché, come ho già detto, tale verso mi è venuto dallo Spirito Santo, dal mio essere subliminale o forse da qualche altro scrittore. Spesso mi accorgo di non fare altro che citare qualcosa che ho letto tempo addietro. Il che equivale a una riscoperta. Forse sarebbe meglio che i poeti non avessero nome.

Ho parlato del «mare nero come il vino» e, poiché l'inglese antico è una mia passione (temo che, se avrete il coraggio o la pazienza di tornare a una mia lezione, vi verrà inflitto ancora un po' di inglese antico), vorrei ricordare alcuni versi che ritengo belli. Li reciterò prima in inglese e poi nel vigoroso e vocalico inglese antico del IX secolo.

It snowed from the North;
rime bound the fields;
hail fell on earth,
the coldest of seeds.

Noroan sniwde
Hrim hrusan bond
Hàgl feol on eoroan
Corna caldast. (11)

[«Nevicava dal Nord;/ la brina assediava i campi;/ la grandine cadeva sulla terra;/ la semente più fredda.»]

Il che ci riporta a quello che ho detto di Omero: quando il poeta ha scritto tali versi, stava semplicemente registrando dei fatti accaduti. Non sarà sembrata una grande stranezza nel IX secolo, allorché la gente pensava in termini di mitologia, di immagini allegoriche e così via. Invece, il poeta si limitava a riferire cose molto quotidiane. Ma oggi, quando leggiamo:

It snowed from the North;
rime bound the fields;
hail fell on earth,
the coldest of seeds...

c'è una parte supplementare di poesia. C'è la poesia di un anonimo sassone che scrisse quei versi sulle rive del Mare del Nord, nel Northumberland, credo; e c'è la poesia di quei versi che ci arrivano così diretti, così semplici e così commoventi attraverso i secoli.

Sicché ci sono entrambi i casi: quello (su cui non ho neppure bisogno di soffermarmi) in cui il tempo distrugge una poesia, quando le parole perdono la loro bellezza; e il caso in cui il tempo, invece di distruggerla, la arricchisce.

All'inizio ho parlato di definizioni. Per concludere, dirò che commettiamo un errore molto comune quando pensiamo di essere ignoranti su un certo argomento perché incapaci di darne una definizione. Se siamo di umore «chestertoniano» (uno degli umori migliori in cui ci si possa trovare, a mio avviso), potremmo dire che è possibile definire qualcosa solo se non ne sappiamo nulla.

Per esempio, se devo definire la poesia e la cosa mi spaventa, se sono incerto, mi ritrovo a dire: «La poesia è l'espressione del bello mediante parole artisticamente intessute fra loro». Questa definizione può essere accettabile per un dizionario o per un libro di testo, ma ce ne accorgiamo tutti che è piuttosto debole. C'è qualcosa di molto più importante, qualcosa che può incoraggiarci non solo a scrivere noi stessi poesia, ma anche a gioirne e a credere che conosciamo tutto sull'argomento.

Questo significa che sappiamo che cos'è la poesia. [p. 20] Lo sappiamo così bene, che non possiamo definirla in altre parole, proprio come non possiamo definire il gusto del caffè, il colore rosso o giallo o il significato della rabbia, dell'amore, dell'odio, dell'alba, del tramonto o l'amore per il nostro paese. Sono cose così profonde dentro di noi, che possono essere espresse solo da quei simboli comuni che tutti condividiamo. Perché mai avremmo bisogno di altre parole?

Forse non siete d'accordo sui versi che ho citato. Probabilmente domani mi verranno in mente esempi migliori, e penserò che avrei potuto citarne altri. Ma, poiché potete voi stessi scegliere i vostri esempi, non è necessario che vi preoccupiate troppo di Omero o dei poeti anglosassoni o di Rossetti. Ognuno di noi sa dove trovare la poesia. E, quando la poesia arriva, se ne sente il tocco, quel particolare fremito.

Per finire, ho una citazione da sant'Agostino che credo faccia proprio al caso nostro. Ha detto: «Cos'è dunque il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se voglio spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so». (12) Provo la stessa cosa nei confronti della poesia.

Le definizioni mettono in crisi. Questa volta mi trovo in alto mare, perché non sono affatto bravo a pensare in astratto. Ma nelle lezioni successive - se sarete così buoni da sopportarmi - porterò qualche altro esempio concreto. Parlerò della metafora, della musica delle parole, della possibilità o dell'impossibilità della traduzione della poesia e della narrazione di un racconto, ossia della poesia epica. E finirò con un argomento che adesso mi è ancora difficile prevedere. Finirò con un intervento intitolato «Il credo del poeta», in cui cercherò di giustificare la mia stessa vita e la fiducia che qualcuno di voi forse ripone in me, nonostante questa mia prima goffa e maldestra lezione.

NOTE

(1) John Keats, *On First Looking into Chapman's Homer*; (Alla prima lettura dell'Omero di Chapman, in *Poesie*, trad. di Mario Roffi, Torino, Einaudi, 1983, pp. 8-9).

(2) William Shakespeare, *Sonnet 86*; (Sonetti, in *L'opera poetica*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 2000, sonetto 86, p. 463).

(3) Borges sta sicuramente pensando al Fedro di Platone, dove Socrate dice: «Ché, o Fedro, la scrittura ha di grave questo; ed è proprio simile alla pittura. Imperocché i figliuoli di questa stanno lì come vivi; ma se alcuna cosa domandi, maestosamente tacciono» (in *Dialoghi*, trad. di Francesco Acri, Torino, Einaudi, 1970, p. 562). Secondo Socrate, le cose dovrebbero essere insegnate e comunicate oralmente; tale è «il vero modo di scrivere». Scrivere con penna e inchiostro è scrivere «nell'acqua», perché le parole non possono difendere se stesse. La parola parlata - «la parola viva della saggezza, che ha un'anima» - è quindi superiore alla parola scritta, che ne è solo la sua immagine. Le parole scritte con penna e inchiostro sono indifese come coloro che vi fanno affidamento.

(4) Rafael Cansinos-Asséns è lo scrittore andaluso delle cui «magnifiche memorie» Borges non si è mai stancato di parlare. Mentre si trovava a Madrid all'inizio degli anni Venti, il giovane argentino aveva frequentato il suo circolo letterario (*tertulia*). «Incontrando lui, mi era parso di incontrare le biblioteche dell'Oriente e dell'Occidente» (Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Debate, 1986, pp. 101-102). Cansinos-Asséns, che si vantava di saper elencare le stelle in quattordici lingue (o in diciassette, come dice Borges in un'altra occasione) - sia classiche sia moderne - fece traduzioni dal francese, dall'arabo, dal latino e dall'ebraico (vedi Jorge Luis Borges e Osvaldo Ferrari, *Diálogos*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 37; *Conversazioni con Osvaldo Ferrari*, trad. di Francesco Tentori Montalto, Milano, Bompiani, 1986, p. 37).

(5) Macedonio Fernández (1874-1952) era un sostenitore dell'idealismo assoluto che esercitò un fascino duraturo su Borges.

Era uno dei due autori che Borges paragonò a Adamo per il loro senso degli inizi (l'altro era Whitman). Questo argentino poco convenzionale dichiarò: «Scrivo solo perché scrivere mi aiuta a pensare». Scrisse una copiosa serie di poesie (raccolte in *Poesias completas*, a cura di Carmen de Mora, Madrid, Visor, 1991) e molta prosa, fra cui *Una novela que comienza*, *Papeles de recién nacido*: *Continuación de la nada*, *Museo de la novela de la eterna*: *Primera novela buena*, *Manera de una psique sin cuerpo* e *Adriana* Buenos Aires: *Ultima novela mala*. Borges e Fernández furono i fondatori della rivista letteraria «Proa» nel 1922.

(6) William Shakespeare, *Hamlet*, atto 3, scena I, versi 57-90; (*Amleto*, in *I drammi dialettici*, trad. di Eugenio Montale, Milano, Mondadori, 1977, p. 159).

(7) Dante Gabriel Rossetti, *Inclusiveness*, *Sonnet 29*, in *Poems*, London, Ellis, 1870, p. 217.

(8) Eraclito, Frammento 91a, in *Frammenti*, Milano, Marcos y Marcos, 1989, p. 63. Vedi anche Platone, *Cratilo* 402a; e Aristotele, *Metafisica* 1010a, n. 3.

(9) Robert Browning (1812-1889), *Bishop Blougram's Apology*, versi 182-184.

(10) La poesia di Borges dedicata a Rafael Cansinos-Asséns recita:

L'immagine d'un popolo percosso
E odiato, eterno nella sua agonia,
Nelle oscure vigilie lo attraeva
Con una sorta di terrore sacro.
Bevve come si beve un denso vino

I Salmi e il Cantico della Scrittura
E senti che era sua quella dolcezza,
Senti di appartenere a quel destino.
Israel lo chiamava. Nel suo intimo
L'udì Cansinos come udì il profeta
Sulla segreta cima la segreta
Voce di Dio di tra il rovelto ardente.
Sia per sempre con me la sua memoria;
Il resto lo dirà, non io, la gloria.

(L'altro, lo stesso, trad. di Francesco Tentori Montalto, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, vol. II, p. 129).

(11) *The Seafarer*, a cura di Ida Gordon, Manchester, Manchester University Press, 1979, p. 37, vv. 31b-33a. La traduzione di Borges «rime bound the fields» evita la ripetizione *earth* presente nell'originale. Una traduzione letterale sarebbe: «Rime bound the earth».

(12) Questa famosa citazione («*Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio*») è in sant'Agostino, *Confessioni*, trad. di Gioacchino Chiarini, Milano, Mondadori, 1996, vol. IV, p. 127.

II: La metafora

Poiché l'argomento della conversazione di oggi è la metafora, inizierò con una metafora. La prima delle tante metafore che cercherò di ricordare viene dall'Estremo Oriente, dalla Cina. Se non vado errato, i cinesi chiamano il mondo «le diecimila cose» oppure - e questo dipende dal gusto e dalla fantasia del traduttore - «i diecimila esseri».

Immagino che dobbiamo accettare la cifra riduttiva di diecimila. Ci sono sicuramente più di diecimila formiche, più di diecimila uomini, più di diecimila speranze, paure o incubi nel mondo. Ma, se accettiamo il numero diecimila, se pensiamo che tutte le metafore sono determinate dall'unione di due cose diverse, avendo tempo a sufficienza potremmo costruire una quantità quasi incredibile di metafore possibili. Ho dimenticato l'algebra, ma credo che la somma sarebbe 10.000 moltiplicato per 9999, moltiplicato per 9998 e così via. Naturalmente, la somma delle combinazioni non è infinita, ma l'immaginazione ne rimane turbata. Allora, potremmo essere indotti a pensare: perché mai i poeti di ogni luogo - e di tutti i tempi - usano le stesse metafore [p. 26] di base, quando ci sono così tante combinazioni possibili?

Il poeta argentino Lugones, nel lontano 1909, scrisse che i poeti adottavano sempre le stesse metafore, e che lui avrebbe provato a scoprirne alcune nuove della luna. Infatti, ne escogitò qualche centinaio. In premessa a un libro intitolato *Lunario sentimental*, (1) disse pure che ogni parola è una metafora morta. Credo che noi tutti intendiamo la differenza tra metafore vive e metafore morte. Se prendiamo un buon dizionario etimologico (penso al mio vecchio e poco noto amico, il dottor Skeat) (2) e cerchiamo una qualunque parola, troveremo di sicuro una metafora infilata da qualche parte.

Per esempio - e mi riferisco ai primissimi versi del *Beowulf* - la parola *oreat* significava «una folla furente», ma adesso il termine designa l'effetto e non la causa. Poi abbiamo la parola *king*. In origine, *king* era *cyning*, che voleva dire «un uomo che rappresenta la sua stirpe, la sua gente». Così, etimologicamente, *king*, *kinsman* (parente) e *gentleman* sono la stessa parola. Però, nella frase: «Il re era nel suo gabinetto a contare il denaro», non pensiamo alla parola *king* come a una metafora. Infatti, se ci muoviamo nel campo del pensiero astratto, dobbiamo dimenticare che le parole erano metafore. Dobbiamo dimenticare, per esempio, che nel verbo *consider* (considerare) c'è un riferimento all'astrologia, dal momento che, in origine, *consider* significava «essere con le stelle», «fare l'oroscopo».

Mi sembra che l'importante della metafora sia che venga sentita dal lettore o dall'ascoltatore come metafora. [p. 27] Limiterò questa chiacchierata alle metafore che sono sentite come metafore dal lettore. Lascierò da parte quelle parole come *king* o *threat* (minaccia), altrimenti non arriveremmo mai a una fine.

Innanzitutto, vorrei analizzare qualche modello ricorrente di metafora. Uso la parola modello (pattern), perché le metafore che citerò sembreranno tutte diverse secondo l'immaginazione, ma quasi tutte uguali secondo il pensiero logico. Sicché ne potremo parlare come di equazioni. Prendiamo la prima che mi viene in mente: il paragone ricorrente, l'annoso paragone fra occhi e stelle o, al contrario, fra stelle e occhi. Quello che ricordo viene dall'*Antologia Greca*, (3) la cui compilazione credo sia attribuita a Platone. I versi (non conosco il greco) recitano più o meno così: «Vorrei essere

la notte, per poter guardare il tuo sonno con mille occhi». Qui, naturalmente, cogliamo la tenerezza dell'amante; cogliamo il suo desiderio di riuscire a guardare l'amata da molti punti diversi al contempo. Dietro tali versi intuimo la tenerezza.

Adesso facciamo un altro esempio meno illustre: «Le stelle stanno a guardare». Secondo il pensiero logico, ci troviamo dinanzi alla stessa metafora. Tuttavia, l'effetto sulla nostra immaginazione è diversissimo. «Le stelle stanno a guardare» non ci fa pensare alla tenerezza; rende piuttosto l'idea di generazioni e generazioni di uomini che faticano duramente e di stelle che stanno a guardare con una specie di altera indifferenza.

Lasciatemi fare un esempio diverso, una delle strofe che mi hanno impressionato di più. I versi sono [p. 28] tratti da una poesia di Chesterton intitolata A Second Childhood (La seconda infanzia):

But I shall not grow too old to see enormous night arise,
A cloud that is larger than the world
And a monster made of eyes. (4)

[«Ma non sarò mai troppo vecchio per vedere sorgere una notte enorme,/ Una nuvola più vasta del mondo/ E un mostro fatto di occhi.»]

Non un mostro pieno (full) di occhi (conosciamo quei mostri grazie all'Apocalisse di san Giovanni), ma - cosa assai più orribile - un mostro fatto (made) di occhi, come se quegli occhi fossero la sua stessa pelle.

Abbiamo visto tre immagini che possono essere tutte ricondotte allo stesso modello. Ma quanto vorrei sottolineare - ed è uno dei due punti davvero importanti della mia chiacchierata - è che, sebbene il modello sia essenzialmente lo stesso, nel primo caso - l'esempio greco «Vorrei essere la notte» - il poeta ci fa cogliere la sua tenerezza, il suo desiderio; nel secondo, invece, cogliamo una specie di divina indifferenza per le cose umane; e, infine, nel terzo la notte familiare diventa un incubo.

Adesso, prendiamo un altro modello: l'idea del tempo che scorre come il fiume. Il primo esempio viene da una poesia che Tennyson scrisse quando credo avesse tredici o quattordici anni. Il poeta distrusse quella poesia, ma, per nostra fortuna, ne è sopravvissuto un verso. Dovreste trovarlo nella biografia di Alfred Tennyson scritta da Andrew Lang. (5) [p. 29] Il verso recita: «Time flowing in the middle of the night» («Il tempo scorre nel mezzo della notte»). Penso che Tennyson sia stato molto accorto nello scegliere il suo tempo. Di notte, tutte le cose sono silenziose, gli uomini dormono, ma il tempo continua a scorrere rumorosamente. Questo è un esempio.

C'è pure un romanzo (sono sicuro che ci stavate pensando) intitolato semplicemente Of Time and the River (Il fiume e il tempo).(6) L'accostamento stesso delle due parole suggerisce la metafora: sia il tempo sia il fiume scorrono. E poi c'è la famosa frase del filosofo greco: «Nessun uomo entra due volte nello stesso fiume». (7) Qui comincia la paura, perché all'inizio pensiamo al fiume che scorre, alle gocce d'acqua diverse l'una dall'altra. Solo in seguito siamo indotti a sentire che noi siamo il fiume, che noi siamo effimeri come il fiume.

Ci sono anche quei versi di Jorge Manrique:

Nuestras vidas son como los rios
que van a dar en la mar
qu'es el morir...

Questi versi non sono così efficaci in inglese; vorrei riuscir a ricordare come li aveva tradotti Longfellow nelle sue Coplas de Manrique. (8) Ma, naturalmente (toccheremo questo problema in un'altra lezione), dietro la metafora comune c'è la grave musica delle parole:

Nuestras vidas son los rios
que van a dar en la mar
qu'es el morir;
allí van los senorios
derechos a se acabar
e consumir...

[«Le nostre vite sono i fiumi/ che vanno a dare nel mare,/ che è il morire;/ là, vanno i potentati/ dritti a consumarsi/ e finire.»] (9)

Però, la metafora è la stessa in tutti questi casi.

Adesso proseguiremo con una banalità, che potrà farvi sorridere: il paragone tra le donne e i fiori e, anche, tra i fiori e le donne. Qui ci sono fin troppi esempi facili. Ma ce n'è uno che vorrei ricordare (forse non vi è così familiare), tratto da quel capolavoro incompiuto di Robert Louis Stevenson che è *Weir of Hermiston* (I Weir di Hermiston). Stevenson dice che il suo eroe entra in una chiesa, in Scozia, dove vede una ragazza, una bella ragazza, ci fa capire. E si intuisce che sta per innamorarsi di lei. Perché la guarda e poi si domanda se ci sia un'anima immortale dentro quel bell'involucro, oppure se la ragazza non sia semplicemente un animale del colore dei fiori. E la brutalità del termine «animale» viene annullata da «del colore dei fiori». Non credo che ci sia bisogno di altri esempi di questo modello, visto che se ne trovano in tutte le epoche, in tutte le lingue, in tutte le letterature.

Adesso, veniamo a un altro importante modello di metafora; il modello della vita che è un sogno, la sensazione secondo cui la vita sarebbe un sogno. L'esempio più chiaro che ci viene in mente è: «Noi siamo di natura uguale ai sogni». (10) Ora, questo può [p. 31] sembrare blasfemo - amo troppo Shakespeare per preoccuparmene -, ma

penso che qui, a ben guardare (e non credo che dovremmo guardare troppo da vicino; dovremmo invece essere grati a Shakespeare per questo come per tanti altri regali), c'è una sottilissima contraddizione tra le nostre vite che sarebbero come un sogno o di un'essenza simile a quella del sogno, e l'affermazione piuttosto lapidaria «siamo di natura uguali ai sogni». Perché, se noi siamo reali nei sogni o se siamo semplicemente sognatori di sogni, mi domando come possiamo fare simili affermazioni lapidarie. Questa frase di Shakespeare appartiene più alla filosofia o alla metafisica che alla poesia, sebbene venga nobilitata, elevata a poesia, dal contesto.

Un altro esempio dello stesso modello viene da un grande poeta tedesco, un poeta minore se paragonato a Shakespeare (ma immagino che tutti i poeti siano minori se paragonati a lui, eccetto due o tre). un brano molto famoso di Walther von der Vogelweide. Immagino di doverlo recitare così (non sono sicuro del mio tedesco medievale, dovrete perdonarmi): «Ist mir min leben getroumet, oder ist es war?»(11)

(«Ho sognato la mia vita o era una vita vera?»). Penso che qui ci si avvicini a quello che il poeta tenta di dire, perché, al posto di affermazioni lapidarie, c'è una domanda. Il poeta si sta interrogando. una cosa accaduta a tutti noi, ma non l'abbiamo tradotta in parole come ha fatto Walther von der

Vogelweide. Lui si domanda: «Ist mir min leben getroumet, oder ist es war?», e tale esitazione credo renda bene quell'essenza della vita simile al sogno. [p. 32] Non ricordo se nella mia precedente lezione (perché è un caso che cito di continuo e l'ho citato per tutta la vita) vi ho già proposto l'esempio del filosofo cinese Chuang-tzu. Lui aveva sognato di essere una farfalla e, al risveglio, non sapeva più se era un uomo che aveva sognato di essere una farfalla o una farfalla che stava sognando di essere un uomo. Credo che questa metafora sia la più raffinata di tutte. In primo luogo perché comincia con un sogno, sicché in seguito, quando il poeta si sveglia, la sua vita ha ancora qualcosa del sogno. In secondo luogo perché, con una specie di intuito quasi miracoloso, ha scelto l'animale giusto. Avesse detto: «Chuang-tzu fece un sogno in cui era una tigre», non avrebbe detto nulla di speciale. Una farfalla ha qualcosa di delicato e di evanescente in se stessa. Se siamo sogni, il modo migliore per suggerirlo è con una farfalla e non con una tigre. Se Chuang-tzu avesse fatto un sogno in cui era una macchina da scrivere, non avrebbe funzionato. Neppure con una balena gli sarebbe andata bene.

Penso che abbia scelto proprio la parola giusta per quello che stava cercando di dire.

Proviamo a esaminare un altro modello, molto comune, che collega l'idea del sonno e quella della morte. Ricorre persino nel parlare quotidiano; tuttavia, se cerchiamo degli esempi, scopriremo che sono molto diversi fra loro. Credo che da qualche parte Omero parli del «ferreo sonno della morte». (12) Il che ci fornisce due idee opposte: la morte è una specie di sonno, ma quel tipo di sonno è fatto di un duro, spietato e crudele metallo, il ferro. un tipo di sonno che non viene mai infranto perché è infrangibile. Naturalmente, [p. 33] c'è pure Heinrich Heine: Der Tod daè ist die fruhe Nacht (La morte è una notte precoce). Ma, trovandoci a nord di Boston, ritengo opportuno ricordare quei versi di Robert Frost forse fin troppo noti:

The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

[«Bello è il bosco, buio e profondo,/ Ma io ho promesse da non tradire,/ Miglia da fare prima di dormire,/ Miglia da fare prima di dormire.»] (13)

Sono versi così perfetti, che è difficile pensare a un espediente.

Ma, sfortunatamente, tutta la letteratura è fatta di espedienti, e questi - alla lunga - non reggono. Inoltre, il lettore se ne stanca.

