

SUR 43



Alan Pauls

Il fattore Borges

titolo originale: *El factor Borges*

traduzione di Maria Nicola

Opera pubblicata nell'ambito del Programma «Sur»
di sostegno alla traduzione del Ministero degli Affari Esteri, Commercio
Internazionale e Culto della Repubblica Argentina.

Obra editada en el marco del Programa «Sur»
de apoyo a las traducciones del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto
de la República Argentina.

© Alan Pauls, 2004

Publicato originariamente da Editorial Anagrama S.A.

© SUR, 2016

Tutti i diritti riservati

Edizioni SUR

via della Polveriera, 14 • 00184 Roma

tel. 06.83548987

info@edizionisur.it

www.edizionisur.it

I edizione: maggio 2016

ISBN 978-88-6998-023-7

Progetto grafico di Riccardo Falcinelli

Illustrazione di Luca Martelli

Composizione tipografica degli interni:

Miller (Matthew Carter, 1997)

Alan Pauls

Il fattore
Borges

traduzione di Maria Nicola

prefazione dell'autore

SUR
↓

1. UN CLASSICO PRECOCE

A metà degli anni Venti, nel pieno furore delle avanguardie, Jorge Luis Borges ringiovanisce. Il fenomeno, già di per sé sorprendente se fosse solo fisico o morale, è per di più anagrafico, e almeno quattro testimonianze dell'epoca lo attestano: una pagina di *Crítica*, il quotidiano più diffuso del paese; un'altra di *Martín Fierro*, la rivista letteraria di moda in quegli anni; un compendio della poesia nazionale (*Antología de la poesía argentina moderna*) e una lettera personale ad Alfredo Bianchi, allora condirettore della rivista *Nosotros*. In tutte e quattro le occasioni, Borges dichiara di essere nato nel **1900**.

È una bugia di poco conto (era nato nel 1899), ma suona quattro volte falsa, frivola e soprattutto irrilevante: Borges è un gio-

1900 Caro Bianchi, sono nato nell'anno millenovecento a Buenos Aires, nel cuore della città (all'angolo tra calle Tucumán e calle Esmeralda). Ho viaggiato in Inghilterra, Spagna, Portogallo, Villa Ur-

vane scrittore, non una soubrette, per togliersi gli anni. Eppure, intorno al 1926 o 1927, nel periodo in cui modifica furtivamente il suo passato, Borges possiede già tutti i requisiti che fanno di un giovane artista un vecchio precoce. Ha cancellato due **errori di gioventù**; ha pubblicato due libri di versi (*Fervore di Buenos Aires*, *Luna di fronte*), due raccolte di saggi (*La misura della mia speranza*, *Inquisizioni*), e dissemina la stampa di Buenos Aires di interventi mordaci, poesie e recensioni. Ha trascorso tutta l'adolescenza a Ginevra, dove ha studiato ed è diventato poliglotta, ma soprattutto è vissuto in Spagna, la patria che gli ha dato il suo primo maestro (Rafael Cansinos Assens) e gli ha fatto conoscere il primo assaggio di bohème letteraria e le prime baruffe di un movimento d'avanguardia (l'ultraismo).

quiza, Montevideo, il Chubut e San Nicolás de los Arroyos. Ho rifornito la poesia argentina di empori e tramonti rosati, di inquietudini metafisiche, di cortili austeri e di altro ciarpame assortito. [...] Ho fondato tre riviste vocianti e piene di fervore: due *Proa* e un *Prisma*, che fu rivista murale e onorò le pareti.

La saluta molto cordialmente

Jorge Luis Borges

errori di gioventù Borges, celebre «reazionario», tenne nascosti per decenni due momenti peccaminosi del suo passato. In uno (che bene o male trapela nei suoi primi testi canonici) fu un nazionalpopulista fanatico, uno sbandieratore del colore locale, un nostalgico di Juan Manuel de Rosas, un sostenitore del primo radicalismo di Irigoyen. L'altro – un Borges rosso, vicino al Cremlino – per molto tempo fu quasi inconcepibile. «In Spagna [intorno al 1920] scrissi due libri», racconta nell'*Abbozzo di autobiografia*. «Uno si intitolava (ora me ne domando il perché), *Los naipes del tahúr* (*Le carte del baro*). Erano saggi letterari e politici (a quei tempi ero anarchico, libero pensatore e pacifista), scritti sotto l'influsso di Pio Baroja. Volevano essere amari e implacabili, ma in realtà erano abbastanza mansueti. Usavo termini come “stupidi”, “meretrici”, “impostori”. Non avendo trovato nessuno disposto a pubblicarlo, distrussi il manoscritto quando tornai a Buenos Aires. L'altro libro si intitolava *Los salmos*