Però, in questo caso, l'espediente è talmente discreto, che mi vergogno un po' a chiamarlo espediente (lo chiamo così solo per mancanza di una parola migliore). Infatti, qui Frost ha tentato qualcosa di davvero audace. C'è lo stesso verso ripetuto parola per parola, due volte, ma il senso è diverso. «And miles to go before I sleep»: è semplicemente un dato fisico, le miglia sono miglia nello spazio, nel New England, e sleep (sonno) significa «go to sleep» («andare a dormire»). La seconda volta - «And miles to go before I sleep» - ci fa capire che le miglia non sono solo nello spazio, ma anche nel tempo, e che sleep significa die (morire) o rest (riposare in pace). Se il poeta l'avesse detto in così tante parole, sarebbe stato molto meno efficace. Perché (mi sembra di capire) le cose solo suggerite sono molto [p. 34] più incisive di quelle spiegate. Forse la mente umana ha la tendenza a respingere le asserzioni. Ricorderete cosa diceva Ralph Waldo Emerson: le argomentazioni non convincono.

Non convincono perché sono presentate in quanto tali. Le consideriamo, le soppesiamo, le rivoltiamo e le respingiamo.

Ma, quando una cosa viene semplicemente detta o, meglio ancora, accennata, in qualche modo la nostra immaginazione la accoglie. Siamo pronti ad accettarla. Ricordo di aver letto, una trentina di anni fa, i lavori di Martin Buber e, allora, pensai che erano poesie bellissime. Poi, tornato a Buenos Aires, lessi un libro di un mio amico, León Dujovne, (14) e scoprii fra le sue pagine, con grande stupore, che Martin Buber era un filosofo e che tutta la sua filosofia era racchiusa nei libri che avevo letto come poesia. Forse avevo accettato quei libri perché mi erano arrivati attraverso la poesia, attraverso la suggestione, attraverso la musica della poesia, e non come argomentazioni. Penso che si possa trovare la stessa idea in Walt Whitman: l'idea secondo cui le ragioni non sono convincenti. Infatti, da qualche parte deve aver detto che riteneva l'aria della notte e le poche grandi stelle molto più convincenti delle semplici argomentazioni.

Possiamo pensare ad altri modelli di metafora. Prendiamo adesso l'esempio (non così comune come altri) della battaglia e del fuoco. Nell'Iliade, troviamo l'immagine di una battaglia che avvampa al pari del fuoco. La stessa idea la troviamo nel frammento epico di Finnesburg. (15) In tale frammento ci viene riferito lo scontro dei danesi contro i frisi, la lucentezza [p. 35] delle spade e così via.

Poi lo scrittore dice che era come se tutta Finnesburg, così come l'intero castello di Finn, fossero in fiamme.

Credo di aver dimenticato alcuni modelli piuttosto comuni. Abbiamo finora parlato di occhi e di stelle, di donne e di fiori, di tempo e di fiumi, di vita e di sogno, di morte e di sonno, di fuoco e di battaglie. Se avessimo abbastanza tempo e cultura, potremmo trovare mezza dozzina di altri modelli e, forse, da questi potremmo desumere la maggior parte delle metafore in letteratura.

Ma l'importante non è che ci siano pochi modelli, bensì che tali modelli siano suscettibili di variazioni quasi infinite. Il lettore che ama la poesia, e non la teoria della poesia, potrebbe leggere, per esempio, «I wish I were the night» («Vorrei essere la notte») e poi «A monster made of eyes» («Un mostro fatto d'occhi») o «The stars looked down» («Le stelle stavano a guardare»), e continuar a pensare che da tali metafore si può risalire a un modello unico. Se fossi un pensatore audace (ma non lo sono; sono un pensatore molto timido, procedo a tentoni), naturalmente potrei dire che esiste solo una dozzina o poco più di modelli e che tutte le altre metafore sono solo giochi arbitrari. Il che porterebbe ad affermare che, fra le «diecimila cose» della definizione cinese, si potrebbero trovare solo dodici affinità essenziali. Perché, ovviamente, si possono scoprire altre affinità quanto mai sorprendenti e la sorpresa dura poco più di un momento.

Mi accorgo di aver dimenticato un esempio molto consono all'equazione sogno-vita. Ma credo di poterlo citare adesso: è del poeta americano Edward Estlin [p. 36] Cummings. Sono quattro versi.

Devo chiedere scusa per il primo. Evidentemente, fu scritto da un uomo giovane, che scriveva per uomini giovani, e io non posso più inserirmi nel novero; sono troppo vecchio per questo tipo di giochi.

Il primo verso è «god's terrible face, brighter than a spoon» («la faccia terribile di dio, più risplendente di un cucchiaino»). Mi dispiace molto per il cucchiaino, perché all'inizio ci si immagina che Cummings avesse pensato a una spada o a una candela o al sole o a uno scudo o a qualcosa che tradizionalmente risplende; ma poi il poeta si sarà detto: «No, io sono moderno, ci metto un cucchiaino». E così ci mise un cucchiaino. Ma possiamo perdonarglielo per quello che viene dopo: «God's terrible face, brighter than a spoon,/ collects the image of one fatal word» («La faccia terribile di dio, più risplendente di un cucchiaino,/ raccoglie l'immagine di una parola fatale»). Mi

sembra che questo secondo verso sia migliore. E, come ha detto il mio amico Murchison, spesso in un cucchiaino si raccolgono molte immagini. Non ci avevo mai pensato, perché ero stato respinto dal cucchiaino e non avevo molta voglia di pensarci.

God's terrible face, brighter than a spoon,
collects the image of one fatal word,
so that my life (which liked the sun and the moon)
resembles something that has not occurred (16)

[«La faccia terribile di dio, più risplendente di un cucchiaino,/ raccoglie l'immagine di una parola fatale,/ sicché la mia vita (che amava il sole e la luna)/ assomiglia a qualcosa che non è accaduto.»]
[p. 37]

«Resembles something that has not occurred»: questo verso esprime una strana semplicità. Penso che renda l'essenza della vita simile al sogno meglio di quei poeti più famosi: Shakespeare e Walther von der Vogelweide.

Naturalmente, ho scelto solo pochi esempi. Sono sicuro che la vostra memoria è piena di metafore lì racchiuse, metafore che forse spererete che io citi. So che dopo questa lezione mi assalirà il rimorso, al pensiero di tutte le belle metafore non citate. Intanto, voi mi direte, prendendomi da parte: «Ma perché ha ommesso quella stupenda metafora di Tizio?». E io dovrò fare qualche goffo cenno di scusa.

Ma adesso dovremmo occuparci di quelle metafore che sembrano estranee ai vecchi modelli. Poiché ho parlato della luna, prenderò una metafora persiana che ho letto da qualche parte nella storia della letteratura persiana di Browne. Diciamo che è di Farid al-Din Attar o di Omar Khayyàm o di Hafiz, (17) o un altro dei grandi poeti persiani. Il poeta parla della luna, chiamandola «specchio del tempo». Immagino che, dal punto di vista astronomico, l'idea della luna come specchio sia corretta, ma la cosa è del tutto irrilevante dal punto di vista poetico. Che, di fatto, la luna sia o meno uno specchio, non ha alcuna importanza, dal momento che la poesia parla all'immaginazione. Guardiamo alla luna come allo specchio del tempo.

Penso che sia una metafora molto raffinata, in primo luogo perché l'idea dello specchio rende la lucentezza e la fragilità della luna e, in secondo luogo, perché l'idea del tempo ci ricorda d'improvviso come la luna limpidissima che stiamo guardando sia [p. 38] molto antica, piena di poesia e di mitologia, vecchia come il tempo.

Poiché ho usato la frase «vecchia come il tempo», devo citare un altro verso, un verso che forse sta affiorando nella vostra memoria. Non ricordo il nome dell'autore. Lo cita Kipling in un suo non memorabile libro intitolato *From Sea to Sea* (Da mare a mare). «A rose-red city, half as old as time» («Una città rosata, per metà vecchia quanto il tempo»). (18) Se il poeta avesse scritto: «A rose-red city, as old as time», non avrebbe scritto nulla di particolare. Ma «half as old as time» comunica una magica precisione, lo stesso tipo di magica precisione espressa dalla strana e comune frase inglese: «I will love you forever and a day» («Ti amerò per sempre e un giorno»). Forever significa «un tempo lunghissimo», ma troppo astratto per affascinare l'immaginazione.

C'è lo stesso tipo di espediente (chiedo scusa per l'utilizzo di questa parola) nel titolo di quel libro famoso: *Le mille e una notte*. «Le mille notti» significano per l'immaginazione «le molte notti», così come nel XVII secolo «quaranta» era usato per «molto». «When forty winters shall besiege thy brow» («Quando quaranta inverni avranno posto assedio»), scrive Shakespeare. (19) Penso pure alla

comune espressione inglese «forty winks» («quaranta battiti di palpebra») per dire «sonnellino». Perché «quaranta» significa «molti». E qui avete le «mille e una notte», come la «città rosata» e la fantasiosa precisione di «per metà vecchia quanto il tempo», che, è naturale, fa sembrare il tempo ancora più lungo.

Per poter prendere in esame metafore diverse, [p. 39] farò ritorno -inevitabilmente, direte - ai miei adorati anglosassoni. Ricordo quel comunissimo kenning (20) che chiama il mare «la strada della balena».

Mi domando se l'anonimo sassone che coniò quel kenning sapesse quanto fosse raffinato. Mi domando se si fosse accorto (sebbene non ce ne sia affatto bisogno) che la grandezza smisurata della balena suggeriva ed enfatizzava la grandezza smisurata del mare.

C'è un'altra metafora, una metafora norvegese, del sangue. Il kenning comune per sangue è «l'acqua del serpente». In questa metafora, si ha l'idea - che si ritrova anche presso i sassoni - di una spada quale essere fondamentalmente cattivo, un essere che succhia il sangue degli uomini come se fosse acqua.

Ma ci sono pure le metafore della battaglia. Alcune sono piuttosto banali, come, per esempio, «incontro di uomini». Qui c'è forse una certa raffinatezza: l'idea di uomini che si incontrano per uccidersi a vicenda (come se non fossero possibili altri «incontri»). Ma ci sono pure «l'incontro delle spade», «la danza delle spade», «il cozzare delle armature», «il cozzare degli scudi». Le si può trovare tutte nell'ode di Brunanburh. E ce n'è un'altra bella: oorn àneoth, «un incontro di rabbia». Questa metafora è efficace, forse perché, quando pensiamo a un incontro, pensiamo alla solidarietà, all'amicizia, mentre qui c'è il contrasto, l'incontro «di rabbia».

Ma oserei dire che tali metafore non sono nulla in confronto a una bellissima metafora norvegese e - stranamente - a un'altra irlandese sulla battaglia. Quella che chiama la battaglia «la rete di uomini».

La parola «rete» è davvero molto bella, perché nell'idea [p. 40] della rete c'è tutta una battaglia medievale: ci sono le spade, gli scudi, l'incrociarsi delle armi. C'è pure il dettaglio da incubo di una rete fatta di esseri viventi. «Una rete di uomini»: che si uccidono a vicenda e che muoiono.

Adesso mi viene d'improvviso in mente una metafora di Góngora che è abbastanza simile alla «rete di uomini». Il poeta parla di un viaggiatore che giunge a una «bàrbara aldea», un «barbaro villaggio», e quel villaggio lancia una «fune di cani» contro di lui.

Como suele tejer
Bàrbara aldea
Soga de perros
Contra forastero.

[«Come suole tessere/ Barbaro villaggio/ Fune di cani/ Contro il forestiero.»]

Sicché, curiosamente, abbiamo la stessa immagine: l'immagine di una fune o di una rete fatta di esseri viventi. Però, anche nei casi che sembrano equivalersi, c'è una notevole differenza. Una «fune di cani» è in qualche modo un'immagine barocca e grottesca, mentre «rete di uomini» ha in sé un che di terribile, di orrendo.

Per concludere, prenderò una metafora o una similitudine (in fin dei conti, non sono un professore e la differenza non deve preoccuparmi) del dimenticato Byron. Ho letto questa poesia da ragazzo; credo che tutti voi l'abbiate letta in giovane età. Ma solo due o tre giorni fa ho scoperto d'improvviso

che quella metafora era molto complessa. Non ho mai [p. 41] pensato a Byron come a un poeta particolarmente complesso. Tutti conoscete le parole: «She walks in beauty, like the night» («Ella in beltà incede, come la notte»). (21)

Il verso è così bello che lo diamo per scontato. Pensiamo: «Be', avremmo potuto scriverlo anche noi, se avessimo voluto». Ma solo Byron è riuscito a scriverlo.

Adesso, arrivo alla segreta e nascosta complessità del verso. Immagino abbiate già capito che cosa sto per rivelarvi. (Perché succede sempre così con le sorprese, vero? Ci capita anche quando leggiamo un romanzo poliziesco.) «She walks in beauty, like the night»: all'inizio c'è una bella donna; poi ci viene detto che costei cammina in beltà. Questo suggerisce in qualche modo la lingua francese, qualcosa sul genere di «vous êtes en beauté» e così via. In «She walks in beauty, like the night» c'è, in primo luogo, una bella donna, una bella signora, paragonata alla notte. Ma, per poter capire il verso, dobbiamo anche pensare alla notte come a una donna; altrimenti, il verso non ha senso. Così, in queste parole tanto semplici, c'è una doppia metafora: una donna viene paragonata alla notte, ma la notte viene paragonata alla donna. Non so e non mi importa se Byron lo sapesse o meno. Penso che se l'avesse saputo, difficilmente il verso sarebbe stato bello com'è. Forse l'ha scoperto prima di morire, oppure qualcuno gliel'ha indicato.

Adesso siamo giunti alle due principali e ovvie conclusioni di questa lezione. Naturalmente, la prima è che, malgrado vi siano centinaia e, anzi, migliaia di metafore, possono tutte essere ricondotte a pochi semplici modelli. Ma non ce ne preoccuperemo, perché ogni metafora è diversa. Ogni volta che il modello viene usato, ci sono variazioni. E la seconda conclusione è che ci sono metafore - per esempio «rete di uomini» o «strada della balena» - che non possono essere ricondotte a modelli definiti.

Allora, penso che le prospettive - anche dopo la mia lezione - siano piuttosto rosee per la metafora. Se così ci piace, possiamo provare noi stessi a trovare nuove varianti delle principali opzioni.

Le varianti sarebbero bellissime, e solo pochi critici si prenderebbero la briga di dire come me: «Be', per l'ennesima volta, qui ci sono le stelle e gli occhi e là ci sono il fiume e il tempo».

Le metafore colpiranno l'immaginazione. Ma potrebbe anche esserci dato - perché non sperarlo? - di inventare metafore che non appartengono, o che non appartengono ancora, ai modelli noti.

NOTE

(1) Leopoldo Lugones (1874-1938), scrittore argentino molto noto nei primi anni Venti del Novecento, fu inizialmente un modernista. Il suo *Lunario sentimental* (Buenos Aires, Moen, 1909) è un eclettico volume di poesie, racconti brevi e pezzi teatrali che girano intorno al tema della luna. Causò scandalo al momento della comparsa, sia perché comportava una frattura all'interno dell'affermato e intellettuale modernismo, sia perché si beffava del pubblico di tale movimento. Lugones è spesso citato e commentato nei lavori di Borges.

Si veda, per esempio, «Leopoldo Lugones, El imperio jesuitico», Biblioteca personal, in *Obras completas*, vol. IV, Buenos Aires, Emécé, 1955, p. 461-62, dove Lugones è descritto come «uomo dalle convinzioni e passioni elementari».

(2) Borges si riferisce a *An Ethymological Dictionary of the English language*, del reverendo Walter W. Skeat, che fu pubblicato per la prima volta a Oxford, in Inghilterra, nel 1879-1882.

(3) Quello che si conosce oggi con il nome di *Antologia Greca* consiste in 4500 componimenti poetici brevi di trecento autori circa, che rappresentano la letteratura greca dal VII secolo a.C. al X secolo d.C. Sono conservati principalmente in due raccolte: l'*Antologia Palatina* (che fu compilata nel X secolo e che prende il nome dalla Biblioteca Palatina di Heidelberg) e l'*Antologia Planudea* (che risale al XIV secolo e ha preso il nome del retorico e compilatore Maximus Planudes). L'*Antologia Planudea* fu pubblicata per la prima volta a Firenze nel 1484; l'*Antologia Palatina* fu scoperta dagli studiosi nel 1606.

(4) Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), *A Second Childhood*, in *The Collected Poems of G.K. Chesterton*, London, Cecil Palmer, 1927, verso 70 (strofa 5).

(5) Andrew Lang, Alfred Tennyson, Edimburgh, Blackwood, 1901, 2a.

(6) *Of Time and the River* di Thomas Wolfe fu pubblicato per la prima volta nel 1935.

(7) Eraclito, Frammento 91a, in *Frammenti*, cit., p. 63. Vedi anche Platone, *Cratilo* 402a; e Aristotele, *Metafisica* 1010a, n. 3.

(8) La traduzione di Longfellow recita:

Our lives are rivers, gliding free
To that unfathomed, boundless sea,
The silent grave!
Thither all earthly pomp and boast
Roll, to be swallowed up and lost
In one dark wave.

(9) Jorge Manrique (1440-1479), *Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre*, strofa 3, versi 25-30; (Stanze per la morte del padre, a cura di Luciano Allamprese, Torino, Einaudi, 1991, pp. 2-5).

(10) William Shakespeare, *The Tempest*, atto 4, scena I, versi 156-158: «We are such stuff/ As dreams are made on, and aour little life/ Is rounded with a sleep»; «Noi siamo di natura uguale ai sogni,/ la breve vita è nel giro d'un sonno conchiusa»; (*La tempesta*, in *I drammi romanzeschi*, trad. di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1981, pp. 927-29).

(11) Walther von der Vogelweide era un poeta tedesco medievale (1170 ca.-1230 ca.), uno dei «dodici apostoli dei bardi» («zwolf Schirmherrenden Meistersängers»). I primi tre versi del suo componimento *Die Elegie* recitano:

Owèr sint verswunden
Ist mir min leben getroumet,

daz ich ie wände ez wære.

Walther von der Vogelweide, *Gedichte: Mittelhoch-deutscher Text und Übertragung*, a cura di Peter Wapnewski, Frankfurt, Fischer, 1982, p. 108. La versione citata da Borges è metà in alto tedesco medievale, metà in tedesco moderno.

(12) Non c'è alcun riferimento al «ferreo sonno» nelle novantanove voci «sonno» elencate in una concordanza di Omero. Forse Borges pensa all'Eneide di Virgilio, nella traduzione di John Dryden: «Dire dreams to thee, and iron sleep, he bears» («Terribili sogni a te, e sonno di ferro, egli genera») libro 5, verso 1095; «An iron sleep his stupid eyes oppress'd» («Un sonno di ferro grava sui suoi stupidi occhi») libro 12, verso 467.

(13) Robert Frost, *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, strofa 4, versi 13-16; (Fermandosi accanto a un bosco in una sera di neve, in *Conoscenza della notte e altre poesie*, trad. di Giovanni Giudici, Milano, Mondadori, 1988, pp. 186-87).

(14) Fra le altre cose, León Dujovne ha tradotto il *Sepher letzirah* dall'ebraico in spagnolo.

(15) Vedi «Beowulf» and the Finnesburg Fragment, tradotto in inglese moderno da John R. Clark Hall, London, Allen and Unwin, 1958.

(16) In Poem 51 della raccolta *W (Viva)* di Edward Estlin Cummings, pubblicata nel 1931 (quando Cummings aveva trentasette anni). Borges cita i primi quattro versi della terza strofa.

(17) Farid al-Din Attar (morto ca. 230) era l'autore di *Mantiq al-tayr*, in inglese *The Conference of the Birds*, tradotto da Afkham Darbandi e Dick Davis, Harmondsworth, Penguin, 1984. Omar Khayyàm (XI secolo) era l'autore di *Rubàiyàt*, tradotto da Edward Fitzgerald nel 1859 e in seguito apparso in molte edizioni. Hafiz di Shiraz (morto 1389-1390) era l'autore di *Divan*, tradotto dal persiano da Gertrude Lowthian Bell, London, Octagon Press, 1979.

(18) Rudyard Kipling, *From Sea to Sea*, 1912; (Da mare a mare, a cura di Franco Basso e Stefano Giusti, Milano, Mondadori, 1993, p. 232). La citazione è l'epigrafe del capitolo 19; non è indicata la fonte.

(19) William Shakespeare, *Sonnet 2*; (Sonetti, in *L'opera poetica*, cit., sonetto 2, p. 295).

(20) Un kenning (plurale kenningar) è una parafrasi multinominale usata al posto di un nome singolo. Kenningar sono comuni nell'antica poesia tedesca, specialmente nella poesia skaldica e, in misura minore, nella letteratura eddica. Borges ha discusso tale argomento più di una volta, in particolare nel suo scritto *Las Kenningar*, in *Historia de la eternidad*, 1936; (*Storia dell'eternità*, trad. di Livio Bacchi Wilcock, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 545) e in *Literaturas germánicas medievales* (1951) scritto in collaborazione con Maria Esther Vásquez (Brume, dei, eroi, trad. di Gianni Guadalupi e Marcelo Ravoni, Milano-Parma, Franco Maria Ricci, 1973).

(21) Si tratta del primo verso del componimento di Byron di diciotto versi intitolato *She Walks in Beauty, Like the Night*, pubblicato per la prima volta nella sua raccolta *Hebrew Melodies* (1815), una serie di canzoni adattate a tradizionali melodie ebraiche dal musicista Isaac Nathan (George Gordon Byron, *Opere scelte*, a cura di Tomaso Kemeny, Milano, Mondadori, 1993, p. 191).

III: La narrazione di un racconto

Le differenze verbali dovrebbero essere tenute in grande considerazione, dal momento che equivalgono a differenze mentali, intellettuali. Comunque, si ha l'impressione che la parola «poeta» si sia deteriorata, ed è un peccato. Perché oggi, quando parliamo di un poeta, pensiamo solo a chi compone liriche dai toni simili a trilli di canarino come «With ships the sea was sprinkled far and nigh,/ Like stars in heaven» (1) («Di navi cosperso era il mare,/ come stelle nel firmamento») di Wordsworth, o «Music to hear, why hear'st thou music sadly?/ Sweets war not, joy delights in joy» («Perché, tu che sei musica/ ascolti così tristemente la musica?/ Dolcezza non contende la dolcezza/ la gioia si rallegra nella gioia»). (2) Gli antichi, invece, quando parlavano di un poeta - un «artefice» - lo pensavano non solo come chi esprime alti accenti lirici, ma anche come chi narra un racconto. Un racconto in cui potevano esserci tutti i toni dell'umanità, non solo quelli lirici, quelli angosciati, quelli malinconici, ma anche gli accenti del coraggio e della speranza. Sto parlando di quella che immagino sia la più antica forma di poesia: la poesia epica. Prendiamone in considerazione qualche esempio.

Il primo che ci viene in mente è forse quello che Andrew Lang, che l'ha così ben tradotto, ha intitolato *The Tale of Troy* (La storia di Troia). Lo esamineremo come l'antichissima narrazione di un racconto. Nel primo verso, c'è qualcosa come: «Tell me, muse, of the anger of Achilles» («Narrami, o musa, dell'ira di Achille»). Oppure, come mi sembra che il professor Rouse abbia tradotto: «An angry man, that is my subject» (3) («Un uomo adirato, ecco il mio argomento»). Forse Omero o la persona che chiamiamo Omero (perché questo, naturalmente, è un annoso problema) intendeva scrivere un poema su un uomo adirato. Il che ha motivo di sconcertarci. Perché noi pensiamo all'ira secondo l'idea dei latini: «Ira furor brevis», l'ira come una breve pazzia, un accesso di ira. Di per sé, la trama dell'Iliade non è così avvincente: la storia dell'eroe che è di malumore nella sua tenda da campo, che si sente oggetto di un'ingiustizia commessa dal suo re, che continua la guerra come un conflitto privato perché il suo amico è stato ucciso e, infine, che vende il cadavere dell'uomo che ha ucciso al padre di quest'ultimo.

Ma forse (sono sicuro di averlo già detto in precedenza) le intenzioni del poeta non sono così importanti. Oggi l'importante è che, sebbene Omero possa aver inteso narrare quella storia, stava in realtà raccontando qualcosa di molto più raffinato: la vicenda di un uomo, di un eroe, che attacca una città pur essendo consapevole che non la conquisterà mai, pur essendo convinto che morirà prima della sua caduta; e, al contempo, la storia ancora più commovente di uomini che difendono una città il cui destino già conoscono, [p. 47] una città che è già in fiamme. Credo sia questo il vero argomento dell'Iliade. Infatti, si è sempre ritenuto che gli eroi fossero i troiani. Pensiamo a Virgilio, ma possiamo anche pensare a Snorri Sturluson, (4) il quale, in giovane età, scrisse che Odino - l'Odino dei sassoni - era figlio di Priamo e fratello di Ettore. Gli uomini hanno sempre sentito un'affinità con gli sconfitti troiani, piuttosto che con i vittoriosi greci. Questo, forse, perché c'è una dignità nella sconfitta che difficilmente appartiene alla vittoria.

Prendiamo un altro poema epico, l'Odissea. L'Odissea può essere letta in due modi. A mio avviso, l'uomo (o la donna, come pensava Samuel Butler) (5) che la scrisse sapeva che in realtà si

trattava di due storie: il ritorno a casa di Ulisse, e le meraviglie e i pericoli del mare. Se consideriamo l'Odissea nel primo senso, c'è l'idea del ritorno, del vivere in esilio, come se la nostra vera casa si trovasse nel passato o in paradiso o in qualche altro posto, come se non fossimo mai a casa nostra. Ma, naturalmente, il viaggio per mare e il ritorno a casa dovevano essere resi interessanti. Così vennero inserite le molteplici meraviglie. Se, invece, prendiamo Le mille e una notte, ci accorgiamo che la versione araba dell'Odissea, i sette Viaggi di Sindbad, il marinaio, non è la storia di un ritorno a casa, bensì la storia di un'avventura; e penso che così la si legga. Quando leggiamo l'Odissea, credo che quanto cogliamo sia l'incantesimo, la magia del mare; quanto cogliamo è quello che c'è nel viaggio. Per esempio, Ulisse non bada né al canto delle sirene, né alle nozze, né alle delizie di una donna, né alla vastità del mondo. Pensa solo alle salate correnti marine. Così, abbiamo [p. 48] due storie in una: possiamo leggerla come un ritorno a casa e come un racconto d'avventura, forse il più bello che sia mai stato scritto o cantato.

Veniamo adesso a un terzo «poema» che si profila in lontananza, ben superiore rispetto agli altri due: i quattro Vangeli. Anche i Vangeli possono essere letti in due modi. Dal credente vengono interpretati come la strana storia di un uomo, di un dio, che redime l'umanità dal peccato. Un dio che accetta di soffrire, di morire sull'«amara croce», come dice Shakespeare. (6) C'è un'interpretazione ancora più curiosa, che ho trovato in William Langland: (7) l'idea secondo cui Dio voleva sapere tutto della sofferenza umana, non bastandogli di conoscerla intellettualmente, alla stregua di un dio; voleva soffrire al pari di un uomo e con i limiti di un uomo. Invece, se non siete credenti (molti di noi non lo saranno), potete leggere la storia in modo diverso. Potete pensare a un uomo di genio, a un uomo che riteneva di essere dio e che infine scoprì di essere solo un uomo e che dio - il suo dio - l'aveva abbandonato.

Si può dire che per molti secoli queste tre storie - il racconto di Troia, quello di Ulisse, quello di Gesù - fossero sufficienti all'umanità. Sono state narrate di continuo, senza tregua; sono state messe in musica; sono state dipinte. La gente le ha raccontate più volte, ma le storie sono sempre lì, illimitate. Potete anche immaginare che qualcuno, tra mille anni o diecimila anni, le riscriva di nuovo. Ma, nel caso dei Vangeli, c'è una differenza: credo che la storia di Cristo non la si possa raccontare meglio. E' stata narrata molte volte, ma penso che i pochi versetti in cui [p. 49] leggiamo, per esempio, di Cristo tentato da Satana, siano più potenti di tutti e quattro i libri del Paradise Regained (Il paradiso riconquistato).

Si ha l'impressione che John Milton non abbia minimamente intuito che tipo di uomo fosse Cristo.

Ebbene, ci sono queste storie e poi il fatto che gli uomini non avevano bisogno di tante storie. Immagino che Chaucer non avesse mai pensato di inventarne una. Non credo che la gente avesse meno inventiva a quei tempi rispetto a oggi. Penso che ritenessero che le nuove sfumature - le belle sfumature - introdotte nella storia fossero sufficienti. Inoltre, questo rendeva la vita più facile al poeta. I suoi ascoltatori o i suoi lettori sapevano che cosa avrebbe raccontato. E, così, potevano cogliere tutte le differenze.

Nell'epica - possiamo pensare ai Vangeli come a una specie di epica divina - si poteva trovare di tutto. Ma la poesia, come ho detto, si è deteriorata; o, piuttosto, da una parte ci sono la poesia lirica e l'elegia e, dall'altra, la narrazione di un racconto, il romanzo. Si è quasi tentati di vedere il romanzo come la degenerazione dell'epica, malgrado certi scrittori come Joseph Conrad o Herman Melville. Perché il romanzo rinvia alla dignità dell'epica.

Se pensiamo al romanzo e all'epica, ci verrebbe di credere che la principale differenza consista solo nell'uso del verso e della prosa, tra il declamare e il raccontare. Ma io penso che ci sia una grande differenza. Questa consiste nel fatto che nell'epica l'importante è l'eroe, un uomo che è un

modello per tutti gli altri uomini. Invece, come ha sottolineato [p. 50] Henry Louis Mencken, l'essenza di molti romanzi risiede nella distruzione di un uomo, nella degenerazione del personaggio.

Questo induce a porsi un'altra domanda: che cosa pensiamo della felicità? Che cosa pensiamo della sconfitta e della vittoria? Oggi, quando si parla di lieto fine, lo si ritiene un mero espediente per compiacere il pubblico, un espediente commerciale, qualcosa di artificiale. Tuttavia, per secoli gli uomini potevano credere sinceramente nella felicità e nella vittoria, pur intuendo l'essenziale dignità della sconfitta. Per esempio, quando venne scritta la vicenda del vello d'oro (una delle più antiche storie dell'umanità), fin dall'inizio si lasciò intendere ai lettori e agli ascoltatori che alla fine il tesoro sarebbe stato trovato.

Oggi, se viene intrapresa un'avventura, si sa che terminerà con un fallimento. Quando leggiamo - penso a un esempio che ammiro - *The Aspern Papers* (Il carteggio Aspern) di Henry James, sappiamo che le lettere non verranno mai trovate. Quando leggiamo *Das Schloss* (Il castello) di Franz Kafka, sappiamo che l'uomo non entrerà mai nel castello. Insomma, noi non crediamo nella felicità e nel successo. E questa può essere una delle miserie del nostro tempo. Immagino che Kafka provasse la stessa cosa quando volle che i suoi libri venissero distrutti: in realtà, lui voleva scrivere un libro felice e vincente, ma sapeva che non ci sarebbe riuscito. Avrebbe potuto scriverlo, certo, ma la gente avrebbe avuto l'impressione che non dicesse la verità. Non la verità dei fatti, ma la verità dei suoi sogni.

Alla fine del XVIII o all'inizio del XIX secolo (ma [p. 51] non staremo a farne una questione di date), l'uomo cominciò a inventare storie. Si potrebbe forse dire che i tentativi cominciarono con Nathaniel Hawthorne o con Edgar Allan Poe, ma, naturalmente, ci sono sempre dei precursori. Come fece notare Rubén Darío, in letteratura nessuno è Adamo. Comunque, fu Poe a dire che una storia dovrebbe essere scritta in funzione dell'ultima frase, e una poesia in funzione dell'ultimo verso. Il che degenerò nell'espediente della falsa pista, e nel XIX e nel XX secolo la gente aveva ormai inventato ogni genere di trame. Talvolta, queste sono molto intelligenti. Solo a sentirle raccontare, sono più intelligenti delle trame dell'epica.

Però, si ha l'impressione che contengano qualcosa di artificiale o, piuttosto, qualcosa di volgare. Se prendiamo due casi - per esempio, la storia del dottor Jekyll e mister Hyde e un romanzo o un film come *Psycho* - forse la trama del secondo è più intelligente, ma sentiamo che c'è qualcosa di più dietro quella di Stevenson.

Quanto all'idea su cui mi è già accaduto di esprimermi - l'idea secondo cui esistono solo poche trame -, dovremmo menzionare quei libri il cui interesse non risiede nella trama, bensì nel succedersi, nell'avvicinarsi di molte trame. Sto parlando delle *Mille e una notte*, dell'*Orlando furioso* e così via. Si potrebbe anche pensare all'idea di un tesoro malefico. Lo troviamo nel *Volsunga Saga* e, forse, alla fine del *Beowulf* l'idea di un tesoro che scatena un maleficio contro chi lo trova. Anche qui potremmo arrivare al concetto, che ho cercato di sviluppare nell'ultima lezione sulla metafora, secondo cui tutte le trame deriverebbero [p. 52] da pochi modelli. Naturalmente, oggi la gente inventa così tante storie, che ne rimaniamo abbagliati. Ma forse questa esplosione di inventiva può rivelarsi effimera e, allora, scopriremo che tutte quelle trame non sono che varianti di poche trame essenziali. Comunque, non sta a me discuterne.

C'è un altro fatto degno di nota: i poeti sembrano dimenticare che, una volta, la narrazione di un racconto era essenziale e che la narrazione di un racconto e la declamazione poetica non erano pensate come due cose distinte. Un uomo raccontava una storia, la cantava, e i suoi ascoltatori non vedevano in lui una persona che svolgesse due compiti, ma piuttosto un uomo che svolgeva un compito dal duplice aspetto. O forse non si accorgevano che c'erano due aspetti, perché

consideravano il tutto come un'unica cosa essenziale.

Adesso, veniamo ai nostri tempi ed ecco che troviamo questa stranissima situazione: ci sono state due guerre mondiali, ma non ne è nata alcuna epica, tranne, forse, i *Seven Pillars of Wisdom* (I sette pilastri della saggezza). (9) Nei *Seven Pillars of Wisdom* trovo molti tratti epici. Ma il libro è inficiato dal fatto che l'eroe è il narratore, sicché questi talvolta deve ridimensionarsi, rendersi umano, rendersi fin troppo credibile. Insomma, deve cedere alle astuzie di un romanziere.

C'è un altro libro, oggi praticamente dimenticato, che ho letto -credo - nel 1915: un romanzo intitolato *Le Feu* di Henri Barbusse. (10) L'autore era un pacifista e il suo è un libro scritto contro la guerra. Tuttavia, in qualche modo, l'epica riusciva a intrufolarsi nel libro [p. 53] (ricordo una bellissima carica all'arma bianca). Un altro scrittore che aveva senso epico era Kipling. Lo si trova in una storia meravigliosa come quella di *A Sahib's War* (Una guerra di sahib). Ma così come Kipling non si è mai cimentato nel sonetto, perché pensava che in tal modo si sarebbe alienato i suoi lettori, non si cimentò mai neppure nell'epica, anche se avrebbe potuto farlo.

Mi è venuto in mente pure Chesterton, che scrisse una poesia intitolata *The Ballad of the White Horse* (La ballata del cavallo bianco), una poesia sulla guerra di re Alfredo contro i danesi. Vi si trovano metafore molto strane (mi domando come abbia potuto dimenticarmi di citarle la volta scorsa!), per esempio «*marble like solid moonlight*» («marmo come solida luce lunare»), «*gold like frozen fire*» («oro come fuoco gelido»), in cui il marmo e l'oro sono paragonati a due cose ancora più elementari: (11) alla luce lunare e al fuoco, e non al fuoco in sé, ma a un magico fuoco gelido.

In un certo senso, la gente è affamata e assetata di epica. Ho l'impressione che l'epica sia una delle cose di cui gli uomini sentono più il bisogno. A dispensare epica al mondo è stata soprattutto Hollywood (anche se la cosa può sembrare deludente, ma i fatti parlano chiaro). Sotto qualsiasi latitudine, allorché la gente vede un western - che racchiuda il mito del cow-boy, del deserto, della giustizia, dello sceriffo, della sparatoria e così via -, credo ne tragga, consapevolmente o meno, un senso dell'epica. Ma, in fin dei conti, saperlo non è importante.

Io non voglio fare pronostici, perché queste sono cose pericolose (sebbene alla lunga possano avverarsi), [p. 54] ma penso che, se la narrazione di un racconto e la declamazione di una poesia si unissero di nuovo, potrebbe succedere qualcosa di molto importante. Forse, questo accadrà negli Stati Uniti, visto che, come voi tutti sapete, gli Stati Uniti hanno un senso etico di quello che è giusto o sbagliato. Potrà poi diffondersi in altri paesi, ma non credo che lo si possa trovare in modo manifesto come lo si trova qui. Se così avvenisse, se riuscissimo a tornare all'epica, si sarebbe compiuto qualcosa di molto grande. Quando Chesterton scrisse *The Ballad of the White Horse*, ebbe buone recensioni e tutto il resto, ma i lettori non l'accolsero in modo favorevole. Infatti, quando pensiamo a Chesterton, ci viene in mente la serie di Padre Brown e non quella poesia.

Ho riflettuto su questo argomento solo in età avanzata. Inoltre, non credo che potrei cimentarmi con l'epica (pur avendo potuto creare due o tre versi epici). cosa che spetta a uomini più giovani. E mi auguro che lo facciano, perché noi tutti abbiamo l'impressione che il romanzo si stia in qualche modo esaurendo. Pensate ai grandi romanzi del nostro secolo, come l'*Ulysses* di Joyce. Ci vengono dette migliaia di cose sui due protagonisti, eppure non li conosciamo. Conosciamo meglio i personaggi di Dante o di Shakespeare, che ci sono stati tramandati - che vivono e muoiono - in poche frasi. Non sappiamo migliaia di circostanze che li riguardano, ma li capiamo nell'intimo.

Il che, naturalmente, è molto più importante.

Penso che il romanzo si stia esaurendo. Penso che tutti quegli esperimenti audaci e interessanti che sono [p. 55] stati fatti sul romanzo - per esempio, l'idea dei cambi temporali, della storia narrata da personaggi diversi - preludano al momento in cui sentiremo che il romanzo non è più con noi.

Ma c'è qualcosa del racconto, della storia, che continuerà. Non credo che gli uomini si stancheranno mai di raccontare o di ascoltare storie. E, se insieme al piacere che ci venga narrata una storia si aggiunge il piacere della nobiltà del verso, allora sarà accaduta una cosa grande. Forse io sono un uomo all'antica del XIX secolo, ma sono ottimista, nutro speranza; e poiché il futuro racchiude molte cose -poiché il futuro, forse, racchiude tutte le cose -, credo che l'epica tornerà fra noi. Penso che il poeta sarà di nuovo un artefice. Voglio dire che narrerà una storia e la canterà pure. E non vedremo le due cose come distinte, così come non le vediamo distinte in Omero o in Virgilio.

NOTE

- (1) William Wordsworth, *With Ships the Sea Was Sprinkled Far and Nigh*, raccolta nel suo volume *Poems*, 1815.
- (2) William Shakespeare, *Sonnet 8*; (Sonetti, in *L'opera poetica*, cit., sonetto 8, p. 307).
- (3) Homer, *The Iliad: The Story of Achillès*, trad. ingl. di William Henry Denham Rouse, New York, New American Library, 1964.
- (4) Vedi Borges, *Las Kenningar*, in *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emécé, 1936 (*Le Kenningar*, in *Storia dell'eternità*, cit., p.545), che parla esaustivamente di Snorri Sturluson (1179-1241), il cantore islandese dell'Edda. La poesia che Borges gli dedica recita:

Tu che lasciasti una mitologia
Di ghiaccio e fuoco al ricordo dei figli,
Tu che fermasti in parole la gloria
Della tua stirpe di acciaio e ardimento,

Sentisti con stupore in un meriggio
Di spade che la triste carne umana
Tremava in te.
Quell'ultimo meriggio Ti fu dato sapere ch'eri vile.

Nella notte d'Islanda, la salmastra
Burrasca agita il mare. circondata
La tua casa. Hai bevuto fino in fondo

L'infamia che non si scorda.
Sul tuo Pallido capo si abbassa la spada
Che tante volte scese nel tuo libro.

(L'altro, lo stesso, trad. di Francesco Tentori Montalto, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 112-13).

(5) Vedi Samuel Butler (1835-1902), *The Authoress of the «Odyssey», Where and When She Wrote, Who She Was, the Use She Made of the «Iliad», and How the poem Grew under Her Hands*, a cura di David Grene, Chicago, University of Chicago Press, 1967.

(6) William Shakespeare, *King Henry the Fourth, I parte, atto I, scena I, versi 25-27*. («Quei piedi benedetti/ che mille e quattrocento anni fa furono inchiodati/ a nostro profitto sull'amara croce.» Enrico IV, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1979, p. 11).

(7) William Langland (1330?-1400?), *The Vision of Piers the Plowman*, a cura di Kate M. Warren, London, T. Fisher Unwin, 1895.

(8) *Volsunga Saga: The Story of the Volsungs and Nibelungs*, a cura di H. Hallyday Sparling, tradotto dall'islandese in inglese da Eirikr Magnússon e William Morris, London, W. Scott, 1870.

(9) T.E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom, A Triumph*, London, J. Cape, 1935; (*I sette pilastri della saggezza*, Milano, Bompiani, 2000).

(10) Henri Barbusse, *Le Feu: Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion, 1915.

(11) G.K. Chesterton, *The Ballad of the White Horse* (1911), in *The Collected Poems of G.K. Chesterton*, London, Cecil Palmer, 1927, p. 225. Questo è un lungo componimento di circa 250 strofe. Borges cita dal libro 3, strofa 22.

IV: Musica della parola e traduzione

Per amor di chiarezza, qui mi limiterò al problema della traduzione della poesia. Un problema minore, ma di spicco. La discussione dovrebbe spianarci la strada verso il tema della musica della parola (o forse della magia della parola), del senso e del suono in poesia.

Secondo un'idea molto diffusa, ogni traduzione tradisce il suo impareggiabile originale. un'idea espressa nel ben noto gioco di parole italiano «traduttore traditore», (1) cui si ritiene non ci sia soluzione. Poiché questo gioco di parole è molto noto, deve racchiudere un seme, un nucleo di verità, nascosto da qualche parte.

Addentriamoci nella discussione sulla possibilità (o sull'impossibilità) e sul successo (o sul fallimento) della traduzione della poesia. Secondo la mia abitudine, cominceremo con alcuni esempi, perché non credo si possa condurre una discussione senza esempi. Dal momento che la mia memoria è talvolta simile all'oblio, dovrei scegliere esempi brevi. Analizzare intere strofe o poesie, andrebbe oltre il tempo a nostra disposizione e oltre le mie capacità.

Cominceremo con l'ode di Brunanburh e la traduzione che ne ha fatto Tennyson. Quest'ode (le mie date sono sempre un po' approssimative) fu composta agli inizi del X secolo per celebrare la vittoria degli abitanti del Wessex contro i vichinghi di Dublino, gli scozzesi e i gallesi. Esaminiamone un verso o due. Nell'originale, c'è un pezzo che recita più o meno così: «Sunne up àt morgentid mare tungol». Il che significa «the sun at morning-tide» («il sole alla marea dell'alba»), e poi «mære tungol», «that famous star» («quella stella famosa») o «that mighty star» («quella stella potente»), ma qui famous sarebbe la traduzione migliore. Il poeta prosegue parlando del sole come di «godes candel beorth», «a bright candel of God» («una luminosa candela di Dio»).

Quest'ode era stata resa in prosa inglese dal figlio di Tennyson e pubblicata in una rivista. (2) Probabilmente il figlio spiegò al padre alcune regole fondamentali della versificazione in inglese antico, per esempio il ritmo, l'uso dell'allitterazione al posto della rima e così via. Allora Tennyson, che amava molto gli esperimenti, si cimentò a trascrivere il verso inglese antico in inglese moderno. opportuno sottolineare che, sebbene l'esperimento fosse piuttosto riuscito, non vi riprovò più. Così, se cerchiamo il verso inglese antico negli scritti di Lord Alfred Tennyson, dovremo accontentarci di quell'esempio degno di nota: l'ode di Brunanburh.

Quei due frammenti - «the sun, that famous star» («il sole, quella famosa stella») e «the sun, the bright candle of God» («godes candle beorth»; «il sole, la luminosa candela di Dio») - vennero tradotti da Tennyson [p. 61] come: «When first the great/ Sun-star of morning-tide» (3) («Quando il sole-stella della marea dell'alba»).

Ora, io penso che «sun-star of morning tide» sia una traduzione straordinaria. ancora più sassone dell'originale, visto che ci sono due parole germaniche composte: «sun-star» e «morning-tide». E, sebbene «morning-tide» possa essere facilmente spiegato come «morning-time» («al momento dell'alba»), possiamo anche pensare che Tennyson volesse suggerirci l'immagine dell'alba che inonda il cielo.