Dopo aver attraversato tutto questo, Borges a Buenos Aires è già un professionista del *dernier cri*. Darebbe il suo regno per una metafora; sintonizza le sofisticherie del pensiero europeo con la lingua intima dell'argentino; fa il

verso a Berkeley, a Hegel, a Schopenhauer, e intanto scrive *cordobesada bochinchera, bondá, incredulidá, esplicable*. Detesta tutto ciò che è *diretto*: scrivere è inventare giri di frase preziosi, circonlocuzioni, mascherature sorprendenti: «La sua abilità nel condurre robuste greggi di versi transumanti...» E tuttavia, quando si tratta di guadagnare tempo, Borges bada a non eccedere. È discreto, sagace, di un'efficacia frugale. Ne ruba il giusto: un anno. Esattamente l'anno che gli serve per essere nato *con il secolo*.

Modesta o superflua quanto si vuole, l'Operazione Ringiovanimento soddisfa tutte le condizioni perché uno stratagemma possa definirsi *borgesiano*. È un intervento sul passato, la prova domestica che il tempo, lungi dall'essere una freccia irreversibile, è fatto di pieghe e anfratti, di anacronismi, di piccoli prodigi retrospettivi. È un intervento *minimo*, discreto, decisamente antipettacolare; come le mosse più eleganti degli scacchi, mobilita il minimo delle forze per ottenere il massimo dell'effetto, e in questo senso potrebbe essere il paradigma assoluto dello *stile*: cambiare il mondo toccando appena una virgola. Ed è un intervento vagamente *delittuoso*: alterando la lettera di ciò che è scritto, Borges intende cancellare un destino fatale e sostituirlo magicamente con un altro, dettato dalla convenienza,

rojos o *Los ritmos rojos* (*I salmi rossi* o *I ritmi rossi*). Era una raccolta di poesie in versi liberi – forse una ventina – che inneggiavano alla rivoluzione russa, alla fraternità e al pacifismo. Tre o quattro apparvero su riviste (*Épica bolchevique, Trincheras, Rusia*). Questo libro lo distrussi in Spagna alla vigilia della partenza».

modellato sulle esigenze del presente. Sostituire 1899 con 1900: difficile immaginare un modo migliore per ottenere tanto con così poco. L'anno guadagnato da Borges per la sua biografia è esattamente l'anno che gli serve per essere moderno.

Ebbene, perché mai qualcuno come Borges, che nel 1926 è la modernità, si sente tenuto a compiere un atto così significativo? Secondo una logica strettamente borghesiana, uno dei cui assiomi recita *ciò che è non ha bisogno di essere detto*, questa sottrazione di un anno andrebbe letta, in realtà, come un eccesso, come un di più: come *enfasi*. Proprio il tipo di *overacting* di cui lo stesso Borges si prende gioco nel prologo che scrive per la riedizione del 1969 di *Luna di fronte* (1925): «Verso il 1905, Hermann Bahr decise: *L'unico dovere, essere moderno*. Più di vent'anni dopo, anch'io mi imposi quest'obbligo del tutto superfluo. Essere moderni è essere contemporanei, essere attuali; tutti fatalmente lo siamo». Quasi mezzo secolo dopo averli commessi, Borges ironizza su due peccati giovanili, due eccessi d'entusiasmo che forse sono uno solo: l'aver voluto essere moderno; l'aver voluto essere argentino. Più avanti (vedi capitolo 3) verrà esplorata la teoria dell'enfasi e del pudore che Borges ha sempre con sé, e in base alla quale osserva e legge praticamente tutti i segni della cultura. Per ora basti dire questo: ogni volta che coglie una manifestazione di enfasi (qualunque forma di affettazione, di sottolineatura, qualunque cosa abbia l'aria di *gestualizzare* il linguaggio in un'impostura), Borges coglie un sintomo, il segno rivelatore di una crisi, di una tensione, di uno stato di cose conflittuale. Perché, allora, il giovane Borges non si accontenta di essere moderno? Perché vuole anche apparire tale?