Sicché il risultato è una frase molto strana: «When first the great/ Sun-star of morning-tide». Poi, un verso più sotto, quando Tennyson arriva a «bright candle of God», traduce «Lamp of the Lord

God» («Lampada di Dio Signore»).

Adesso, facciamo un altro esempio, una traduzione non solo irreprensibile, ma anche molto bella. Questa volta prenderemo in considerazione una traduzione dallo spagnolo. la stupenda poesia Noche oscura del alma (Notte oscura dell'anima), scritta nel XVI secolo da uno dei più grandi - potremmo tranquillamente dire il più grande - fra i poeti spagnoli, fra tutti coloro che hanno usato la lingua spagnola a fini poetici. Naturalmente, sto parlando di san Giovanni della Croce. La prima strofa recita:

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
!o dichosa ventura! salì sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

«In una notte oscura/ fra mille ansie, d'amor tutta infiammata/ oh, felice ventura!/ Uscii né fui notata/ Essendo la mia casa addormentata.»] (4)

una strofa meravigliosa. Ma, se prendiamo l'ultimo verso estrapolato dal contesto e considerato da solo (diciamolo pure, non siamo autorizzati a farlo), è una frase mediocre: «Estando ya mi casa sosegada». C'è il suono alquanto sibilante delle tre «s» in «casa sosegada». E sosegada non si può dire sia una parola eccezionale. Non sto cercando di sminuire il testo. Sto solo facendo notare (e tra poco capirete anche perché) come la frase presa in se stessa, tolta al suo contesto, sia del tutto irrilevante.

Questa poesia venne tradotta in inglese da Arthur Symons alla fine del XIX secolo. La traduzione non è buona, ma, se vi venisse voglia di cercarla, la trovereste nell'Oxford Book of Modern Verse di Yeats.(5) Qualche anno fa, un grande poeta scozzese - che è pure sudafricano -, Roy Campbell, tentò una traduzione di Noche oscura del alma. Vorrei avere con me il testo, ma ci limiteremo alla frase che ho appena citato - «estando ya mi casa sosegada» - e vedremo che cosa ne ha fatto Roy Campbell. L'ha tradotta così: «When all the house was hushed». (6) Qui c'è la parola all (tutta), che dà un senso di spazio, un senso di ampiezza, alla frase. E poi, c'è la bella, la deliziosa parola inglese hushed (messa a tacere). Hushed sembra offrirci in qualche modo l'autentica musica del silenzio.

A questi due esempi estremamente utili dell'arte di tradurre, ne aggiungerò un terzo. Ma non ne discuterò, perché non si tratta di un verso reso con un altro verso, bensì di prosa portata a rango di verso, [p. 63] di poesia. C'è quella popolare massima latina (presa dal greco, ovviamente), «Ars longa, vita brevis» o - come immagino si dovrebbe pronunciarla - «uita brevis». (Il che è davvero brutto. Torniamo a «vita brevis», a «Virgilio» e non «Uirgilius».) Qui c'è una semplice affermazione, l'affermazione di un parere. cosa facile, semplice. Non tocca alcuna corda profonda. Di fatto, è una specie di profezia del telegramma e della letteratura che ne è derivata.

«L'arte è lunga, la vita è breve.» Questa massima è stata ripetuta tantissime volte. Poi, nel XIX secolo, «un grand translateur», (7) il maestro Geoffrey Chaucer, utilizzò quella frase. Naturalmente, lui non pensava alla medicina; avrà pensato alla poesia. Ma forse (non ho il testo con me, quindi possiamo scegliere) pensava all'amore e voleva lavorare su quella frase. Scrisse: «The life so short, the craft so long to learn» (8) («La vita così breve, l'arte così lunga da imparare») o - come potrete supporre che Chaucer la pronunciasse -

«The lyf so short, the craft so long to lerne». Qui c'è non solo l'affermazione, ma anche l'autentica musica della pensosità (o del desiderio, della malinconia). Si può con chiarezza vedere come il

poeta non stia solo pensando all'arte difficile e alla vita breve, ma come lo senta davvero. Il che è dato dall'apparentemente invisibile, impercettibile parola chiave so (così): «The lyf so short, the craft so long to lerne».

Torniamo ai primi due esempi: la famosa Battle of Brunanburh e Tennyson, e la Noche oscura del alma di san Giovanni della Croce. Se consideriamo le due traduzioni citate, non sono inferiori all'originale, eppure sentiamo che c'è una differenza. La differenza è al di là [p. 64] delle capacità del traduttore; dipende, piuttosto, dal modo in cui leggiamo la poesia. Se rileggiamo l'ode di Brunanburh, ci rendiamo conto che è nata da una profonda emozione.

Sappiamo che i sassoni erano stati sconfitti più volte dai danesi, e che non ne tolleravano l'idea. Dobbiamo pensare alla gioia provata dai sassoni occidentali quando, dopo una lunga giornata di battaglia -la battaglia di Brunanburh, una delle più grandi battaglie della storia medievale inglese -, sconfissero Olaf, il re dei vichinghi di Dublino e gli odiati gallesi e scozzesi. Pensiamo a quello che provarono; pensiamo all'uomo che scrisse l'ode. Forse era un monaco.

Comunque sia, invece di ringraziare Dio (alla maniera ortodossa), rese grazie per la vittoria alla spada del suo re e alla spada del principe Edmund. Non dice che Dio accordò loro la vittoria; dice che vinsero «swordda edgiou», «con la punta della loro spada». Tutta l'ode è percorsa da una fiera e incontenibile gioia. Il poeta si prende gioco di coloro che sono stati sconfitti. felice che siano stati sconfitti. Parla al re e a suo fratello che fanno ritorno al loro Wessex, alla loro West-Saxonland, come traduce Tennyson («each went to his own West-Saxonland, glad of the war», (9) «ognuno tornò al proprio Wessex, soddisfatto della guerra»). Dopodiché, torna molto indietro nella storia inglese; pensa agli uomini arrivati dallo Jutland, a Hengist e a Horsa. (10) Il che è molto strano: immagino che pochi uomini avessero un tale senso della storia nel Medioevo. Così, dobbiamo pensare all'ode come al frutto di una profonda emozione. Dobbiamo pensarla come uno sfogo di grande poesia.

Se passiamo alla versione di Tennyson, per quanto [p. 65] la si possa ammirare (io l'ho letta prima di conoscere l'originale sassone), la riterremo un riuscito esperimento di poesia in inglese antico scritta da un maestro della poesia inglese moderna. Insomma, il contesto è diverso. Naturalmente, la colpa non è del traduttore.

La stessa cosa accade nel caso di san Giovanni della Croce e di Roy Campbell: si può anche pensare (immagino sia permesso farlo) che «when all the house was hushed» sia verbalmente (da un punto di vista squisitamente letterario) superiore a «estando ya mi casa sosegada». Ma questo non ha alcuna rilevanza nel giudizio che possiamo esprimere sui due brani: l'originale spagnolo e la versione inglese. Nel primo caso, pensiamo che san Giovanni della Croce abbia raggiunto la più alta esperienza di cui l'anima umana è capace: l'esperienza dell'estasi, la fusione di un'anima umana con l'anima della divinità, con l'anima di Dio. Dopo aver vissuto quell'esperienza indicibile, il poeta l'ha comunicata attraverso una metafora. Poi si è sentito pronto a redigere il «canto dei cantici», ha preso - molti mistici l'hanno fatto - l'immagine dell'amore sessuale quale immagine dell'unione mistica tra l'uomo e il suo dio, e ha scritto la poesia.

Così, noi possiamo sentire - origliare, dovremmo dire, come nel caso del sassone - le vere parole da lui pronunciate.

Adesso veniamo alla traduzione di Roy Campbell. buona, ma ci viene da pensare: «In fin dei conti, lo scozzese ha fatto un lavoro più che dignitoso». Il che, naturalmente, è diverso. Ossia, la differenza fra la traduzione e l'originale non è una differenza fra i testi in sé. Immagino che, se non sapessimo qual è l'originale e quale la traduzione, potremmo giudicarli [p. 66] in modo equo. Ma, per sfortuna, non possiamo farlo. E, così, si suppone che il lavoro del traduttore sia sempre inferiore

o, ancora peggio, che tale lavoro venga percepito come inferiore, anche se, verbalmente, la resa è buona quanto l'originale.

Passiamo a un altro problema: il problema della traduzione letterale. Quando parlo di traduzione «letterale», uso il termine in senso lato, perché, se una traduzione non può ricalcare l'originale parola per parola, lo può ancora di meno lettera per lettera. Nel XIX secolo, uno sconosciuto studioso di greco, Francis William Newman, tentò una traduzione letterale di Omero in esametri. (11) Intendeva pubblicare una traduzione «contro» quella di Pope. Usò frasi quali «wet waves» («onde bagnate»), «wine-dark sea» («mare nero come il vino») e così via. Matthew Arnold aveva le sue teorie sulla traduzione di Omero. Quando uscì il libro del signor Newman, Arnold lo recensì. Newman gli rispose; Arnold gli rispose a sua volta. Si può leggere questa discussione molto vivace e molto intelligente nei saggi di Arnold.

Entrambi avevano molto da dire in merito alle due tesi opposte. Newman pensava che la traduzione letterale fosse la più fedele. Matthew Arnold ribatté con una teoria su Omero. Diceva che in Omero si potevano trovare molti pregi: chiarezza, nobiltà, semplicità e così via. Riteneva che un traduttore dovesse sempre comunicare tali pregi, anche quando il testo non li manifestava apertamente. Matthew Arnold faceva notare che una traduzione letterale comunicava estraneità e spigolosità.

Per esempio, nelle lingue romanze non diciamo [p. 67] «It is cold», bensì «It makes cold»: «Il fait froid», «Fa freddo», «Hace frío» e così via. Però, non credo che si dovrebbe tradurre «Il fait froid» con «It makes cold». Un altro esempio: in inglese si dice «Good morning» e in spagnolo «Buenos dias» («Good days»). Se «Good morning» venisse tradotto con «Buena mañana», sembrerebbe una traduzione letterale, ma non una traduzione esatta.

Matthew Arnold faceva notare che, in un testo tradotto letteralmente, si creavano false enfasi. Non so se si imbatté mai nella traduzione delle Mille e una notte del capitano Burton; o forse gli accadde troppo tardi. Infatti, Burton traduce *Quitab alif laila wa laila* con *Book of the Thousand Nights and a Night*, invece che con *Book of the Thousand Nights and One Night*. Quest'ultima forma è una traduzione letterale. Riproduce l'arabo parola per parola. Tuttavia, non è fedele nel senso che «book of the thousand nights and a night» («libro delle mille notti e una notte») è una forma comune in arabo, mentre in inglese desta sorpresa. Il che, naturalmente, non era voluto nell'originale.

Matthew Arnold consigliò al traduttore di Omero di tenere una Bibbia a portata di mano. Disse che la Bibbia in inglese poteva essere una specie di modello per la traduzione di Omero. Però, se Matthew Arnold avesse consultato attentamente la sua Bibbia, si sarebbe accorto che quella inglese è piena di traduzioni letterali, e che parte della bellezza della Bibbia inglese consiste proprio in tali traduzioni letterali.

Per esempio c'è «a tower of strenght» («una torre di forza»).

Questa è la frase che si ritiene sia stata tradotta da Lutero: «Ein feste Burg», «una solida roccaforte». [p. 68] C'è pure «the song of songs». Ho letto in fra' Luis de León che gli ebrei non avevano superlativi, sicché non potevano dire «il più grande dei canti» o «il canto migliore». Dissero «il cantico dei cantici», così come avrebbero potuto dire «il re dei re» per «l'imperatore» o «il più alto re»; oppure «la luna delle lune» per «la luna più alta»; oppure «la notte delle notti» per «la più sacra delle notti». Se confrontiamo la traduzione inglese del «cantico dei cantici» al tedesco di Lutero, ci accorgiamo che Lutero, il quale non si curava della bellezza e voleva semplicemente che i tedeschi capissero il testo, lo tradusse con «das hohe Lied», che equivale a «l'alto canto». Si vede così come i due esempi che ho riportato di traduzioni letterali tendano alla bellezza.

Si può dire che le traduzioni letterali non trasmettono solo - come faceva notare Matthew Arnold

- estraneità e spigolosità, ma anche stranezza e bellezza. Questo, io credo, lo proviamo tutti, perché, se esaminiamo una versione letterale di una poesia molto antica, ci aspettiamo qualcosa di strano. Se non lo troviamo, ci sentiamo un po' delusi.

Adesso, veniamo a una delle più belle e più famose traduzioni inglesi. Naturalmente, sto parlando della traduzione di Fitzgerald del Rubàiyàt di Omar Khayyàm. La prima strofa recita così:

Awake! For morning in the bowl of night
Has flung the stone that puts the stars to flight;
And, lo! The hunter of the East has caught
The Sultan's turret in a daze of light. (12)

[«Destati! Perché il mattino ha lanciato la pietra/ Che mette in fuga gli uccelli sotto la volta della notte;/ Ed ecco! Il cacciatore dell'Est ha catturato/ La torretta del sultano in un'ebbrezza di luce.»]

Come sappiamo, il libro venne scoperto in una libreria da Swinburne e Rossetti. Entrambi ne rimasero folgorati. Non sapevano assolutamente nulla di Edward Fitzgerald, uno sconosciuto letterato. Costui si era cimentato nella traduzione di Calderón e di Farid al-Din Attar. E poi ci fu questo libro famoso, ormai divenuto un classico.

Rossetti e Swinburne si resero conto della bellezza della traduzione, ma viene da domandarsi se avrebbero notato la stessa bellezza qualora Fitzgerald avesse presentato il Rubàiyàt come un testo originale (in parte lo era), invece che come una traduzione. Avrebbero pensato che Fitzgerald aveva il diritto di dire: «Awake! For morning in the bowl of night/ Has flung the stone that puts the stars to flight»? (Il secondo verso ci rinvia a una nota a piè di pagina, la quale spiega che «to fling a stone into a bowl» è il segnale di partenza della carovana.) Inoltre, mi domando se a Fitzgerald sarebbe stato concesso il «daze of light» e la «Sultan's turret» in una sua poesia.

Ma credo che a noi basti soffermarci su un solo verso, un verso che si trova in un'altra strofa:

Dreaming when dawn's left hand was in the sky
I heard a voice within the tavern cry,
«Awake my little ones, and fill the cup
Before life's liquor in its cup be dry».

[«Sognando mentre la mano sinistra dell'alba era nel cielo/ Udii gridare una voce nella taverna/ "Svegliatevi miei piccoli, e riempite la coppa/ Prima che nella coppa il liquore della vita si prosciughi".»]

Soffermiamoci sul primo verso: «Dreaming when dawn's left hand was in the sky» («Sognando mentre la mano sinistra dell'alba era nel cielo»). Ovviamente, la parola chiave di questo verso è left (sinistro). Se fosse stato usato qualunque altro aggettivo, il verso non avrebbe avuto senso. Ma «left hand» ci fa pensare a qualcosa di singolare, di sinistro. Sappiamo che la mano destra è associata a right (retto), in altre parole con righteousness (rettezza), con direct (diritto) e così via, mentre qui c'è l'infausto termine left. Ricordiamo la frase spagnola «lanzada de modo izquierdo que atravesase el corazón» («lanciata da sinistra a trafiggere il cuore»), che racchiude l'idea di qualcosa di sinistro. Sentiamo che c'è qualcosa di sottilmente sbagliato in «dawn's left hand». Se il persiano stava sognando quando la mano sinistra dell'alba era nel cielo, il suo sogno poteva diventare un incubo da

un momento all'altro. E di questo siamo più o meno consapevoli; non ci soffermiamo necessariamente sulla parola left. la parola left a fare la differenza, a tal punto l'arte poetica è misteriosa e sottile. Accettiamo «Dreaming when dawn's left hand was in the sky», perché immaginiamo che vi sia dietro un originale persiano. Per quanto ne so, Omar Khayyàm non dà ragione a Fitzgerald. Il che ci porta a una questione interessante: una traduzione letterale ha creato bellezza.

L'origine delle traduzioni letterali mi ha sempre stimolato a pensare. Attualmente, le traduzioni letterali [p. 71] ci piacciono; non a caso, molti di noi accettano solo le traduzioni letterali, perché si vuole dare a ogni uomo quello che gli è dovuto. Il che sarebbe sembrato un delitto agli occhi dei traduttori dei secoli passati. Costoro pensavano a qualcosa di molto più elevato. Volevano dimostrare che il volgare era capace di grande poesia quanto l'originale. Immagino che don Juan de Jáuregui, quando tradusse Lucano in spagnolo, la vedesse così. Non credo che qualche contemporaneo di Pope pensasse a Omero e a Pope. Immagino che i lettori, i migliori lettori almeno, pensassero alla poesia in se stessa. Erano interessati all'Iliade e all'Odissea, e non a inezie verbali. Per tutto il Medioevo, la gente vedeva la traduzione non in termini di resa letterale, ma di ricreazione; il traduttore come qualcuno che, dopo aver letto un'opera, la sviluppasse a modo suo, con le sue forze, a partire dalle potenzialità fino ad allora conosciute nella sua lingua.

Come avranno avuto inizio le traduzioni letterali? Non credo che siano derivate da una teoria, né che siano derivate dalla scrupolosità. Penso che abbiano avuto un'origine teologica. Sebbene la gente considerasse Omero il più grande dei poeti, sapeva comunque che Omero era umano («quandoque bonus dormitat Homerus», «se ogni tanto Omero sonnecchia» e così via) (13) e che, quindi, si poteva dare nuova forma alle sue parole. Ma, quando fu il momento di tradurre la Bibbia, la cosa era completamente diversa, perché si presumeva che la Bibbia fosse stata scritta dallo Spirito Santo. Se pensiamo allo Spirito Santo, all'infinita intelligenza di Dio che intraprende un'impresa letteraria, [p. 72] non ci è concesso di immaginare alcun elemento casuale - né incidentale - nel suo lavoro. No, se Dio scrive un libro, se Dio si concede alla letteratura, ogni parola, ogni lettera - come hanno detto i cabalisti - deve essere stata ponderata. E può essere ritenuto blasfemo immischiarsi nel testo scritto da un'infinita, eterna intelligenza.

Penso che l'idea di una traduzione letterale provenga dalle traduzioni della Bibbia. solo una mia supposizione - immagino ci siano molti studiosi, qui, che possono correggermi -, ma credo che sia altamente probabile. Quando vennero intraprese traduzioni molto accurate della Bibbia, gli uomini cominciarono a scoprire, a sentire che c'era bellezza in altri modi di espressione. Oggi siamo tutti sostenitori delle traduzioni letterali, perché la traduzione letterale ci dà sempre quei piccoli brividi di sorpresa che ci aspettiamo. A rigore, si potrebbe dire che non c'è bisogno di originali. Forse arriverà il momento in cui la traduzione sarà considerata in se stessa. Pensiamo ai Sonnets from the Portuguese (Sonetti dal portoghese) di Elizabeth Barrett Browning.

Una volta ho tentato una metafora audace, ma, visto che nessuno l'accettava in quanto veniva da me - io sono soltanto un contemporaneo -, l'ho attribuita a un remoto persiano o norvegese. Allora i miei amici hanno detto che era piuttosto bella; e naturalmente non ho mai rivelato loro che era mia, perché la metafora mi piaceva. In fin dei conti, i persiani o i norvegesi possono aver inventato quella metafora, come pure altre migliori.

Così, torniamo a quello che ho detto all'inizio: una [p. 73] traduzione non viene mai giudicata parola per parola. Dovrebbe essere giudicata verbalmente, ma non accade mai. Per esempio - e spero non pensiate che sto bestemmiando -, ho considerato con molta attenzione (ma era quarant'anni fa, e posso confessare gli errori di gioventù) le Fleurs du mal (I fiori del male) di Baudelaire e i Blumen des Bose di Stefan George. Naturalmente, ritengo che Baudelaire sia un poeta più grande di

Stefan George, ma Stefan George era un artigiano più abile. Credo che, se li mettessimo a confronto verso per verso, troveremo che l'Umdichtung di Stefan George (si tratta di una bella parola tedesca che indica non una poesia tradotta da un'altra, ma una poesia elaborata a partire da un'altra; c'è anche la parola Nachdichtung, un «dopo-poesia», una traduzione; e übersetzung, una semplice traduzione), è forse migliore del testo di Baudelaire. Ma questo non sarà di alcun vantaggio per Stefan George, dal momento che chi si interessa a Baudelaire - e io mi sono interessato molto a Baudelaire - ritiene che le sue parole vengano da lui; ossia, pensa all'intero contesto della sua vita. Invece, nel caso di Stefan George, si tratta di un abile ma piuttosto vanaglorioso poeta del XX secolo, che rende le parole di Baudelaire in un linguaggio estraneo, il tedesco.

Ho parlato del presente. Siamo oppressi, sovrastati, dal nostro senso storico. Non possiamo chinarci su un testo antico come facevano gli uomini del Medioevo o del Rinascimento o anche del XVIII secolo.

Oggi ci preoccupano le circostanze, vogliamo sapere esattamente che cosa intendesse Omero quando scrisse «mare nero come il vino» (ammesso che «mare [p. 74] nero come il vino» sia la traduzione corretta). Ma, se siamo storicamente consapevoli, penso che dovremmo anche immaginare che arriverà un tempo in cui gli uomini non saranno più così preoccupati della storia come lo siamo noi. Verrà un tempo in cui importerà loro poco delle divagazioni e delle circostanze della bellezza; a quegli uomini interesserà la bellezza in se stessa. Forse per costoro non saranno importanti neppure i nomi e le biografie dei poeti.

Sarà tanto di guadagnato, se teniamo presente che intere nazioni la pensano così. Per esempio, io non credo che in India la gente abbia un senso storico. Una delle spine nel fianco degli europei che scrivono o che hanno scritto storie della filosofia indù, è che tutta la filosofia viene intesa dagli indù come se fosse contemporanea. Ossia, gli indù sono interessati ai problemi in se stessi, non al mero fatto biografico, storico o cronologico. Chi fosse il maestro di chi, come si chiamasse quello che è venuto prima, quello sotto la cui influenza ha scritto, tutte queste cose non hanno importanza. A loro interessa l'enigma dell'universo. Immagino che in un tempo a venire e spero che questo tempo sia dietro l'angolo - per gli uomini sarà essenziale la bellezza, non le circostanze della bellezza. Allora avremo traduzioni non solo belle - le abbiamo già -, ma anche famose come l'Omero di Chapman, il Rabelais di Urquhart, l'Odissea di Pope.

Questa è la consumazione da invocare devotamente. (14)

NOTE

(1) In italiano nel testo. (N.d.T.)

(2) Questa traduzione in prosa fu pubblicata sulla «Contemporary Review», London, novembre 1876.

(3) Alfred Tennyson, *The Battle of Brunanburh*, in *The Complete Poetical Works of Tennyson*, Boston, Houghton Mifflin, 1898, p. 485, strofa 3, versi 6-7.

(4) Questa è la prima delle otto strofe di *Noche oscura del alma di san Giovanni della Croce* o, com'era intitolata nello spagnolo del Secolo d'Oro, *Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual* (Canzoni dell'anima che gode nell'essere giunta a quell'alto grado della perfezione che è l'unione con Dio, lungo il cammino della negazione spirituale); *La notte oscura*, trad. di Maria Nicola, Palermo, Sellerio, 1995, p. 27.

E. Allison Peers traduce:

Upon a darksome night,
Kindling with love in flame of yearning keen
O moment of delight!
I went by all unseen,
New-hush'd to rest in the house where I had been.

(Saint John of the Cross (1542-1591), *The Spiritual Canticle and Poems*, London, Burns and Oates, 1935.)

La traduzione di Willis Barnstone recita:

On a black night,
starving for love and dark in flames,
Oh lucky turn and flight!
Unseen I slipped away,
my house at last was calm and safe.

(Saint John of the Cross, *The Poems of Saint John of the Cross*, New York, New Directions, 1972, p. 39).

(5) Arthur Symons la tradusse come *The Obscure Night of the Soul*. Vedi William Butler Yeats, *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*, New York, Oxford University Press, 1936, pp. 77-78.

(6) Roy Campbell, *Collected Poems*, London, Bodley Head, 1949 (2a 1955). Campbell prende la prima frase dell'originale spagnolo come titolo della sua traduzione: *En una noche oscura*.

(7) La frase «grand translateur» viene da una ballata di Eustache Deschamps, un contemporaneo francese di Chaucer. Il ritornello è: «Et translateur, noble Geoffroy Chaucier».

(8) Questo è il primo verso del *Parliament of Fowles* di Geoffrey Chaucer.

(9) Alfred Tennyson, *The Battle of Brunanburh*, cit., p. 486, strofa 13, versi 4-5.

(10) Secondo la tradizione, Hengist e Horsa furono due fratelli che guidarono l'invasione degli iuti dell'Inghilterra, avvenuta a metà del V secolo, e fondarono il regno di Kent.

(11) Francis William Newman (1805-1897) non fu solo uno studioso di

lettere classiche e un traduttore, ma scrisse pure ampiamente di religione, di politica, di filosofia, di economia, di etica e di altri temi sociali. La sua traduzione dell'Iliade venne pubblicata nel 1856 (London, Walton and Maberly).

(12) Omar Khayyàm (1048?-1122), Rubàiyàt, trad. di Edward Fitzgerald (1809-1883), a cura di Carl J. Weber, Waterville (Maine), Colby College Press, 1959. La traduzione di Fitzgerald fu pubblicata per la prima volta a Londra nel 1859.

(13) Il verso è tratto da Orazio, Ars Poetica, 359. Il verso completo è: «Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus» «Mi sdegno, se ogni tanto Omero sonnacchia» (in Tutte le opere, a cura di Ezio Cedrangolo, Firenze, Sansoni, 1968).

(14) Borges cita indirettamente il monologo di Amleto, atto 3, scena I, versi 62-63; (William Shakespeare, Amleto, in I drammi dialettici, cit., p. 159).

V: Pensiero e poesia

Walter Pater scrisse che ogni arte aspira alla condizione della musica. (1) Il motivo ovvio (parlo da profano naturalmente) sarebbe che in musica la forma e il contenuto non possono essere scissi. La melodia, come qualsiasi brano musicale, è un intreccio di suoni e di pause che si dipana nel tempo, un canovaccio che non credo si possa dividere. La melodia è semplicemente la partitura, come pure le emozioni da cui è sgorgata e le emozioni che suscita. Il critico austriaco Eduard Hanslick (2) ha scritto che la musica è un linguaggio che possiamo usare, che possiamo capire, ma che non siamo in grado di tradurre.

Nel caso della letteratura e, soprattutto, della poesia, si pensa che si tratti esattamente della situazione opposta. Possiamo raccontare la trama di *The Scarlet Letter* (La lettera scarlatta) a un amico che non l'ha letto, e immagino che potremmo addirittura raccontare l'intreccio, la struttura, la trama, per così dire, del sonetto *Leda and the Swan* (Leda e il cigno) di Yeats. Sicché potremmo essere tentati di pensare alla poesia come a un'arte spuria, come a qualcosa di ibrido.

Anche Robert Louis Stevenson ha parlato di questa [p. 78] presunta duplice natura della poesia. Dice che, in un certo senso, la poesia è più vicina all'uomo comune, all'uomo della strada. I materiali della poesia sono le parole e tali parole sono, dice Stevenson, il linguaggio per eccellenza della vita. Le parole vengono usate per le ripetitive incombenze quotidiane e sono la materia del poeta, così come i suoni sono la materia del musicista. Stevenson parla delle parole come se fossero semplici pezzi di legno, semplici strumenti. Poi riflette sul poeta, che è in grado di intessere quei rigidi simboli fatti per fini astratti o quotidiani in un modello, che lui chiama «la rete». (3)

Se accettiamo quello che dice Stevenson, ne deriva una teoria della poesia, una teoria secondo cui le parole vengono trasformate dalla letteratura per un'utilità che va oltre il loro uso specifico. Le parole, dice Stevenson, sono fatte per il normale e quotidiano commercio della vita e, in qualche modo, il poeta le trasforma in elementi magici. Credo di essere d'accordo con Stevenson, pur pensando che sia possibile coglierlo in errore. Sappiamo che i solitari e ammirabili norvegesi, nelle poesie che ci hanno lasciato, furono capaci di comunicarci la loro solitudine, il loro coraggio, la loro lealtà, i loro sentimenti attraverso i mari desolati e durante le desolate guerre. Però, sappiamo che sarebbe stato difficile per quegli uomini, i quali scrissero opere che ci sembrano così vicine e che ci giungono da secoli di distanza, mettersi a escogitare testi in prosa. Penso che sia il caso di re Alfredo. La sua prosa è schietta, consona allo scopo, ma non muove in noi una sola fibra. Ci racconta una storia, che può essere più o meno interessante, ma tutto finisce lì; invece, [p. 79] suoi contemporanei scrissero poesia che commuove ancora, poesia che è ancora viva.

Riallacciandoci a una disputa storica (naturalmente ho preso questo esempio a caso; se ne potrebbero trovare di analoghi in tutto il mondo), ci accorgiamo che agli inizi le parole non erano astratte, bensì concrete, e immagino che, in questo caso, «concreto» abbia lo stesso significato di «poetico». Per esempio, prendiamo una parola come *dreary* (triste, tetto) che stava per *blood-stained* (macchiato di sangue). Analogamente, la parola *glad* (contento, felice) significava *polished* (lucidato), e la parola *threat* (minaccia) voleva dire «*a threatening crowd*» («una folla furente»). Tali parole che oggi sono astratte, una volta avevano un significato forte.

Possiamo fare altri esempi. Se prendiamo la parola *thunder* (tuono), pensiamo all'antico dio *Thunor*, il corrispettivo sassone del norvegese *Thor*. La parola *ounor* indicava sia il dio sia il tuono, ma, qualora avessimo domandato agli uomini arrivati in Inghilterra con *Hengist*, se la parola significava il boato nel cielo o il dio adirato, dubito che avrebbero capito la differenza. Immagino che la parola avesse entrambi i significati, senza aderire a nessuno dei due in particolare. Immagino che, quando proferivano o udivano la parola *thunder*, al contempo sentivano il profondo boato nel cielo e vedevano il lampo pensando al dio. Le parole erano intrise di magia, non avevano un significato preciso e univoco.

Quindi, parlando di poesia, possiamo dire che la poesia non fa quello che pensava *Stevenson*, non cerca di prendere una serie di elementi logici e di [p. 80] trasformarli in qualcosa di magico. Semmai, la poesia riporta il linguaggio alla sua fonte originaria. Ricorderete che *Alfred North Whitehead* scrisse che, tra i molti sofismi possibili, c'è quello del dizionario perfetto: il sofisma di pensare che per ogni percezione dei sensi, per ogni affermazione, per ogni idea astratta si possa trovare un corrispettivo, un simbolo esatto, nel dizionario. Ma il fatto stesso che le lingue siano diverse ci induce a sospettare che questo non esista.

Per esempio, in inglese (o, meglio, presso gli scozzesi) ci sono parole come *eerie* (misterioso) e *uncanny* (inquietante). possibile trovare queste parole anche in altre lingue, come nel caso del tedesco e di *unheimlich* (inquietante). Perché? Perché gli uomini che parlavano altre lingue non avevano bisogno di tali termini, dal momento che - immagino - una nazione sviluppa la terminologia di cui ha bisogno. Questa osservazione, fatta da *Chesterton* (credo nel suo libro su *Watts*), (4) equivale a dire 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.

Così, si direbbe che nel linguaggio (a me sembra ovvio) le parole siano cominciate come qualcosa di magico. Forse ci fu un momento in cui la parola *light* sembrava risplendere e la parola *night* era buia.

Nel caso di *night*, possiamo supporre che all'inizio indicasse la notte in sé, col suo buio, le sue minacce, le sue [p. 81] stelle risplendenti. Poi, dopo un tempo lunghissimo, si sarà arrivati al senso astratto della parola *night*, il lasso di tempo compreso tra il crepuscolo del corvo (come dicevano gli ebrei) e il crepuscolo della colomba, l'inizio del giorno.

Poiché ho parlato degli ebrei, si può individuare un ulteriore esempio nel misticismo ebraico, nella *Cabala*. Secondo gli ebrei, era ovvio che le parole avessero un potere. l'idea che sta dietro a tutte quelle storie di talismani, di *abracadabra*, storie che si trovano nelle *Mille e una notte*. Leggevano nel primo capitolo della *Torah*: «Dio disse: "Sia fatta la luce", e luce fu». Così, a loro sembrava naturale che nella parola «luce» ci fosse una forza capace di far risplendere la luce in tutto il mondo, una forza capace di creare, di generare luce. Ho riflettuto su questo problema del pensiero e del significato (un problema che, naturalmente, non risolverò). Prima abbiamo detto che nella musica il suono, la forma e il contenuto non possono essere separati, che sono di fatto la stessa cosa. Si può immaginare che, in un certo senso, lo stesso accada in poesia.

Consideriamo due frammenti di due grandi poeti. Il primo è tratto da un breve componimento del poeta irlandese *William Butler Yeats*:

«*Bodily decrepitude is wisdom; young/ We loved each other and were ignorant*» (5) («La decrepitudine del corpo è saggezza; da giovani/ Ci amavamo ed eravamo ignoranti»). All'inizio troviamo un'affermazione: «*Bodily decrepitude is wisdom*». Il che, naturalmente, potrebbe

essere letto secondo un registro ironico. Yeats sapeva benissimo che noi possiamo raggiungere la decrepitudine [p. 82] senza raggiungere la saggezza. Immagino che la saggezza sia più importante dell'amore; l'amore, dunque, è mera felicità. C'è qualcosa di banale nella felicità. C'è un'indicazione riguardo alla felicità nella seconda parte della strofa: «Bodily decrepitude is wisdom; young/ We loved each other and were ignorant».

Adesso prenderò una poesia di George Meredith. Recita così: «Not till the fire is dying in the grate/ Look we for any kinship with the stars» («Mai finché il fuoco non muore nella grata/ Cerchiamo noi una qualche parentela con le stelle»). (6) Quest'affermazione, presa nel suo valore apparente, è falsa. L'idea che tutti noi ci interessiamo alla filosofia solo quando sono finite le voluttà del corpo è, io credo, falsa. Conosciamo molti giovani appassionati filosofi; pensiamo a Berkeley, a Spinoza e a Schopenhauer. Tuttavia, questo è irrilevante. Importa, invece, che entrambi i pezzi - «Bodily decrepitude is wisdom; young/ We loved each other and were ignorant» e quello di Meredith «Not till the fire is dying in the grate/ Look we for any kinship with the stars» -, presi in astratto significano sostanzialmente la stessa cosa. Però, occorre aggiungere che toccano corde diverse. Quando ci viene detto - o quando adesso io vi dico - che hanno lo stesso significato, voi tutti istintivamente e giustamente avete la sensazione che sia irrilevante, che in verità i versi siano differenti.

Ho nutrito spesso il sospetto che il significato fosse qualcosa di aggiunto alla poesia. Do per scontato che noi sentiamo la bellezza di una poesia prima ancora di pensare al suo significato. Non so se ho già [p. 83] citato a titolo di esempio questi versi tratti da uno dei sonetti di Shakespeare. Recitano così:

The mortal moon hath her eclipse endured,
And the sad augurs mock their own presage;
Uncertainties now crown themselves assured,
And peace proclaims olives of endless age.

[«Già la luna mortale ha ora superato la sua eclissi,/ e i tristi àuguri ridono dei loro stessi presagi;/ ogni incertezza è coronata ora di certezze/ la pace annuncia ulivi di età sconfinata.»] (7)

Se leggiamo le note a piè di pagina, scopriamo che i primi due versi - «The mortal moon hath her eclipse endured,/ And the sad augurs mock their own presage» - furono letti come un'allusione alla regina Elisabetta, la Regina Vergine, la famosa regina paragonata dai poeti di corte a Diana la casta. Immagino che, quando Shakespeare scrisse questi versi, si riferisse a entrambe le lune. Aveva in mente la metafora «la luna, la Regina Vergine» e, al contempo, credo non potesse evitare di pensare alla luna in cielo. Quanto voglio sottolineare è che non dobbiamo legarci a un significato, a uno qualsiasi dei significati. Sentiamo i versi prima di scegliere l'una, l'altra o entrambe le opzioni. «The mortal moon hath her eclipse endured,/ And the sad augurs mock their own presage» possiede, almeno secondo me, una bellezza molto superiore all'interpretazione che se ne può dare.

Ci sono, ovviamente, versi che sono belli anche se privi di senso. Comunque, un senso ce l'hanno, non per la ragione ma per l'immaginazione. Lasciate che [p. 84] vi faccia un esempio semplicissimo: «Two red roses across the moon» (8) («Due rose rosse attraverso la luna»). Qui si potrebbe dire che il significato è l'immagine data dalle parole; ma per me, almeno, non c'è un'immagine definita. C'è un piacere nelle parole e, naturalmente, nel ritmo delle parole, nella musica delle parole. Prendiamo un altro esempio da William Morris: «"Therefore," said fair Yoland of the flowers» (fair Yoland è una

strega) «"this is the tune of Seven Towers"» (9) («"Allora," disse la bella Yoland dei fiori, "questa è la canzone delle Sette Torri"»). Tali versi sono stati estrapolati dal loro contesto, ma penso stiano in piedi.

Sebbene io ami l'inglese, quando ricordo la poesia inglese mi accorgo che la mia lingua, lo spagnolo, mi chiama. Vorrei citare solo pochi versi. 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. Sono di quel purtroppo dimenticato poeta boliviano Ricardo Jaimes Freire, un amico di Dario e di Lugones. Li scrisse nell'ultimo decennio del XIX secolo. Mi piacerebbe ricordare l'intero sonetto, credo che vi arriverebbe qualcosa delle sue qualità sonore. Ma non ce n'è bisogno. Questi versi possono bastare. Recitano così:

Peregrina paloma imaginaria
Que enardeces los últimos amores
Alma de luz, de música y de flores
Peregrina paloma imaginaria.

[«Raminga colomba immaginaria/ Che infiammi gli ultimi amori/ Anima di luce, di musica e di fiori/ Raminga colomba immaginaria.»]

Sono versi che non significano nulla, che non devono significare nulla, eppure reggono. Reggono perché sono una cosa bella. Sono -almeno secondo me - inesauribili.

E adesso, poiché ho citato Meredith, ne trarrò un altro esempio. Questo è diverso, in quanto contiene un significato; sono convinto che corrisponda a un'esperienza del poeta. Però, se pure noi dovessimo vivere quell'esperienza, o se il poeta ci raccontasse come fosse giunto a questi versi, ne saremmo imbarazzati. I versi sono:

Love, that had robbed us of immortal things,
This little movement mercifully gave,
Where I have seen across the twilight wave
The swan sail with her young beneath her wings.

[«L'Amore, che ci aveva derubati delle cose immortali;/ Questo piccolo momento ci donò pietosamente;/ Là dove ho visto lungo l'onda crepuscolare/ navigare il cigno coi piccoli sotto le sue ali.»] (10)

Nel primo verso c'è un'idea che può colpirci per la sua stranezza: «Love, that had robbed us of immortal things», e non (come potremmo facilmente supporre) «Love, that had made a gift of immortal things» («L'amore che ci aveva fatto dono di cose immortali»). No: «Love, that had robbed us of immortal things/ This little movement mercifully gave». Siamo indotti a pensare che stia parlando di sé e della sua amata. «Where I have seen [p. 86] across the twilight wave/ The swan sail with her young beneath her wings»: qui si ha la triplice cesura del verso, non abbiamo bisogno di alcun aneddoto sul cigno, su come sia arrivato a nuotare in un fiume, poi nella poesia di Meredith e, poi ancora, per sempre nella mia memoria. Sappiamo, o almeno io so, di aver sentito qualcosa di indimenticabile. In merito, posso dire quello che Hanslick disse della musica: posso ricordarla, posso capirla (non con la semplice ragione, ma con la più profonda immaginazione), eppure non

posso tradurla. E non credo abbia bisogno di traduzione.

Poiché ho usato il termine triplice (threefold), mi è venuta in mente la metafora di un poeta greco di Alessandria. Costui scrisse: «La lira della triplice notte». Questo mi sembra un verso potente. Quando ho guardato la nota, ho scoperto che la lira era Ercole e che Ercole era stato concepito da Giove in una notte lunga tre notti, sicché il piacere del dio era stato immenso. Tale spiegazione è del tutto irrilevante; anzi, forse addirittura danneggia il verso. Ci fornisce un breve aneddoto e sottrae qualcosa a quel fantastico enigma: «La lira della triplice notte». L'enigma dovrebbe bastarci. Non abbiamo bisogno di decifrarlo. L'enigma è lì.

Ho detto di parole che si impongono fin dall'inizio, da quando gli uomini le hanno inventate. Ho suggerito che il termine thunder potesse significare non solo il suono, ma anche il dio. E ho parlato della parola «notte». Quando ho parlato della notte, mi sono ricordato inevitabilmente - e fortunatamente per noi, credo - dell'ultima frase del primo libro del *Finnegans Wake*, lì [p. 87] dove Joyce parla di «Rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!». (11) Questo è un esempio estremo di stile elaborato. Abbiamo la sensazione che una frase simile possa essere stata scritta solo dopo secoli di letteratura. Abbiamo la sensazione che la frase sia un'invenzione, una poesia, una rete molto complessa, come avrebbe detto Stevenson. Eppure, immagino ci sia stato un momento in cui la parola night abbia creato sorpresa, mistero, timore reverenziale quanto questa bella e sinuosa frase: «Rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!».

Naturalmente, ci sono due modi di fare poesia o, almeno, due modi opposti (ce ne sono molti altri, è ovvio). Uno di tali modi è quando il poeta usa parole comuni e, in qualche misura, le rende desuete, recuperando la loro magia. Un ottimo esempio sarebbe quella poesia molto inglese, fatta di frasi scontate, di Edmund Blunden:

I have been young and now I'm not too old;
And I have seen the righteous forsaken,
His health, his honour and his quality taken.
This is not what we formerly were told. (12)

[«Sono stato giovane e ora sono troppo vecchio;/ E ho visto l'uomo giusto abbandonato,/ La sua salute, il suo onore e i suoi pregi rubati./ Non è quello che all'inizio ci era stato detto.»]

Qui ci sono parole semplici; c'è un significato semplice o, almeno, un sentimento semplice, e questo è l'importante. Ma le parole non spiccano come in quell'altro esempio, tratto da Joyce.

E neppure come in questo, che sarà una semplice citazione. Di sole tre parole. Recita: «Glittergates of elfinbone». (13)

Glittergates (cancelliscintillanti) è un dono che ci fa Joyce. E poi c'è elfinbone. Naturalmente, quando Joyce ha scritto così, stava pensando alla parola tedesca per avorio, Elfenbein. Elfenbein è la deformazione di Elefantenbein, «osso di elefante» (elephant bone). Ma Joyce vide le potenzialità di quella parola e la tradusse in inglese, così da avere elfinbone. Penso che elfin sia più bello di elfen. Inoltre, avendo sentito Elfenbein così tante volte, questo termine non ci raggiunge con quel fremito di sorpresa, con quel fremito di stupore, che provoca quello nuovo ed elegante che è elfinbone.

Sicché ci sono due modi di scrivere poesia. La gente parla normalmente di uno stile semplice e di uno elaborato. Credo non sia giusto, perché quello che è importante e significativo è che la poesia sia viva o morta, non che il suo stile sia semplice o elaborato. Questo dipende dal poeta. Ci può essere, per esempio, una poesia molto commovente scritta in modo semplice, e una poesia simile non è, per

me, meno ammirevole - di fatto, talvolta penso sia persino più ammirevole - dell'altra. Per esempio, Stevenson (e poiché mi sono trovato in disaccordo con lui, adesso lo voglio lodare) scrisse questo suo Requiem:

Under the wild and starry sky
Dig the grave and let me lie
Glad did I live and gladly die,
And I laid me down with a will.
This be the verse you' grave for me:
«Here he lies where he longed to be;
Home is the sailor, home from the sea,
And the hunter home from the hill». (14)

[«Sotto il selvaggio e stellato cielo/ Scavate la fossa e lì lasciatemi giacere/ Felice ho vissuto e felicemente muoio,/ E mi sono adagiato per mio volere./ Sia questo il verso che inciderete per me:/ "Qui giace dove bramava essere;/ rientrato il marinaio, rientrato dal mare,/ E il cacciatore è rientrato dal colle".»]

Questi versi sono scritti in un linguaggio semplice e vivo. Ma il poeta deve averci lavorato a lungo per ottenere tale effetto. Non penso che versi come «Glad did I live and gladly die» possano venire in mente se non in quei rari momenti in cui la musa è generosa.