Può darsi che, già a quel tempo, Borges cominci a pensare di essere qualcosa di diverso da un moderno. Forse sta già *vedendo* la propria modernità e ne sta prendendo le distanze; forse grazie a quel minimo distacco dal suo presente sta cominciando a uscire dalla chiusura che caratterizza l'avanguardia; e forse – fin troppo consapevole della propria attualità, ma già radicato nella terra di nessuno dove lo getta per la prima volta uno sguardo *storico* – ha un pentimento e decide di no, che non vuole staccarsene, e si aggrappa al segno più plateale del moderno – la cifra del secolo – come a una garanzia di predestinazione. Forse nascere, o rinascere, questa volta insieme al secolo, per Borges è un antidoto contro l'inaspettata fragilità, contro le debolezze, contro il tedio dell'essere moderno. Comunque sia, ciò che l'enfasi borgesiana rivela è che il problema sta in quell'anno: il 1899.

Il 1899 era di troppo. Per Borges, che rispondeva puntualmente a ogni sollecitazione del Novecento, quell'anno doveva rappresentare un peso, un corpo estraneo. O un piccolo errore nel disegno divino. Se non fosse stato per quel 1899 sarebbe nato con il secolo. C'era arrivato *così* vicino! Eppure... Quel marchio, quell'anno di troppo, era ciò che ancora lo univa all'Ottocento: una sorta di pungiglione rimasto conficcato lì, nel territorio puro del passato, che in qualche modo continuava a «mettere in comunicazione» il Borges delle avanguardie, cosmopolita, frenetico di metafore e di stendardi, con una dimensione dell'esperienza e della cultura più provinciale e al tempo stesso più epica, più remota e più intima. Il 1899 è ciò che rimane *in* Borges di un secolo perduto. Di un mondo dove praticamente gli stessi personaggi sono protagonisti della storia patria e della sua genealogia familiare; di un mondo epico,

in cui la pampa è un campo di battaglia e un angolo di suburbio lo scenario di un duello a coltellate; un mondo con tradizioni autosufficienti, senza dilemmi d'identità, sicuro di sé; un mondo detto, parlato o cantato, che accondiscende alla scrittura ma non sembra averne bisogno; un mondo quasi immobile, che non alza la voce e agisce controvo-glia, rassicurato dalla sua stessa indolenza. È il mondo dell'Ottocento, il secolo «dei padri», il secolo *criollo*, che sta sparendo per sempre. Già nel 1925 Borges grida allo scandalo e accusa «il momento critico che tutti stiamo vivendo: quello del criollo che vuole descriollarsi per debellare questo secolo». Il «nemico» è il progresso; le recinzioni di filo spinato «incarcerano» la pampa, i gauchos si arrendono, destino del criollo è fatalmente l'esercito, il vagabondaggio o la furfanteria; «la nostra città si chiama Babel», una nuova mobilità manda all'aria «la visione lineare» di Buenos Aires: «la Repubblica ci diventa straniera, si perde». Michelet, storico della rivoluzione francese, diceva che ogni epoca sogna la successiva. Contraddicendo insieme l'idea e il suo ottimismo, Borges se ne lamenta: ogni secolo dimentica e perde il precedente.

Forse è questa l'enfasi: una sorta di reazione, un po' maniacale, che si protegge da un dolore sostituendolo con un'euforia. Borges, accelerando l'oblio, nega l'esperienza della perdita (un secolo: tutto l'Ottocento) con un'improvvisa compulsione ad appropriarsi (di un anno, di tutto il Novecento). È un punto chiave e di notevole peso: Borges contempla l'Ottocento nel preciso momento in cui il secolo scompare, e proprio quando vi si affaccia, quando ne sperimenta l'attrazione e la vertigine, reagisce togliendosi un anno, cercando di estirpare la traccia che il secolo morante ha lasciato in lui. Ma quel famoso anno, lo guadagna

o lo perde? La risposta non può che essere paradossale: lo guadagna perdendolo, lo perde guadagnandolo. Ed è paradossale *perché* moderna: perché mostra la ferita e la malinconia annidate nel cuore di ogni entusiasmo. La mistica criolla della «*patria chica*» non si contrappone alla mistica della «nuova sensibilità»; in ogni caso, a metà degli anni Venti ne è uno dei materiali più produttivi. Ma nell'esperienza della perdita Borges sembra scoprire qualcosa di più, qualcosa di diverso da ciò che viene esaltato e promosso dai suoi compagni dell'avanguardia di *Proa* o di *Martín Fierro*. Vi trova una *nostalgia*: l'emozione di *non poter tornare* a quel modesto paradiso perduto.