Credo che la nostra idea secondo cui le parole sarebbero una mera algebra di simboli, provenga dai dizionari. Non voglio essere ingrato con i dizionari; fra le mie letture preferite ci sono il dottor Johnson, il dottor Skeat e quell'autore composito, il Shorter Oxford. (15) Tuttavia, credo che disporre di lunghi elenchi di termini e di spiegazioni ci induca a pensare che le spiegazioni esauriscano le parole e che ognuno di questi elementi, di queste parole possano essere scambiati con altri. Ma sappiamo - e il poeta dovrebbe saperlo - che ogni parola vive di per sé, che è unica. E abbiamo tale impressione quando uno scrittore usa una parola poco conosciuta. Per esempio, si considera *sedulous* (diligente) come un termine lezioso, ma interessante. Però, quando Stevenson - lo saluto di nuovo - scrive «played the *sedulous* ape» (di [p. 90] aver «diligentemente scimmiettato» Hazlitt...), (16) allora d'improvviso la parola torna in vita. Così, ritengo che questa teoria (non è mia, sono sicuro che la si può trovare in altri autori), secondo cui le parole avrebbero un'origine magica e che verrebbero ricondotte verso la magia dalla poesia, sia giusta.

Ma adesso affrontiamo un altro problema piuttosto importante: quello della capacità di persuasione. Quando leggiamo un autore (possiamo pensare alla poesia o alla prosa, è lo stesso), è essenziale che crediamo in lui. O, piuttosto, dovremmo raggiungere quel «willing suspension of disbelief» («volontaria sospensione dell'incredulità») di cui parlava Coleridge. (17) Quando vi ho detto di versi elaborati, di parole che spiccano, mi sarei naturalmente dovuto ricordare di:

Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

[«Fategli intorno un triplice cerchio,/ Chiudete gli occhi con sacro terrore,/ Perché di rugiada di

miele si è nutrito/ E ha bevuto il latte del Paradiso.]] (18)

Parliamo adesso (e questo sarà il nostro ultimo tema) della capacità di persuasione che è necessaria sia alla prosa sia ai versi. Nel caso di un romanzo, per esempio (e perché non dovremmo parlare del romanzo quando parliamo di poesia?), la nostra capacità di persuasione dipende dal credere nel personaggio principale. Se vi crediamo, va tutto bene. Io non sono così sicuro - spero non vi sembri un'eresia - delle avventure [p. 91] di don Chisciotte. Nutro qualche dubbio in merito ad alcune. Penso siano esagerate. Sono convinto che, quando il cavaliere parlò al suo scudiero, non gli sciorinò tutta quella lunga serie di discorsi. Però, queste cose non sono importanti; importa, invece, che io creda nel personaggio di don Chisciotte. Ecco perché libri come *La ruta de Don Quijote* di Azorin o persino *la Vida de Don Quijote y Sancho* di Unamuno, (19) mi colpiscono per la loro irrilevanza, visto che prendono le avventure troppo sul serio.

Invece, io credo davvero nel cavaliere in se stesso. Anche se qualcuno mi dicesse che quelle avventure non sono mai accadute, continuerei a credere in don Chisciotte come credo in un amico.

Ho la fortuna di avere molti amici degni di nota, e ci sono diversi aneddoti che li riguardano. Alcuni di questi - mi spiace dirlo, ma ne vado fiero - sono stati coniatati da me. Ma non sono falsi, sono sostanzialmente veri. De Quincey disse che tutti gli aneddoti sono apocrifi. Penso che, se avesse voluto approfondire l'argomento, avrebbe aggiunto che sono storicamente apocrifi, ma sostanzialmente veri. Se si racconta la storia di un uomo, questa storia gli assomiglia, questa storia è il suo simbolo. Quando penso a certi amici miei quali don Chisciotte, il signor Pickwick, il signor Sherlock Holmes, il dottor Watson, Huckleberry Finn, Peer Gynt e così via (non sono sicuro di avere molti altri amici), ho l'impressione che gli uomini che hanno scritto le loro storie stavano esagerando, (20) ma le avventure che hanno ideato sono specchi o aggettivi o attributi di tali uomini. Questo significa che, se crediamo al signor [p. 92] Sherlock Holmes, il mastino dei Barkerville ci farà ridere; non dovremo averne paura. Sicché la nostra fiducia nel personaggio è fondamentale.

Nel caso della poesia, sembra ci sia una differenza, perché un poeta lavora con le metafore. Le metafore non hanno bisogno di essere credute. La cosa veramente importante è che noi pensiamo che corrispondano alle emozioni del poeta. Il che è più che sufficiente.

Per esempio, quando Lugones scrisse che il tramonto era «un violento pavo real verde, delirando en oro» («un violento pavone verde, che delirava in oro»), non c'è proprio da preoccuparsi della somiglianza - o meglio della dissomiglianza - fra un tramonto e un pavone. L'importante è che siamo indotti a pensare che il tramonto avesse commosso il poeta, il quale ebbe bisogno di tale metafora per comunicarcelo. Ecco che cosa io intendo per capacità di persuasione in poesia.

Naturalmente, questo ha poco a che vedere col linguaggio semplice o elaborato. Allorché Milton scrive, per esempio (e mi spiace di dire, forse di rivelarvi, che questi sono gli ultimi versi di *Paradise Regained*): «Hee unobserv'd/ Home to his Mothers house private return'd» (21) («Inosservato/ ritornò alla casa privata della Madre»), il linguaggio è piuttosto semplice, ma al contempo è morto. Invece, quando scrive: «When I considere how my light is spent/ Ere half my days in this dark world» («Quando considero come la mia luce sia spenta, anzi la metà dei miei giorni, in questo vasto mondo oscuro»), (22) il linguaggio che usa può essere elaborato, ma è un linguaggio vivo. In questo senso, penso che scrittori come Góngora, John Donne, William Butler Yeats e James Joyce si giustificano. Le loro parole, le loro strofe possono essere leziose, possiamo trovarvi cose strane. Ma ci viene fatto sentire che l'emozione dietro quelle parole è vera. Il che dovrebbe essere sufficiente perché li consideriamo con riguardo o con ammirazione.

Oggi ho parlato di molti poeti e mi dispiace dire che l'ultima lezione la dedicherò a un poeta

minore: un poeta i cui testi non ho mai letto, ma un poeta i cui testi devo scrivere. Parlerò di me stesso. Spero che mi perdonerete questa sia pure affettuosa caduta di tono.

NOTE

- (1) «All art constantly aspires towards the condition of music.» Walter Pater, *The School of Giorgione*, in *Studies in the History of Renaissance* (1873).
- (2) Eduard Hanslick (1825-1904), critico musicale austriaco, autore di *Vom Musikalisch-Schönen*, pubblicato la prima volta nel 1854.
- (3) Vedi il saggio di Stevenson *On Some Technical Elements of Style in Literature* (parte 2, «The Web»), in Robert Louis Stevenson, *Essay of Travel in the Art of Writing*, New York, Charles Scribner's Sons, 1923, pp. 253-77, in particolare 256 e 259: «Il motivo e fine di qualunque arte è costruire un canovaccio ... La rete, dunque, o il canovaccio: una rete al contempo sensuale e logica, una tessitura elegante e gravida: questo è lo stile, questo è il fondamento dell'arte in letteratura».
- (4) G.K. Chesterton, G.F. Watts, London, Duckworth, 1909.
- (5) William Butler Yeats, *After Long Silence*, in W.B. Yeats, *The Poems*, a cura di Richard J. Finneran, New York, Macmillan, 1963, versi 7-8, p. 265.
- (6) George Meredith, *Modern Love* (1862), Sonnet 4; (*L'amore moderno*, trad. di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 1999, sonetto 4 p. 83).
- (7) William Shakespeare, Sonnet 107; (*Sonetti*, in *L'opera poetica*, cit., sonetto 107, p. 505).
- (8) William Morris, *Two Red Roses across the Moon*, in *The Defense of Guenevere and Other Poems*, London, Longmans Green, 1896, pp. 223-25. Questo verso è il ritornello di ognuna delle nove strofe.
- (9) William Morris, *The Tune of Seven Towers*, in op. cit., pp. 199-201. Borges cita il ritornello. La poesia fu scritta nel 1858, e si ispirava al dipinto di Dante Gabriel Rossetti *The Tune of the Seven Towers* (1857).
- (10) George Meredith, *Modern Love* (1862), Sonnet 47; (op. cit., pp. 146-47, sonetto 47).
- (11) James Joyce, *Finnegans Wake*, Penguin, Harmondsworth, 1976; ristampa 1999, p. 216 (fine libro 1). L'intero brano recita: «Who were Shem and Shaum the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night, night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!». La posizione di Borges nei confronti dell'ultimo romanzo di Joyce è ambigua: «La giustificazione dell'intero periodo si trova nei due lavori di Joyce ... di cui *Finnegans Wake*, protagonista del quale è la lingua inglese, è ineluttabilmente illeggibile e sicuramente intraducibile in spagnolo». Vedi Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1986, p. 115.
- (12) Questi versi tratti da *Report on Experience*, di Edmund Blunden (1896-1974), traggono forza dal fatto che riecheggiano, in una forma inventata, un brano dalla versione della Bibbia di re Giacomo: «Fui giovane e ora vecchio; e mai un giusto vidi abbandonato, né la sua prole mendicare il pane», Salmi 37, 25; (*I Salmi*, a cura di Guido Ceronetti, Torino, Einaudi, 1994, p. 81).
- (13) «Luck! In the house of breathings lies that word, all fairness. The walls are of rubinen and the glittergates of elfinbone. The roof herof is of massicious jasper and a canopy of Tyrian awning rises and still descends to it» in James Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 249 (libro 2).
- (14) Robert Louis Stevenson, *Requiem*, in *A Child's Garden of Verses*, Underwood Ballads, New York, Charles Scribner's Sons, 1895.
- (15) Il *Dictionary of the English Language* di Samuel Johnson fu pubblicato a Londra nel 1755. L'*Etymological Dictionary of the English Language* di Walter W. Skeat fu pubblicato per la prima volta a Oxford, Inghilterra, nel 1879-1882. Il *Shorter Oxford English Dictionary* (basato sui dodici volumi dell'*Oxford English Dictionary*) fu pubblicato per la prima volta a Oxford nel 1933.

(16) Robert Louis Stevenson, *Memories and Portraits*, 1887; (*Memorie*, trad. di Flaminia Cecchi, Roma, Editori Riuniti, 1997, p.26: «Ho così diligentemente scimmiottato Hazlitt, Lamb, Wordsworth, Sir Thomas Brown, Defoe, Hawthorne, Montaigne, Baudelaire e Obermann»).

(17) Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*; (*Biographia literaria*, a cura di Paola Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 236: «Quel momento di volontaria sospensione dell'incredulità nel quale consiste la fede poetica»).

(18) Sono gli ultimi quattro versi del *Kubla Khan* di Samuel Taylor Coleridge; (*Kubla Khan*, in *La ballata del vecchio marinaio e altre poesie*, trad. di Franco Buffoni, Milano, Mondadori, 1987, p. 102-03).

(19) Azorin (1873-1967), *La ruta de Don Quijote*, Buenos Aires, Losada, 1974. Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho segùn Miguel de Cervantes Saavedra*, Renacimiento, Madrid, 1913, 2a.

(20) Borges usa l'espressione inglese «to draw the longbow», che significa «farla lunga», «esagerare». (N.d.T.)

(21) *Paradise Regained*, in *The Complete Works of John Milton*, a cura di John T. Shawcross, New York, Doubleday, 1990, libro 4, versi 638-639 p. 572.

(22) Dal sonetto di Milton sulla sua cecità, *When I Consider How my Light is Spent*, 1673; (John Milton, *Sonetti*, in *Sansone agonista*, trad. di Carlo Izzo, Firenze, Sansoni, 1948, p. 188-89).

VI: Il credo di un poeta

Era mia intenzione parlare del credo del poeta, ma, guardando in me stesso, mi sono accorto che il mio è piuttosto vago. Questo credo potrà forse essere utile per me, ma difficilmente lo sarà per altri.

Infatti, io considero tutte le teorie poetiche semplici strumenti utili a comporre una poesia. Immagino che debbano esistere tanti credo, tante religioni, quanti sono i poeti. Comunque, penso che riuscirò a dire qualcosa sulle mie simpatie e sulle mie antipatie in merito alla poesia. Ma, adesso, comincerò con alcuni ricordi personali, che sono non soltanto di uno scrittore, ma anche di un lettore.

Vedo me stesso essenzialmente come un lettore. Mi è accaduto di avventurarmi a scrivere, ma ritengo che quello che ho letto sia molto più importante di quello che ho scritto. Si legge quello che piace leggere, ma non si scrive quello che si vorrebbe scrivere, bensì quello che si è capaci di scrivere.

La memoria mi riconduce indietro, fino a una sera di circa sessant'anni fa, nella biblioteca di mio padre, a Buenos Aires. La vedo, vedo la luce a gas, potrei posare la mano sugli scaffali. So bene dove trovare le [p. 98] Mille e una notte di Richard Burton e la Conquista del Perù di William Prescott, anche se la biblioteca non esiste più. Faccio ritorno a quell'ormai remota sera sudamericana e rivedo mio padre. Lo rivedo in questo stesso momento e ascolto la sua

voce dire parole che non capisco, ma che, tuttavia, sento. Quelle parole vengono da Keats, dalla sua Ode to a Nightingale (Ode a un usignolo). L'ho riletta moltissime volte, come avrete fatto pure voi, ma voglio di nuovo tornarci sopra. Credo che farebbe piacere al fantasma di mio padre, se fosse da queste parti.

I versi che ricordo sono quelli che adesso vi saranno tornati in mente:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn.

[«Tu non nascesti per la morte, Uccello/ immortale! Non tocco da fameliche/ generazioni; questa stessa voce/ che ascolto nella notte fuggitiva,/ il re l'udì e il villano in giorni antichi:/ forse lo stesso canto/ che trovava la via del mesto cuore/ di Ruth, quando malata/ di nostalgia si stette in mezzo al grano/ straniero lacrimando.»] (1)

Credevo di sapere tutto sulle parole, tutto sul linguaggio (quando si è bambini, si pensa di sapere tante cose), ma quelle parole mi giunsero come una rivelazione. [p. 99] Naturalmente, non le capivo. Come potevo capire quei versi su uccelli - su animali - che erano in qualche modo eterni, senza

tempo, pur vivendo nel presente? Noi siamo mortali perché viviamo nel passato e nel futuro, perché ricordiamo un tempo in cui non esistevamo e prevediamo un tempo in cui saremo morti. Quei versi mi giunsero attraverso la loro musica. Avevo pensato al linguaggio come a uno strumento per dire certe cose, per esprimere lagnanze, per dire che si era contenti o tristi e così via. Eppure, quando sentii quei versi (si può dire che, da allora in poi, non ho smesso di sentirli), seppi che il linguaggio poteva essere anche una musica e una passione. così che mi fu rivelata la poesia.

Mi sono trastullato con un'idea, l'idea per cui, sebbene la vita di un uomo sia composta da migliaia e migliaia di momenti e di giorni, tutti quei momenti e tutti quei giorni si possono ridurre a uno solo: il momento in cui un uomo sa chi è, quando si guarda nello specchio. Immagino che, allorché Giuda baciò Gesù (se davvero lo fece), in quell'istante sentì che era un traditore, che essere un traditore era il suo destino e che sarebbe stato fedele a quel destino diabolico. Ricordiamo tutti *The Red Badge of Courage* (Il segno rosso del coraggio) di Stephen Crane, la storia di un uomo che non sa se è un codardo o un prode. Poi arriva il momento e lui sa chi è. Quando sentii quei versi di Keats, d'improvviso intesi che quella era una grande esperienza. L'ho sempre inteso così da allora in poi. E forse da quell'istante (credo di esagerare a beneficio della lezione) ho avuto di me stesso una percezione «letteraria».

Voglio dire che mi sono accadute varie cose, come a ogni uomo. Ho trovato gioia in molte di esse, nel nuotare, nello scrivere, nel guardare un'alba o un tramonto, nell'innamorarmi e così via. Ma, in qualche modo, il fatto centrale della mia vita è stata l'esistenza delle parole e la possibilità di trasformare tali parole in poesia. All'inizio, certo, ero solo un lettore. Oggi penso che la felicità di un lettore sia superiore a quella di uno scrittore, perché il lettore non ha problemi, non ha preoccupazioni: è lì, pronto per la felicità.

E la felicità, quando si è lettori, è frequente. Quindi, prima che cominci a parlare del mio esordio letterario, vorrei dire due parole riguardo ai libri che sono stati importanti per me. So che questa lista abonderà in omissioni, come tutte le liste. Anzi, il pericolo di fare una lista è che le omissioni siano evidenti e che la gente pensi che si manca di sensibilità.

Poco fa, ho parlato delle Mille e una notte di Burton. Quando penso alle Mille e una notte, non penso a quei numerosi, ponderosi e pedanti (o, meglio, pomposi) volumi, ma a quello che chiamerei le vere Mille e una notte, *Le mille e una notte* di Antoine Galland e, forse, di Edward William Lane. (2) Ho fatto gran parte delle mie letture in inglese; la maggioranza dei libri mi è giunta attraverso la lingua inglese e sono profondamente felice di tale privilegio.

Quando penso alle Mille e una notte, la prima sensazione che provo è quella di un'immensa libertà. Al contempo, però, so che quel libro, per immenso e libero che sia, racchiude pochi modelli. Per esempio, il numero 3 vi fa ritorno molto spesso. E non ci sono personaggi o, tutt'al più, ci sono personaggi piatti [p. 101] (tranne, forse, il barbiere silenzioso). Ci sono uomini cattivi e uomini buoni, ricompense e punizioni, anelli magici e talismani, e così via.

Pur essendo incline a pensare alla dimensione come a qualcosa di brutale, credo ci siano molti libri la cui essenza risieda proprio nella loro lunghezza. Nel caso delle Mille e una notte, si tratta di un libro lungo, di una narrazione fitta, che potremmo non finire mai.

Potremmo anche non aver mai terminato tutte le mille e una notte, ma il fatto che siano comunque lì conferisce ampiezza al loro complesso. Sappiamo di poter andare più a fondo, di poter vagabondare, mentre le meraviglie, i maghi, le tre belle sorelle e così via saranno sempre lì ad attenderci.

Ci sono altri libri che vorrei ricordare, *Huckleberry Finn*, per esempio, uno dei primi che ho letto. L'ho riletto talmente tante volte, come pure *Roughing it* (In cerca di guai), durante i miei primi

giorni in California, *Life on the Mississippi* (Vita sul Mississippi) e così via. Se dovessi analizzare *Huckleberry Finn*, direi che, per poter creare una grande opera, forse c'è bisogno solo di una cosa molto semplice: nell'ossatura stessa del libro dovrebbe esserci qualche elemento che piaccia all'immaginazione. Nel caso di *Huckleberry Finn*, si ha l'impressione che l'idea del negro, del ragazzo, della zattera, del Mississippi, delle lunghe notti, che tutte queste idee siano in qualche modo gradevoli e bene accette all'immaginazione.

Vorrei dire qualcosa anche sul *Don Quijote*. Fu uno dei primi libri che lessi sino alla fine. Ne ricordo addirittura le illustrazioni. Si sa così poco di se stessi, che, quando lessi il *Don Quijote*, credetti di averlo letto [p. 102] perché mi piacevano lo stile arcaico e le avventure del cavaliere e del suo scudiero. Ora penso che il mio piacere risiedesse altrove, che dipendesse dal carattere del cavaliere. Adesso non sono sicuro di credere nelle vicende o nelle conversazioni fra il cavaliere e il suo scudiero, e immagino che le avventure siano state inventate da Cervantes per poterci mostrare la personalità dell'eroe.

Lo stesso vale per un altro libro che possiamo definire un classico minore. Parlo di Mr. Sherlock Holmes e del dottor Watson. Non sono sicuro di credere nel mastino dei Baskerville. Sicuramente non sono terrorizzato da un mastino cosperso di vernice fosforescente. Ma sono certo di credere in Sherlock Holmes e nella strana amicizia fra lui e il dottor Watson.

Naturalmente, nessuno sa cosa riserverà il futuro. Credo che, alla lunga, il futuro riservi di tutto, sicché si può immaginare il momento in cui don Chisciotte e Sancho, Sherlock Holmes e Watson esisteranno ancora, anche se le loro avventure saranno state cancellate. Gli uomini potrebbero continuare a inventare in altre lingue storie che si adattino a tali personaggi, storie che sarebbero come specchi per i personaggi. Il che, per quanto ne so, potrebbe accadere.

Adesso tralascierò alcuni anni e passerò a quelli di Ginevra. Ero un giovanotto molto infelice, a quei tempi. Immagino che ai giovanotti piaccia l'infelicità; fanno del loro meglio per essere infelici e, in genere, ci riescono. In quel periodo, scoprii un autore che era sicuramente un uomo molto felice. Dev'essere stato nel 1916 che mi imbattei in Walt [p. 103] Whitman e mi vergognai della mia infelicità. Mi vergognavo perché avevo cercato di essere ancora più infelice leggendo Dostoevskij. Adesso che ho riletto Walt Whitman, come pure alcune sue biografie, immagino che forse, quando Walt Whitman lesse le sue *Leaves of Grass* (Foglie d'erba), si disse: «Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son!» («Walt Whitman, un cosmo, di Manhattan il figlio!»). (3) Perché, senza dubbio, era un tipo di uomo molto diverso; costruì «Walt Whitman» a partire da se stesso, in una specie di proiezione fantastica.

Al contempo, scoprii anche un autore molto diverso. Scoprii - e ne fui altrettanto catturato - Thomas Carlyle. Lessi *Sartor Resartus* (*Sartor Resartus*: filosofia degli abiti) e posso ricordarne molte pagine, le conosco a memoria. Carlyle mi stimolò a studiare il tedesco. Ricordo che comprai il *Lyrisches Intermezzo* (Intermezzo lirico) di Heine e un dizionario inglese-tedesco. Dopo qualche tempo, mi accorsi che potevo fare a meno del dizionario e continuai a leggere versi sulle sue allodole, sulle sue lune, sui suoi pini, sul suo amore e così via.

Ma quanto desideravo davvero, e allora non trovai, era l'idea del germanesimo. Credo che tale idea non sia stata sviluppata dai tedeschi, ma da un nobile romano, Tacito. Ero stato spinto a credere da Carlyle che avrei potuto trovarla nella letteratura tedesca. Vi trovai, invece, diverse altre cose; sono molto grato a Carlyle per avermi orientato verso Schopenhauer, Holderlin, Lessing e così via. Però, l'idea che avevo - l'idea di uomini profondamente intellettuali, ma dediti alla lealtà, al coraggio, a una virile [p. 104] accettazione del destino - non la trovai, per esempio, nel *Nibelungenlied* (La canzone dei Nibelunghi). Tutto questo mi sembrava troppo romantico. L'avrei

scoperta, anni e anni dopo, nelle saghe nordiche e nello studio della poesia inglese antica.