Solo che il 1899, l'anno di cui Borges si libera, è il corpo del reato: la prova che la dimensione cui non è più possibile tornare è una dimensione alla quale *non è mai appartenuto*. Questo paradosso (come si può tornare dove non si è mai stati?) sopravvive in una delle frasi di maggior successo del dispensario di aforismi borgesiani: «**Si perde solamente ciò che in realtà non si è avuto**». A ventisette anni, Borges capisce che non basta «non avere» (non aver vissuto la *patria chica*), ma è necessario «perdere» (sperimentare la *nostalgia*). Perché perdere non è una fatalità bensì una costruzione, un artificio, un'opera: richiede cura e dedizione come un verso o un'argomentazione letteraria. Per «non avere» basta uno stato di cose sfavorevole, un'ingiustizia, una disgrazia

si perde solamente ciò che in realtà non si è avuto La citazione si trova nel saggio «Nuova confutazione del tempo», del 1947, uno dei molti contributi di Borges alla fama dell'eternità, nel quale argomenta che affinché vi sia segno è necessario che la cosa scompaia ma che non c'è segno che non sia ricordo, resurrezione della cosa, e perfino suo possesso. Lo stesso ragionamento ricompare quasi quarant'anni dopo in «Possesso dell'ieri», una prosa breve inserita nei *Congiurati* (1985), l'ultimo libro pubblicato da

zia. È solo il primo passo. Per perdere, invece, ci vogliono gli artisti, che mediante la nostalgia trasformano in mito tutto ciò che non hanno. E Borges, fino ad allora fiducioso nell'avvenire, decide di puntare tutto sulla perdita. L'Ottocento (l'Argentina premoderna, quella della pampa, dei gauchos, del *barrio* e dell'intimità senza intrusi) cessa di essere materiale versificabile e diventa un'altra cosa, più inquietante e al tempo stesso consolatoria: una specie di *infanzia impossibile*, il mondo dal quale Borges si sente **in esilio**.

Tra la metà degli anni Venti e il 1930, Borges cambia. Cambia posizione, cambia sguardo, cambia «atteggiamento letterario», e torna a modificare il passato, o almeno l'*immagine* del passato. Ora non lo rifuggerà più come faceva prima, quando si toglieva un anno; ora lo glorificherà come una patria dalla quale è stato espulso. Borges, che non ha ancora trent'anni, comincia a costruirsi una nuova figura di scrittore. Smette di immaginarsi

Borges: «So di avere perduto così tante cose che non potrei contarle e che queste perdite, ora, sono ciò che è mio. So di avere perduto il giallo e il nero e penso a questi impossibili colori come non ci pensano coloro che vedono. Mio padre è morto ed è sempre al mio fianco. Quando scandisco dei versi di Swinburne, lo faccio, mi dicono, con la sua voce. Solo ciò che è morto è nostro, è nostro solo ciò che abbiamo perduto».

in esilio Molto tempo dopo, nel 1968, quando il secolo di appartenenza di Borges non sembrava più essere un dilemma per nessuno, Fernando Sorrentino, uno dei molti intervistatori di professione che se lo contesero negli ultimi anni, gli offrì l'opportunità di correggere nuovamente il passato. «Quando e dove è nato Jorge Luis Borges?», gli chiese, con la propensione alla terza persona tipica dei giornalisti sportivi. Borges non si lasciò sfuggire l'occasione. «Sono nato il 24 agosto del 1899. Il che mi piace perché amo molto l'Ottocento; anche se potremmo usare come argomento contro l'Ottocento il fatto di aver prodotto il Novecento, secolo che mi pare un po' meno degno di ammirazione».

sulla prua del secolo, rinuncia al messianismo delle avanguardie, si invecchia invece di ringiovanire. Non si vede più come un giovane «irrequieto e scontento», si vede come un *sopravvissuto*. Non pensa più a scrivere qualcosa per la prima volta, qualcosa che nessuno abbia mai scritto prima, ma a scrivere qualcosa che possa essere *letto* due volte. Ecco il valore sintomatico di cui si carica il gesto di togliersi un anno: il momento in cui Borges decide di nascere con il nuovo secolo coincide con il momento in cui gli dice addio. Borges comincia ad allineare tutti gli elementi necessari per fabbricarsi una nuova identità di scrittore.