Allora mi imbattei finalmente in quello che avevo cercato da giovane. Nell'inglese antico trovai un linguaggio ruvido, ma un linguaggio la cui ruvidezza era fatta per un certo tipo di bellezza e, anche, per sentimenti molto profondi (ma forse non per un pensiero troppo profondo). Immagino che, in poesia, il sentimento sia sufficiente. Fui orientato verso lo studio dell'inglese antico dalla mia passione per la metafora. Avevo letto in Lugones che la metafora è l'elemento essenziale della letteratura e avevo accettato tale principio. Lugones scrisse che in origine tutte le parole erano metafore. Questo è vero, ma è anche vero che, per poter capire la maggior parte delle parole, bisogna dimenticare che sono metafore. Per esempio, se dico: «Lo stile dovrebbe essere piano», non credo che dovremmo ricordare che *style* (*stilus*) significa «penna» e che *plain* significa «piatto», perché in questo caso non capiremmo nulla.

Permettetemi di tornare ancora una volta ai giorni della mia giovinezza e di ricordare altri autori che mi avevano colpito. Mi domando se è stato abbastanza ribadito che Edgar Allan Poe e Oscar Wilde sono davvero scrittori per ragazzi. Voglio dire che le storie di Poe mi impressionarono quando ero giovane, ma che adesso non posso rileggerle senza sentirmi un po' a disagio per via dello stile dell'autore. Infatti, posso capire perfettamente che cosa intendeva Emerson quando [p. 105] definì Poe l'uomo «jingle». Immagino che molti altri possano essere catalogati scrittori per ragazzi. In certi casi, tale definizione è ingiusta, come in quelli di Stevenson, per esempio, o di Kipling, i quali, pur scrivendo per i ragazzi, scrivono anche per gli adulti. Ma ci sono altri scrittori che bisognerebbe leggere quando si è giovani, perché, se si arriva a loro vecchi, canuti e con molto tempo alle spalle, difficilmente la lettura può essere piacevole. Può sembrare una bestemmia dire che, per poter apprezzare Baudelaire e Poe, occorre essere giovani. Ma, in seguito, è difficile. In seguito, si devono fare i conti con troppe cose, si deve pensare alla storia e così via.

Quanto alla metafora, dovrei aggiungere che adesso mi rendo conto che è una cosa molto più complicata di quanto pensassi. Non si tratta solo di paragonare una cosa con un'altra, di dire «la luna è come... » e così via. No, bisogna farlo in modo più sottile. Pensate a Robert Frost. Sicuramente ricorderete i versi:

But I have promises to keep
And miles to go before I sleep
And miles to go before I sleep.

[«Ma io ho promesse da non tradire,/ Miglia da fare prima di dormire/ Miglia da fare prima di dormire.»]

Se prendiamo gli ultimi due versi, il primo - «And miles to go before I sleep» - è un'affermazione: il poeta sta pensando alle miglia e al sonno. Ma quando lo ripete - «And miles to go before I sleep» -, il verso diventa [p. 106] una metafora, perché *miles* sta per *days* (giorni), per *years* (anni), per un lungo lasso di tempo, mentre *sleep* sta presumibilmente per *death* (morte). Forse non è un bene per noi sottolinearlo. Forse il piacere non sta nel tradurre «miglia» in «anni» e «sonno» in «morte», ma piuttosto nel sentirne l'implicazione.

Si può dire lo stesso di un'altra sua bellissima poesia: *Acquainted with the night* (Conoscenza della notte). All'inizio - «I have been one acquainted with the night» - può significare letteralmente quello che ci sta dicendo. Ma il verso fa ritorno alla fine:

One luminary clock against the sky,
Proclaimed the time was neither wrong nor right.
I have been one acquainted with the night.

[«Nel cielo un orologio illuminato/ Proclamava che il tempo non era né giusto né errato./ Io sono uno che ben conosce la notte.»] (4)

Allora siamo indotti a pensare alla notte come a un'immagine del peccato, di un peccato sessuale, direi.

Un momento fa, ho parlato del Don Quijote e di Sherlock Holmes. Ho detto che potevo credere nei personaggi, ma non nelle loro avventure e difficilmente nelle parole che gli autori hanno messo loro in bocca. Adesso ci domanderemo se possiamo trovare un libro in cui è accaduto l'esatto contrario. Uno dei cui personaggi dubitiamo, ma nella cui storia riusciamo a credere. A questo punto, mi viene in mente un altro libro che mi ha colpito: Moby Dick di Melville. Non sono sicuro di credere nel capitano [p. 107]

Achab, non sono sicuro di credere nel suo duello con la balena bianca, riesco difficilmente a distinguere i personaggi. Però, credo nella storia come in una specie di parabola (pur non sapendo bene di che cosa sia la parabola, forse della lotta contro il male, del modo sbagliato di combattere il male). Mi domando se ci siano altri libri di cui si possa dire questo. Quanto a The Pilgrim's Progress, penso di credere sia nell'allegoria sia nei personaggi. Bisognerebbe guardarci dentro a fondo.

Ricorderete che gli gnostici dicevano che l'unico modo per liberarsi da un peccato è commetterlo, perché poi uno se ne pente. Quanto alla letteratura, avevano pienamente ragione. Se ho avuto la gioia di scrivere prima quattro o cinque pagine passabili e poi quindici libri passabili, avrò compiuto quest'impresa non solo grazie agli anni, ma anche grazie a tutti i tentativi e a tutti gli errori.

Non penso di aver commesso ogni possibile errore - perché questi sono innumerevoli -, ma molti sì.

Per esempio, all'inizio ero convinto, come numerosi giovani, che il verso libero fosse più facile delle forme del verso in rima. Oggi sono quasi sicuro che il verso libero sia molto più difficile delle forme in rima o di quelle classiche. La prova - se proprio ce n'è bisogno - è che la letteratura è cominciata in versi. Immagino che la spiegazione sia che, una volta sviluppatosi un modello - un modello di rime, di assonanze, di allitterazioni, di sillabe lunghe e brevi e così via -, non si deve fare altro che adeguarvisi. Invece, se tentate la via della prosa (e la prosa, naturalmente, viene molto tempo dopo la poesia), avrete [p. 108] bisogno (come ha fatto notare Stevenson) di un modello assai più sottile. Perché l'orecchio è indotto ad aspettarsi qualcosa e, invece, non ottiene quello che si aspetta. Gli viene dato qualcos'altro; e quel qualcosa dovrebbe essere, in un certo senso, un fallimento, ma anche una soddisfazione. Sicché, a meno che non siate Walt Whitman o Carl Sandburg, il verso libero è più difficile. Per lo meno io ho scoperto, adesso che sono prossimo alla fine del mio viaggio, che le forme classiche del verso sono più semplici. Un altro vantaggio, un'altra facilitazione può essere che, una volta scritto un certo verso, si è tenuti a creare una determinata rima. E poiché le rime non sono infinite, il lavoro viene reso più semplice.

Naturalmente, l'importante è quello che sta dietro la poesia. Io ho cominciato tentando - come fanno tutti i giovani - di nascondermi. All'inizio ero così in errore che, quando lessi Carlyle e Whitman, pensai che il modo in cui Carlyle scriveva prosa fosse l'unico possibile, così come mi sembrò che il modo di scrivere poesia di Whitman fosse l'unico possibile. Non feci alcun tentativo

per capire come due uomini così diversi avessero stranamente ottenuto la perfezione della prosa e del verso.

Quando cominciai a scrivere, mi dicevo sempre che le mie idee erano molto superficiali, e che, se il lettore vi avesse guardato in profondità, mi avrebbe disprezzato. Sicché mi nascosi. Prima cercai di essere uno scrittore del XVII secolo con una certa conoscenza del latino. La mia conoscenza del latino era piuttosto scarsa. Adesso non mi ritengo uno scrittore del XVII secolo e i miei tentativi di essere Sir Thomas [p. 109] Browne in spagnolo sono completamente falliti. Oppure si sono forse tradotti in una dozzina di versi che suonavano bene. Naturalmente, ero fuori moda per via delle fioriture. Adesso, penso che le fioriture siano un errore, che siano un errore perché sono un segno di vanità, e il lettore le percepisce come tali. Se il lettore ritiene che avete un difetto morale, non c'è motivo per cui dovrebbe ammirarvi o accontentarsi di voi.

In seguito, commisi un errore piuttosto comune: feci del mio meglio per essere - soprattutto - moderno. C'è un personaggio nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister) di Goethe che dice: «Be', potete dire di me quello che volete, ma nessuno negherà che sono un contemporaneo». Non vedo alcuna differenza fra quel personaggio piuttosto assurdo e il desiderio di essere moderno. Perché noi siamo moderni; non è che dobbiamo ingegnarci per essere moderni. Non si tratta di una questione di metodo o di stile.

Se considerate attentamente *Ivanhoe* di Sir Walter Scott oppure (per prendere un esempio molto diverso) *Salamambo* di Flaubert, sarete in grado di indicare le date in cui tali libri furono scritti. Sebbene Flaubert abbia parlato di *Salamambo* come di un «roman cartaginois», qualsiasi lettore con un po' di sale in zucca saprà, dopo aver letto la prima pagina, che il libro non fu scritto a Cartagine, ma che fu scritto da un francese molto intelligente del XIX secolo. Quanto a *Ivanhoe*, non veniamo tratti in inganno dai castelli, dai cavalieri e dai porcari sassoni e così via. [p. 110] Sappiamo sempre che stiamo leggendo un autore del XVIII o del XIX secolo.

Inoltre, siamo moderni per il semplice fatto che viviamo nel presente. Nessuno ha ancora scoperto l'arte di vivere nel passato, né i futuristi il segreto di vivere nel futuro. Siamo moderni, che lo vogliamo o meno. Forse il fatto stesso di attaccare la modernità è un mio modo di essere moderno.

Quando cominciai a scrivere storie, feci del mio meglio per abbellirle. Cesellavo lo stile e, talvolta, quelle storie rimanevano nascoste sotto molti strati. Per esempio, avevo pensato a una trama piuttosto buona; poi scrissi il racconto *El immortal* (L'immortale). (5) L'idea che stava dietro il racconto - e l'idea potrebbe essere una sorpresa per chiunque di voi abbia letto il racconto - è che, se un uomo fosse immortale, con l'andare del tempo (e l'andare sarebbe lungo, naturalmente) avrebbe detto tutte le cose, fatto tutte le cose, scritto tutte le cose. Presi spunto da Omero, lo pensai (ammesso che sia mai esistito) dopo che aveva scritto l'*Iliade*. In seguito, Omero avrebbe continuato a vivere e sarebbe cambiato come sono cambiate generazioni di uomini. Più tardi, avrebbe dimenticato il greco e, a suo tempo, avrebbe dimenticato di essere stato Omero. Potrebbe arrivare il momento in cui penseremo alla traduzione di Omero fatta da Pope non solo come a una splendida opera d'arte (e lo è), ma anche come a un esempio di fedeltà all'originale. Quest'idea di Omero che dimentica di essere Omero è nascosta sotto le molteplici strutture che ho intrecciato attorno al racconto. Quando ho riletto quella storia un paio di anni fa, le [p. 111] ho trovato una debolezza nel tessuto e ho dovuto ripensare al mio progetto originario, per accorgermi che la storia sarebbe stata abbastanza bella se mi fossi accontentato semplicemente di scriverla, senza permettermi tante fioriture, tanti aggettivi e così tante metafore.

Non penso di avere raggiunto una certa saggezza, ma forse un certo buon senso sì. Mi ritengo uno scrittore. Che cosa significa per me essere uno scrittore? Semplicemente essere fedele alla mia

immaginazione. Quando scrivo qualcosa, ci penso non in termini di fedeltà ai fatti (il fatto è solo una rete di circostanze e di casualità), ma in termini di fedeltà a qualcosa di più profondo. Quando scrivo un racconto, lo faccio perché in qualche modo ci credo, non come chi crede semplicemente nella storia, ma come chi crede in un sogno o in un'idea.

Penso che possiamo essere portati fuori strada da uno degli studi che io apprezzo di più: lo studio della storia della letteratura. Mi domando (e spero che questa non sia una bestemmia) se non siamo fin troppo consapevoli della storia. Essere consapevoli della storia della letteratura - o di qualsiasi altra arte - è davvero una forma di miscredenza, una forma di scetticismo. Se dico a me stesso, per esempio, che Wordsworth e Verlaine erano due bravissimi poeti del XIX secolo, potrei commettere l'errore di pensare che il tempo li ha in qualche modo distrutti, che non sono così bravi come lo erano allora. Sono convinto che la vecchia idea secondo cui possiamo attribuire perfezione all'arte senza tener conto delle date, fosse un'idea molto più coraggiosa.

Ho letto diverse storie della filosofia indù. Gli autori (inglesi, tedeschi, francesi, americani e così via) segnalano sempre che gli indù non hanno senso storico, che trattano tutti i pensatori come se fossero dei contemporanei. Gli indù traducono le parole dell'antica filosofia nel gergo della filosofia odierna. Ma questo equivale a un'operazione coraggiosa. Equivale all'idea che si crede nella filosofia o che si crede nella poesia, che le cose belle possono continuare a esserlo.

Pur immaginando di essere piuttosto astorico quando dico questo (visto che i significati e le connotazioni delle parole cambiano), penso che ci siano versi - come quando Virgilio scrisse «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram» («Andavano oscuri nell'ombra della notte solitaria») (6) - mi domando se cito bene la frase, il mio latino è molto arrugginito -, o quando un antico poeta inglese scrisse: «Noroan sniwde...», (7) o quando leggiamo: «Music to hear, why hear'st thou m'usick sadly?/ Sweets with sweets war not, joy delights in joy» («Perché, tu che sei musica/ ascolti così tristemente la musica?/ Dolcezza non contende la dolcezza/ la gioia si rallegra nella gioia»), dove in qualche modo si è oltre il tempo. Penso ci sia un'eternità nella bellezza. Il che è quanto Keats aveva in mente allorché scrisse: «A thing of beauty is a joy forever» (8) («Una cosa di bellezza è una gioia per sempre»). Accettiamo questo verso, ma lo accettiamo come una specie di legge, come una specie di formula. Sono abbastanza coraggioso e fiducioso da pensare che, sebbene tutti gli uomini scrivano nel tempo, siano coinvolti in circostanze, infortuni e carenze del tempo, in qualche modo possono ottenere cose di eterna bellezza.

Quando scrivo, cerco di essere leale col sogno e non con le circostanze. Naturalmente, nei miei racconti (la gente mi dice che dovrei parlarne) ci sono circostanze vere, ma ho avuto l'impressione che queste dovessero essere raccontate con una certa dose di menzogna. Non c'è soddisfazione nel narrare una storia tale e quale è accaduta. Dobbiamo cambiare qualcosa, anche se si tratta di particolari insignificanti; se non lo facciamo, dovremmo ritenerci non degli artisti, ma forse dei semplici giornalisti o storici.

Eppure immagino che tutti i veri storici siano consapevoli del fatto che possono essere fantasiosi quanto i romanzieri. Per esempio, se leggiamo Edward Gibbon, il piacere che ne ricaviamo è molto simile al piacere che ricaviamo dalla lettura di un grande romanziere. In fin dei conti, lui sapeva molto poco dei suoi personaggi. Credo che ne immaginasse le circostanze. Si sarà ritenuto, in un certo senso, il creatore del declino e della caduta dell'Impero Romano. E l'ha fatto in modo così straordinario, che non mi interessa cercare altre spiegazioni.

Se dovessi dare un consiglio agli scrittori (e non credo che ne abbiano bisogno, perché ognuno deve scoprire le cose da sé), direi semplicemente questo: che lavorino il meno possibile le loro opere. Non credo che cincischiare serva a qualcosa. Viene il momento in cui si scopre quello che si

può fare, in cui si trova la propria voce naturale, il proprio ritmo. Sicché non credo che piccole modifiche possano rivelarsi utili.

Quando scrivo, non penso al lettore (perché il lettore è un personaggio immaginario) e neppure a me [p. 114] stesso (forse io stesso sono un personaggio immaginario), ma penso a quello che cerco di comunicare e faccio del mio meglio per non rovinarlo. Quando ero giovane, credevo nell'espressione. Avevo letto Croce e la lettura di Croce non mi aveva fatto bene. Volevo esprimere tutto. Pensavo che, se avevo bisogno di un tramonto, dovevo trovare la parola esatta per un tramonto o, magari, la metafora più sorprendente. Adesso sono arrivato alla conclusione (e questa conclusione può sembrare triste) che non credo più nell'espressione: credo solo nell'allusione. In fin dei conti, cosa sono le parole? Sono simboli per certi ricordi condivisi. Se uso una parola, voi dovrete avere una certa esperienza della cosa cui quella parola corrisponde. Altrimenti non vi dice nulla. 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.

Questo sostituisce l'efficienza e, nel mio caso, anche la pigrizia.

Mi è stato domandato perché io non mi sia mai cimentato in un romanzo. La pigrizia, naturalmente, è la prima risposta. Non ho mai letto un romanzo senza provare una certa stanchezza. I romanzi comprendono parti riempitive; queste, per quanto ne so, sono elementi essenziali del romanzo. Invece, ho spesso riletto molti racconti brevi. Trovo che in un racconto breve di Henry James o di Rudyard Kipling ci sia - e in modo più godibile - tutta la complessità che si può trarre da un romanzo lungo.

Penso che qui si esaurisca il mio credo. Quando ho preannunciato «il credo di un poeta», ingenuamente [p. 115] mi illudevo che, una volta tenute cinque lezioni, avrei dato forma a un qualche tipo di credo. Ma penso di dovervi dire che non ho un credo particolare, a parte quelle poche precauzioni e quei pochi timori di cui vi ho finora parlato.

Quando scrivo, cerco di non capire quello che scrivo. Ritengo che l'intelligenza non abbia molto a che vedere col lavoro di uno scrittore. Penso che una delle pecche della letteratura moderna sia quella di essere troppo consapevole di sé. Per esempio, la letteratura francese è una delle più grandi letterature del mondo (nessuno ne dubiterà). Tuttavia, mi sono ritrovato a riflettere sul fatto che gli autori francesi sono in genere troppo consapevoli di se stessi. Uno scrittore francese comincia col definire se stesso prima ancora di sapere che cosa scriverà. Si domanda: che cosa deve scrivere un cattolico nato nella tale provincia e con una lieve tendenza socialista? Oppure: come dovremmo scrivere dopo la Seconda guerra mondiale? Immagino ci sia molta gente in tutto il mondo che lavora oppressa da tali problemi illusori.

Quando scrivo (certo, posso non essere un buon esempio, ma solo un cattivo monito), cerco di dimenticare tutto di me. Mi dimentico delle mie circostanze personali. Non cerco, come ho cercato un tempo, di essere uno «scrittore latinoamericano». Tento semplicemente di comunicare qual è il sogno. E, se il sogno è un sogno offuscato (nel mio caso lo è spesso), non provo ad abbellirlo, e neppure a capirlo. Forse ho fatto bene, perché tutte le volte che leggo un articolo su di me - sembra ci sia un bel po' di gente che ne scrive - sono in genere sorpreso e molto [p. 116] grato per i profondi significati che sono stati letti in quelle mie azzardate annotazioni. Naturalmente, sono grato, perché reputo la scrittura una sorta di collaborazione. Voglio dire che il lettore svolge la sua parte di lavoro, che arricchisce il libro. E la stessa cosa accade quando si tiene una lezione.

Potrete nutrire più o meno l'impressione di aver ascoltato una buona lezione. In tal caso devo congratularmi con voi perché, in fin dei conti, avete lavorato insieme a me. Se non fosse stato per voi, non credo che queste lezioni sarebbero sembrate particolarmente buone o anche solamente

passabili. Spero che oggi abbiate collaborato con me. E poiché oggi è un giorno diverso dagli altri, vorrei dire qualcosa su me stesso.

Sono arrivato negli Stati Uniti sei mesi fa. Nel mio paese sono praticamente (per riprendere il titolo di un famoso libro di Wells) «l'uomo invisibile». (9) Qui, sono in qualche modo visibile. Qui, la gente mi ha letto, mi hanno letto così tanto che mi fanno il terzo grado su racconti che io ho dimenticato. Mi domandano perché il Tal dei Tali era silenzioso prima di rispondere, e io mi domando chi fosse il Tal dei Tali, perché se ne stesse silenzioso, che cosa avesse risposto. Esito a dire loro la verità. Dico che il Tal dei Tali era silenzioso prima di rispondere perché, in genere, si è sempre silenziosi prima di rispondere. Eppure tutte queste cose mi hanno reso felice. Ritengo che siate in errore se ammirate (e mi domando se così sia) quello che scrivo. Ma lo trovo un errore molto generoso. Penso che si dovrebbe credere nelle cose anche se poi deludono.

Se adesso sto scherzando, lo faccio solo perché sento qualcosa dentro di me. Sento davvero cosa questo rappresenta per me.

So che ripenserò a oggi. Mi domanderò: perché non ho detto quello che avrei dovuto dire? Quello che hanno significato per me questi mesi negli Stati Uniti, questi amici noti e ignoti? Ma suppongo che, in qualche modo, abbiate compreso i miei sentimenti.

Mi è stato chiesto di recitare alcuni versi miei, sicché ho scelto un sonetto, il sonetto su Spinoza. Il fatto che molti di voi non conoscano lo spagnolo, lo renderà un sonetto migliore. Come ho detto, il significato non è importante; l'importante è una certa musica, un certo modo di dire le cose. Forse, anche se la musica non ci fosse, la sentireste. O, meglio, poiché siete molto gentili, la inventereste per me.

Ecco il sonetto Spinoza:

Las traslúcidas manos del judío
Labran en la penumbra los cristales
Y la tarde que muere es miedo y frío.
(Las tardes a las tardes son iguales.)

Las manos y el espacio de jacinto
Que palidece en el confin del Ghetto
Casi no existen para el hombre quieto
Que está sonando un claro laberinto.

No lo turba la fama, ese reflejo
De sueños en el sueño de otro espejo
Ni el temeroso amor de las doncellas.

Libre de la metáfora y del mito,
Labra un arduo cristal: el infinito
Mapa de Aquél que es todas Sus estrellas.