Parte di questa delicata elaborazione può essere letta, non troppo fra le righe, nel libro su **Evaristo Carriego** che Borges comincia a scrivere nel 1929, incoraggiato dai tremila pesos del secondo premio municipale vinto con le poesie di *Quaderno San Martín*. L'*Evaristo Carriego* è uno dei due libri in cui Borges inventa, definisce, scrive e impone l'esperienza della perdita come mito fondativo. (L'altro è *El idioma de los argentinos*, del 1928. Vedi capitolo 4.) Borges scrive di un poeta scomparso (Carriego), che a sua volta aveva scritto di un quartiere scomparso (il Palermo dei guappi armati di coltello), che a sua volta aveva rappresentato un paese scomparso (l'Argentina di fine Ottocento). Ma nella prosa di Borges non c'è un briciolo di malinco-

Evaristo Carriego Autore di *Las misas erejes* (*Le messe eretiche*) e *El alma del suburbio* (*L'anima del suburbio*) e *La canzone del barrio*, amico personale del padre di Borges, Carriego (1883-1912) «fu l'uomo che scoprì le possibilità letterarie dei sobborghi degradati e miserabili della città – il Palermo della mia infanzia. La sua carriera seguì la stessa evoluzione del tango: trascinate, audace e coraggioso agli inizi, poi divenuto sentimentale. Nel 1912, a ventinove anni d'età, morì di tubercolosi, lasciando un solo libro pubblicato. Ricordo che una copia, con dedica a mio padre, fu uno degli svariati libri argentini che portammo a Ginevra e che io li

nia. Il *Carriego* è un libro di archeologia militante, che riesuma reliquie del passato solo per ridefinire una tradizione e renderla attiva nel presente, per difendere un'idea della letteratura e una posizione letteraria e per costruire una figura di scrittore. Attraverso *Carriego*, Borges riabilita la tradizione della milonga, del *truco*, del duello dei *compadritos*, della veglia funebre nel *barrio*, topoi che mettono in scena una modalità parlata – a volte indolente, altre violenta, mai sentimentale né lamentosa – dell'essere argentini. Inoltre il *Carriego* della *Canzone del barrio* gli serve per sostenere che la letteratura (la bellezza, la poesia, che è sospensione della vita) deve essere ricercata nei momenti *non letterari* della cultura popolare: un detto in rima in una mano di *truco*, un'intonazione di milonga, un motto, o le famose iscrizio-

lessi e rilessi». Tuttavia, quando Borges decide di scrivere su di lui, suo padre e sua madre, che avevano in mente una terna di candidati più in vista (Almafuerte, Lugones, Ascasubi), obiettano che le sue poesie non sono gran cosa. «Però era nostro amico e vicino», dissero loro». Poeta minore, popolare, di bassa letteratura, *Carriego* è perfetto per il piano di «recupero» di Borges. (C'è un'altra ragione, forse più melodrammatica, del suo impegno in questo lavoro. Nel 1909 *Carriego*, che visita spesso la casa dei Borges, dedica una poesia a Leonor e la scrive addirittura sul suo album personale. Nella dedica c'è un'allusione a Borges: «E possa suo figlio avanzare, sulle ali sicure dell'ispirazione, verso la vendemmia di un nuovo annuncio, che da alti grappoli dia il vino del canto». Così, con il libro su *Carriego*, Borges ricambia l'antica fiducia e paga, in un certo senso, il debito che il poeta gli ha imposto predestinandolo alla poesia.) *Carriego* è il poeta che ha mitizzato il Palermo di fine Ottocento, un luogo che rappresenta tutto ciò che Borges non ha fatto in tempo a vivere, che ha perduto e che non finirà mai di rimpiangere. Non gode di nessun prestigio, e questo basta a giustificare la fatica di Borges, che è nelle condizioni di darglielo. Sta per essere dimenticato, e questo trasforma Borges nello strumento della sua sopravvivenza. Libro che è pura nostalgia (Borges cerca nei suoi versi un Palermo che già *Carriego*, quando scriveva, doveva fare uno sforzo per ricordare), *Evaristo Car-*

ni dei carri nelle quali Borges, che si definisce «cacciatore di scritture», rintraccia i «disinteressati doni» del suburbio. Per mezzo di Carriego, infine, Borges delinea il tipo di scrittore che si propone di diventare, che sta già diventando, con precocità straordinaria, alla fine degli anni Venti: uno scrittore «modesto», opaco e frugale, qualcuno che ha barattato il vociare della «nuova sensibilità» con la naturalezza

delle intonazioni popolari, il prestigio del singolare con la grazia reticente del banale, la pretesa di originalità con la vocazione all'anonimato. Anonimo, citato da tutti e per sempre, immortale: un **classico**, come il suburbio.