[«Le diafane mani dell'ebreo/ Tagliano nella penombra le lenti/ Muore la sera tra paura e freddo. (Le sere sono uguali a ogni altra sera.)// Ma le mani e lo spazio di giacinto/ Che impallidisce al confine del Ghetto/ Appena esistono per l'uomo quieto/ Che sta sognando un chiaro labirinto.// Non lo turba la fama, che è riflesso/ D'altri sogni nel sogno dello specchio,/ Né l'amore pudico delle

vergini.// Libero da metafora e da mito/ Intaglia un arduo vetro: l'infinito/ Ritratto di Chi è tutte le
Sue stelle.»] (10)

NOTE

(1) John Keats, Ode to a Nightingale; (Ode a un usignolo, in Poesie, cit., pp. 70-71).

(2) Borges si è occupato esaustivamente dell'argomento in «Los traductores de las 1001 noches» («I traduttori delle Mille e una notte») incluso nel suo libro del 1936, Historia de la eternidad (Storia dell'eternità, in Tutte le opere, cit., vol. I, pp. 517-615).

Lo studioso Antoine Galland (1646-1715) pubblicò la sua traduzione francese delle Mille e una notte negli anni 1704-1717. L'orientalista inglese Edward William Lane (1801-1876) pubblicò la sua traduzione inglese nel 1838-1840.

(3) Walt Whitman, Song of myself in Leaves of Grass, 1892; (Il canto di me stesso, in Foglie d'erba, a cura di Giuseppe Conte, Milano, Mondadori, 1991, p. 61).

(4) Robert Frost, Acquainted with the night; (Conoscenza della notte, in Conoscenza della notte e altre poesie, cit., p. 217).

(5) El immortal fu pubblicato per la prima volta nel 1949, nella raccolta di Borges El Aleph; (L'Aleph, in Tutte le opere, cit., vol. I, pp. 771-903; L'immortale, in op. cit., pp. 773-78).

(6) Virgilio, Eneide, trad. di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1989, libro 6, verso 268, p. 84. Nella traduzione inglese di John Dryden il verso recita: «Obscure they went thro' dreary shades» (libro 6, verso 378). Robert D. Williams la rende così: «They walked exploring the unpeopled night».

(7) Da The Seafarer, cit., p. 37. Vedi la discussione di Borges al capitolo I di questo volume.

(8) Questo è il primo verso dell'Endymion di Keats (1818).

(9) Borges, in una conversazione con Willis Barnstone, espresse un desiderio di anonimato. «"Se la Bibbia è piume di pavone, che tipo di uccello sei tu?" domandai. "Sono Borges" rispose, "l'uovo dell'uccello nel suo nido di Buenos Aires, non dischiuso, allegramente non visto da nessuno con discriminazione, e spero proprio di rimanere così"»; Willis Barnstone, With Borges on an Ordinary Evening in Buenos Aires: A Memoir, Urbana, University of Illinois Press, 1993, p. 2. (10)

Il sonetto Spinoza venne pubblicato in un volume dedicato a Leopoldo Lugones, El otro, el mismo; (L'altro, lo stesso, in Tutte le opere, cit., vol. II, pp. 162-63).

Un secondo sonetto dedicato al filosofo, Baruch Spinoza, fu pubblicato in La moneda de hierro (La moneta di ferro) nel 1976 e tradotto da Cesco Vian in Tutte le opere, cit., pp. 1004-005:

L'ocaso, caligine d'oro, barbaglia
Sulla finestra. L'assiduo manoscritto
Aspetta, già pregno d'infinito.
Qualcuno costruisce Dio nella penombra.
Un uomo genera Dio. un ebreo
Di tristi occhi e di pelle olivastria;
Il tempo lo trasporta come trascina il fiume
Una foglia nell'acqua che discende.
Non importa. Il mago insiste e foggia
Dio con geometria raffinata;
Dalla sua debolezza, dal suo nulla,
Seguita a modellare Dio con la parola.
Il più generoso amore gli fu largito,
L'amore che non chiede di essere amato.

Di questa e di quell'arte versatile

(di Calin-Andrei Mihailescu) (1)

Quando Borges venne a Harvard nell'autunno del 1967 per le Norton Lectures, era da tempo tenuto in grande considerazione. Nel suo stile autolesionista, Borges affermava di essere una specie di «uomo invisibile» nel suo paese, ma i contemporanei statunitensi erano certi (cortese entusiasmo a parte) che il suo fosse uno dei nomi destinati a rimanere. Oggi, sappiamo che non si sbagliavano: Borges ha resistito al consueto logorio del tempo, (2) e il fascino e la forza delle opere di questo nemico dell'oblio non sono diminuiti. Per oltre trentanni le sei lezioni non furono pubblicate, mentre i nastri registrati subivano il destino di accumulare polvere su polvere sotto la volta di una biblioteca. Quando ne ebbero accumulata abbastanza, vennero scoperti. Lo spettacolare precedente del *Poetics of Music in the Form of Six Lessons* di Igor Stravinskij - proposto sotto forma di Norton Lectures nel 1939-1940 e pubblicato dalla Harvard University Press nel 1970 - dimostra che un lungo ritardo nel passaggio alla stampa non priva necessariamente l'opera della sua rilevanza. Le lezioni di Borges sono interessanti oggi quanto lo erano state tre decenni fa.

L'invenzione della poesia è un'introduzione alla letteratura, al gusto e a Borges stesso. Nel contesto delle sue opere complete, può essere paragonata solo a Borges, oral (1979), che contiene cinque lezioni - in un certo senso tematicamente meno ambiziose di queste - tenute verso la fine degli anni Settanta all'università di Belgrano a Buenos Aires. (3) Le Norton Lectures, che precedono di un decennio Borges, oral, sono uno scrigno di tesori letterari che ci vengono offerti in una sempre stimolante, modesta e spesso ironica forma saggistica.

La prima lezione, «L'enigma della poesia», tenuta il 24 ottobre 1967, tratta dello status ontologico della poesia e ci introduce di fatto al volume nella sua interezza. «La metafora» (16 novembre) discute, prendendo spunto da Leopoldo Lugones, il modo in cui, attraverso i secoli, i poeti hanno usato e abusato degli stessi modelli metaforici, che, suggerisce Borges, possono ridursi a dodici «affinità sostanziali». Invece, il resto mira esclusivamente a stupire e, di conseguenza, è effimero. In «La narrazione di un racconto» (6 dicembre), dedicata alla poesia epica, Borges commenta l'attuale disinteresse del mondo nei confronti dell'epica, riflette sulla morte del romanzo e su come la condizione umana contemporanea si rispecchi nell'ideologia del romanzo: «Noi non crediamo nella felicità e nel successo. Questa può essere una delle miserie del nostro tempo». Qui, Borges mostra affinità con Walter Benjamin e con

Franz Kafka (quest'ultimo da lui considerato uno scrittore minore rispetto a George Bernard Shaw o Chesterton): Borges difende l'immediatezza del racconto e [p. 123] sembra un anti-romanziero, adducendo la pigrizia come motivo principale per non aver mai scritto romanzi. «Musica della parola e traduzione» (28 febbraio 1968) è una meditazione virtuosistica sul tradurre poesia. «Pensiero e poesia» (20 marzo) illustra la sua concezione più saggistica che teoretica dello status della letteratura. Mentre sostiene che la magia, la verità musicale sono più efficaci delle finzioni stabili della ragione, Borges spiega che il significato in poesia è un feticcio e che le potenti metafore

scardinano le compagini ermeneutiche, invece di ampliare il significato. Infine, «Il credo di un poeta» (10 aprile) è un testo confessionale, una specie di testamento letterario da lui composto «nel mezzo del cammin di nostra vita». Nel 1968, Borges era ancora nel pieno delle sue forze e avrebbe pubblicato lavori di prima qualità, come *El informe de Brodie*, 1970 (Il manoscritto di Brodie) - che contiene *La intrusa* (L'intrusa), da lui stesso indicato quale suo migliore racconto - e *El libro de arena*, 1975 (Il libro di sabbia).

Queste Norton Lectures sono state tenute da un veggente che è spesso stato confrontato con l'altro «grande cieco dell'Occidente». L'incrollabile ammirazione di Borges per Omero, la sua alta ma complessa idea di Joyce e la sua malcelata perplessità nei confronti di Milton, la dicono lunga su questa tradizione. La sua cecità progressiva era divenuta quasi totale verso il 1960, allorché Borges era in grado di vedere solo un indistinto spazio giallo. Dedicò *El oro de los tigres*, 1972 (L'oro delle tigri) a quest'ultimo e costante colore del suo mondo. Lo stile di Borges nel far lezione era singolare quanto irresistibile: mentre [p. 124] parlava, guardava verso l'alto con un'espressione timida e gentile sul volto, come se toccasse materialmente le parole dei testi, i loro colori, il loro tessuto, la loro musica. La letteratura, per lui, era uno dei modi dell'esperienza.

Diversamente dal tono brusco e intriso di idiosincrasie che caratterizza la maggior parte delle sue interviste in spagnolo e delle sue lezioni pubbliche, l'atteggiamento di Borges in *L'invenzione della poesia* è quello di un ospite d'onore che parla in modo amabile e versatile. Tuttavia, questo libro, sebbene perfettamente accessibile, non offre insegnamenti facili da assimilare; è, invece, intriso di riflessioni personali e non è né naif né cinico. Conserva l'immediatezza del suo carattere orale, la scioltezza, l'umorismo e le occasionali esitazioni. (La sintassi di Borges è stata modificata solo lo stretto necessario per rendere la prosa grammaticalmente corretta e leggibile. Anche certi occasionali errori di citazione sono stati corretti.) Questo testo scritto-parlato si rivolge al suo pubblico in modo informale e molto caloroso.

La disinvolture di Borges con la lingua inglese è affascinante.

L'aveva imparata durante la sua prima infanzia dalla nonna paterna, che si era trasferita a Buenos Aires dallo Staffordshire. Entrambi i genitori conoscevano bene l'inglese (il padre era un professore di psicologia e di lingue moderne; la madre, una traduttrice). Borges lo parlava in modo fluido, musicale, con consonanti delicate, e lo deliziava, soprattutto, il «ruvido e vocalico» suono dell'inglese antico.

Non si può prendere sul serio Borges quando dichiara che procede «a tentoni», che è un «pensatore [p. 125] molto timido» e che il suo bagaglio culturale è «una serie di sfortunate miscellanee». (4)

Borges era immensamente colto e uno dei temi chiave della sua opera - il mondo visto come un'infinita biblioteca - ha un'implicazione chiaramente autobiografica. La sua memoria era straordinaria: tenne queste sei lezioni senza l'aiuto di appunti, dal momento che la sua scarsa vista gli rendeva impossibile leggere. (5) Animato da tale incredibile capacità mnemonica, Borges arricchisce i suoi interventi con una miriade di esempi testuali, fondando la sua concezione estetica direttamente sulle opere letterarie. Dei teorici della letteratura, non sa che cosa farsene; quanto ai critici, gli servono poco; e i filosofi gli interessano solo quando le loro idee non abbandonano il mondo a favore dell'astrazione pura. Così, mentre parla, il suo ricordo della letteratura mondiale fa rivivere les Belles Lettres.

In *L'invenzione della poesia*, Borges conversa con autori e con testi che non ha mai cessato di citare e di discutere con piacere, e che vanno da Omero, Virgilio, il Beowulf, l'Edda nordica, Le mille e una notte, al Corano e alla Bibbia, a Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Keats, Heine, Poe,

Stevenson, Whitman, Joyce e, naturalmente, se stesso.

La grandezza di Borges è in parte dovuta all'arguzia e alla raffinatezza che caratterizzano la sua opera come la sua vita. Quando gli fu chiesto se non era mai stato visitato in sogno da Juan Perón (il dittatore argentino, nonché vedovo di Evita), Borges ribatté: «I miei sogni hanno un loro stile; è impossibile che quell'uomo entri nei miei sogni». (6)

NOTE

(1) Voglio ringraziare Melitta Adamson, Sherri Clendinning, Richard Green, Christina Johnson, Gloria Koyounian, Thomas Orange, Andrew Szeib, Jane Toswell e Marek Urban.

Senza il loro aiuto, i miei sforzi per trasformare queste lezioni in un libro sarebbero stati più faticosi. Sono più che debitore a Maria Ascher, senior editor all'Harvard University Press, la cui professionalità e totale devozione a Borges hanno reso possibile questo libro.

(2) Con la sua consueta ironia, Borges dichiarò che non era così bravo a prendersi in giro come altri scrittori, fra cui il suo grande amico Adolfo Bioy Casares. «Mi consola sapere che verrò dissolto dalla dimenticanza. La dimenticanza mi renderà anonimo, vero?», Borges-Bioy: *Confesiones, confesiones*, a cura di Rodolfo Braceli, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, pp. 51-52.

(3) Borges, *oral* contiene la «parte personale» delle cinque lezioni date fra il maggio e il giugno del 1978 all'università di Belgrano. I temi includono (in ordine cronologico): il libro, l'immortalità, Swedenborg, il poliziesco e il tempo. *Borges, oral* fu per la prima volta pubblicato da Emécé a Buenos Aires nel 1979, e poi ristampato nelle *Obras completas*, vol. 4, Buenos Aires, Emécé, 1996, pp. 161-205. Fin dalla sua pubblicazione è stato un punto di riferimento per gli studiosi di Borges e per i lettori del mondo ispanico. (Orale, trad. di Angelo Morino, Roma, Editori Riuniti, 1981).

(4) Vedi capitolo II; vedi anche Borges-Bioy: *Confesiones, confesiones*, cit.

(5) La memoria di Borges era leggendaria. Un professore americano di origine rumena riferisce che, durante un colloquio con Borges nel 1976 all'università dell'Indiana, lo scrittore argentino gli recitò una poesia rumena di otto strofe che aveva imparato dall'autore stesso, un giovane rifugiato a Ginevra nel 1916. Borges non conosceva il rumeno. Il potere della sua memoria era singolare anche perché tendeva a ricordare parole e opere di altri, mentre dichiarava di aver completamente dimenticato testi scritti da lui stesso.

(6) Borges-Bioy: *Confesiones, confesiones*, cit., p. 60. Altre raccolte di interviste a Borges sono *Dos palabras antes de morir y otras entrevistas*, a cura di Fernando Mateo, Buenos Aires, LC Editor, 1994; *Borges, el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982; *Borges. Imágenes, memorias, diálogos*, a cura di Maria Ester Vázquez, 2a, Caracas, Monte Avila, 1980; e *Jorge Luis Borges e Osvaldo Ferrari, Diálogos últimos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

Indice dei nomi e delle opere

- Agostino, Aurelio, santo, 20
Alfredo il Grande, re del Wessex, 53, 78
Antologia Greca, 27
Ariosto, Ludovico
- Orlando Furioso, 51
Arnold, Matthew, 66-68
Azorin (pseud. di José Martínez Ruiz), 91
- La ruta de Don Quijote y Sancho, 91
Barbusse, Henri, 52
- Le Feu, 52
Battle of Brunanburh, 39, 60, 63-64
Baudelaire, Charles, 73, 105
- Les Fleurs du mal, 73
Benjamin, Walter, 122
Beowulf, 13, 26, 51, 125
Berkeley, George, 6-7, 82
Bibbia, 12, 67, 71-72, 125
Blunden, Edmund, 87
Borges, oral, 122
Browne, Thomas, 37, 108
Browning, Elizabeth Barrett, 72
- Sonnets from the Portuguese, 72
Browning, Robert, 16
Buber, Martin, 34
Budda, 10
Bunyan, John, 107
- The Pilgrim's Progress, 107
Burton, Richard Francis, 67, 98, 100
Butler, Samuel, 47
Byron, George Gordon, 40-41
- She Walks in Beauty, 41
Cabala, 81
Calderón de la Barca, Pedro, 69
Campbell, Roy, 62, 65
Cansinos-Asséns, Rafael, 11, 17
Carlyle, Thomas, 103, 108
- Sartor Resartus, 103
Cervantes, Miguel de, 14, 102, 125
- El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 14, 101, 106
Chapman, George, 8, 74
Chaucer, Geoffrey, 49, 63
Chesterton, Gilbert Keith, 28, 53-54, 80, 122
- A Second Childhood, 28
- The Ballad of the White Horse, 53-54
Chuang-tzu, 32
Coleridge, Samuel Taylor, 90
Conrad, Joseph, 49
Corano, 12, 125
Crane, Stephen
- The Red Badge of Courage, 99
Croce, Benedetto, 6, 114
Cummings, Edward Estlin, 35-36

Dante Alighieri, 54
- La Divina Commedia, 6
Dario, Rubén (pseud. di Félix Rubén Garcia-Sarmiento), 51, 84
De Quincey, Thomas, 6, 91
Dickens, Charles, 14
Donne, John, 93
Dostoevskij, Fedor, 103
Doyle, Arthur Conan
- The Adventures of Sherlock Holmes, 91-92, 102
Dujovne, León, 34
Edda, 125
Elisabetta, regina d'Inghilterra, 83 Emerson, Ralph Waldo, 7, 34, 104
Farid al-Din Attar, 37, 69
Fernández, Macedonio, 11 Finnesburg, frammento di, 34
Fitzgerald, Edward, 68-70 Flaubert, Gustave, 109
- Salamambo, 109 Freire, Ricardo Jaimes, 84
Frost, Robert, 33, 105
- Acquainted with the night, 106
- Stopping by Woods on a Snowy Evening, 33, 105
Galland, Antoine, 100
George, Stefan, 73
Gesù Cristo, 10, 48-49, 99
Gibbon, Edward, 113
Giovanni Evangelista, apostolo, 28
- Apocalisse, 28
Giovanni della Croce (Juan de la Cruz), santo, 61, 63, 65
- Noche oscura del alma, 61, 63-64 Goethe, Johann Wolfgang, 109
- Wilhelm Meisters Lehrjahre, 109 Góngora y Argote, Luis de, 40, 92
Hafiz (pseud. di Shams al-Din Muhammad), 37
Hanslick, Eduard, 77, 86 Hawthorne, Nathaniel, 51
- The Scarlet Letter, 77 Heine, Heinrich, 33, 103, 125
- Lyrisches Intermezzo, 103 Hengist, 64, 79
Holderlin, Friedrich, 103 Horsa, 64
Hume, David, 6
James, Henry, 50, 114
- The Aspern Papers, 50 Jàuregui, Juan de, 71
Johnson, Samuel, 89
Joyce, James, 54, 87, 88, 93, 123, 125
- Finnegans Wake, 86
- Ulysses, 54
Kafka, Franz, 50, 122
- Das Schloss, 50
Keats, John, 7-9, 98-99, 112, 125
- Ode to a Nightingale, 98
- On First Looking into Chapman's Homer, 7-9

Khayyam, Omar, 37, 68, 70
- Rubaiyat, 68-69
Kipling, Rudyard, 38, 53, 105, 114
- A Sahib's War, 53
- From Sea to Sea, 38
Lane, Edward William, 100 Lang, Andrew, 28, 46
Langland, William, 48 Lawrence, Thomas Edward
- The Seven Pillars of Wisdom, 52 León, Luis de, 7, 68
Lessing, Gotthold Ephraim, 103
Longfellow, Henry Wadsworth, 29 Lucano, Marco Anneo, 71
Lugones, Leopoldo, 26, 84, 92, 104, 122
- Lunario sentimental, 26 Lutero, Martin, 67
Manrique, Jorge, 29 Melville, Herman, 49, 106
- Moby Dick, 106 Mencken, Henry Louis, 50
Meredith, George, 82, 84-85
- Mille e una notte, Le, 38, 47, 51, 67, 81, 98, 100-101, 125
Milton, John, 12, 49, 92, 123
- Paradise Regained, 49, 92
Morris, William, 84
Murchison, 36
Newman, Francis William, 66
- Nibelungenlied, 104
Omero, 7, 12, 15-16, 18, 20, 32, 46, 55, 66-67, 71, 73-74, 110, 123, 125
- Iliade, 8-9, 34, 46-47, 71, 110
- Odissea, 8-9, 47, 71, 74 Oxford Book of Modern Verse, 62
Pater, Walter, 77 Perón, Juan Domingo, 125
Perón, Eva, nata Duarte, 125
Pitagora, 10 Platone, 10-11, 27
- Fedro, 10
Poe, Edgar Allan, 51, 104-105, 125 Pope, Alexander, 66, 71, 74, 110
Prescott, William, 98
- History of the Conquest of Peru, 98
Rabelais, François, 74, 125
Rossetti, Dante Gabriel, 14, 20, 69
- Inclusiveness, 14 Rouse, W.H.D., 46
Sandburg, Carl, 108 Schopenhauer, Arthur, 6, 11, 82, 103
Scott, Walter, 109
- Ivanhoe, 109 Seneca, Lucio Anneo, 11
Shakespeare, William, 8, 31, 37-38, 48, 54, 83, 125
- Hamlet, 11
- Macbeth, 7
Shaw, George Bernard, 10, 12, 122 Shorter Oxford English Dictionary, 89
Skeat, Walter W., 26, 89 Socrate, 10-11 Spengler, Oswald, 12
- Untergang des Abendlandes, 12 Spinoza, Baruch, 82, 117
Stevenson, Robert Louis, 30, 51, 77-79, 87-89, 105, 108, 125

- Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 51
- Requiem, 88
- Weir of Hermiston, 30 Stravinskij, Igor, 121
- Poetics of Music in the Form of Six Lessons, 121
- Sturluson, Snorri, 47
- Swinburne, Algernon Charles, 69 Symons, Arthur, 62
- Tacito, Cornelio, 103
- Tennyson, Alfred, 28-29, 60-61, 63-64
- Twain, Mark (pseud. di Samuel Langhorne Clemens)
 - The Adventures of Huckleberry Finn, 101
 - Life on the Mississippi, 101
 - Roughing it, 101
- Unamuno, Miguel de, 91
 - Vida de Don Quijote y Sancho, 91
- Urquarth, Thomas, 74
- Vangeli, 48-49 Verlaine, Paul, 111
- Virgilio Marone, Publio, 47, 55, 63, 112, 125
- Vogelweide, Walther von der, 31, 37
 - Volsunga Saga, 51
- Watts, G.F., 80
- Wells, Herbert George, 116
 - The Invisible Man, 116
- Whistler, James Abbott McNeill, 9
- Whitehead, Alfred North, 80 Whitman, Walt, 34, 102-103, 108, 125
 - Leaves of Grass, 103
- Wilde, Oscar, 104
- Wolfe, Thomas
 - Of Time and the River, 23
- Wordsworth, William, 45, 111
- Yeats, William Butler, 62, 77, 81, 93
 - Leda and the Swan, 77 par