Per Borges, che non ha ancora trent'anni, essere un classico significa poter essere tutto per tutti, essere «susceptibile di pressoché inesauribili ripetizioni, versioni, perversioni». E tutta la sua opera seguirà alla lettera questa logica d'uso, di rilettura e trasformazione che presiede alla formazione di un classico. La sua originalità, che rivela al contempo il grado di au-

riego è un esperimento borgesiano precoce ma decisivo: è un'invenzione formale (il libro zigzaga tra generi che non necessariamente vanno d'accordo: biografia mancata, esercizio di storia o di antropologia urbana, manualetto di critica letteraria, finzione esitante, raccolta di quadri di costume), e inaugura un modo specificamente borgesiano – interessato, strumentale, decisamente strategico – di leggere, di pensare, di scrivere sugli altri. Borges scrive su Carriego perché Carriego gli serve; lo usa per distinguersi, per definire posizioni letterarie e intellettuali, per intervenire nella borsa dei valori artistici, per costruire – attraverso Carriego – la propria immagine di scrittore.

classico Due sono i sensi in cui Borges ama porre la questione di che cosa sia un classico. Nel primo, che affiora in modo quasi furtivo nel saggio «La postulazione della realtà» (1931), Borges segue una tradizione condivisa da molti e intende per «classico» un tipo specifico di scrittore – opposto a quello «romantico» –, la cui pratica presenta alcuni tratti più o meno costanti e distintivi: il rifiuto dell'espressività, la fiducia nel valore

toconsapevolezza, la capacità strategica, il controllo che esercita sulla propria attività letteraria, consiste nel fatto che Borges mette in pratica *all'interno* della propria opera i meccanismi di un processo (l'innalzamento alla categoria di classico) che tradizionalmente è esterno all'opera, o che almeno ha luogo nel rapporto tra un'opera e tutto ciò che *non* lo è: pubblico, critica, accademia, opinione pubblica, successione generazionale, politiche culturali, eccetera.

Potrà sembrare paradossale, ma il primo passo per impadronirsi di questa nuova identità è un ripiegamento, un ritiro, una deflazione personale; in altre parole, una politica della *modestia*. Borges, che non è mai tanto ambizioso come allora, adotta la stessa impersonalità, lo stesso «tasso di anonimato» che riconosce e ammi-

dell'omissione, il gusto per ciò che è indiretto e astratto, la concentrazione di grandi densità di significato in piccoli dettagli marginali. E una fede che è quasi un programma politico: la convinzione che «una volta forgiata un'immagine, questa costituisce un bene pubblico». Accettare che tale compendio di tratti definisca un classico è, ovviamente, accettare che Borges, già nei primi anni Trenta, sia un autore classico. L'altro senso, che ha lasciato segni profondi nella cultura argentina contemporanea, è più personale, più polemico, e può in parte contraddire il primo. Borges si chiede *come si formi un classico*, come un libro in particolare – uno tra i tanti – arrivi a trasformarsi in un monumento di senso, inesauribile ed esemplare insieme, che imprime un ordine a tutta la letteratura, la cultura e il sistema di idee di un paese. La sua risposta è riassunta in un breve saggio dei primi anni Cinquanta, «Sui classici», ma tutta la sua opera – i saggi quanto la narrativa e la poesia – non fa che dispiegarla, sperimentarla e riprodurla instancabilmente, come se fosse questo uno dei principi che la muovono. Un classico, dice Borges, non è un libro dotato di caratteristiche o meriti speciali. Non c'è nulla nel *Martín Fierro*, nessuna qualità, o segno, o trucco, o attrattiva, o verità *interna*, tale da far sì che il libro di José Hernández diventi, nei primi decenni del secolo, per la cultura argentina quello che sono l'*Iliade* e l'*Odissea* per la cultura occidentale. «Classico», argomenta Borges, «è quel libro che una nazio-

ra nella narrativa di genere, nei detti popolari, nelle forme semplici, nei luoghi comuni, nelle metafore canoniche, e nei quali crede di ravvisare uno dei segreti della loro circolazione illimitata, della loro capacità di variazione e riproduzione, della loro immortalità. L'eclisse dell'io come condizione necessaria per la costituzione di un classico: cancellato l'autore, l'opera può diventare, come scrive Borges del *Martín Fierro*, paragonandolo nientemeno che alla Bibbia, «tutto per tutti».

Di qui che Carriego sia, una volta di più, l'oggetto ideale: colui che sembra realizzare il sogno del grado zero dell'autorialità, e che più che una voce a sé, **originale**, identificabile, è il portavoce di una musica sociale, la cui principale virtù consiste nell'essere sulla bocca di tutti: la musica di Palermo. Carriego è l'emblema letterario di quell'«inconsistenza della personalità» che Borges, confortato da Schopenhauer, aveva esaltato già negli scritti giovanili di *Inquisi-*

ne o un gruppo di nazioni o il lungo tempo hanno deciso di leggere come se nelle sue pagine tutto fosse deliberato, fatale, profondo come il cosmo e suscettibile di interpretazioni senza fine». Borges inverte i termini abituali del problema: estromette la verità classica dal campo delle proprietà «oggettive» di un libro e va a cercarla *fuori*, nel rapporto tra il libro e i suoi contesti, nei modi in cui una cultura legge sé stessa e attribuisce dei valori a ciò che legge. La questione dei classici è dunque, per Borges, solo il momento critico di un problema molto più generale: il problema del *valore* letterario e quello della sua *storicità*. Borges sostiene che il valore di un'opera non è *intrinseco*, non è contenuto nell'opera né è una sua proprietà; il valore è frutto di una valutazione: è qualcosa che si dà, si assegna, si conferisce. E la lettura è l'agente principale di questo lavoro di conferimento di valore.

originale In un certo senso, Carriego è un *artista senza opera*, categoria fondamentale per intendere il modo in cui Borges concepisce la pratica artistica. Ci sono due tipi di artisti senza opera. Uno è quello rappresentato, insuperabilmente, da Macedonio Fernández, la cui

zioni. Borges sceglie Carriego e lo osserva, come mettendosi davanti a uno specchio anticipatore, per saggiare e costruire la propria identità futura. Carriego è il suo campo di prova, il suo laboratorio, il suo modello. Nel 1950, nella prefazione a un'edizione delle poesie complete di Carriego (che poi inserirà in una riedizione di *Evaristo Carriego*), Borges si concede il lusso di descrivere una scena che non ha mai visto, che non gli è neppure mai stata raccontata. Un certo giorno del 1904, in una casa di calle

Honduras, Carriego legge «con rammarico e con avidità», Alexandre Dumas. «Con avidità», dice Borges, «perché Dumas gli offriva ciò che ad altri offrono Shakespeare o Balzac o Walt Whitman, il sapore della pienezza della vita; con rammarico perché era giovane, orgoglioso, timido e povero, e si credeva escluso dalla vita. La vita era in Francia, pensò, nel chiaro contatto degli acciai, o quando gli eserciti dell'imperatore inondavano la terra, e invece a me è toccato il Ventesimo secolo, il tardivo Ventesimo secolo, e un mediocre sobborgo sudamericano...»

Uno solo dei tratti attribuiti a Carriego basterebbe per capire che Borges parla di sé stesso. Presi tutti insieme –

opera scritta era per Borges di gran lunga inferiore a quella orale, a quella specie di «opera alternativa», furtiva e peritura, che Macedonio produceva con la sua sola *presenza*, con la sua personalità, con la messa in scena del suo pensiero. L'altro, quello in cui rientra Carriego (e, all'altra estremità dello spettro, Pierre Menard, nonché senza dubbio Borges, soprattutto lo straordinario *lettore* che è in Borges), è di altra natura; si tratta di artisti che, più che di opere, sono autori di *decisioni* artistiche. Ciò che fanno – ciò che li definisce, ciò per cui, se hanno fortuna, verranno ricordati – non ha la consistenza e la materialità di un insieme di libri; è qualcosa di più puntuale, più zen, più istantaneo: producono *prime volte*. Attirano l'attenzione su qualcosa che fino a quel momento nessuno aveva colto, ritagliano qualcosa dal contesto e lo rendono visibile: *scoprono*.

abitare nel *barrio* di Palermo; essere giovane, orgoglioso, timido; trovare la pienezza della vita in un libro straniero; sentirsi in esilio; pensare che la vita vera stia nel contatto degli acciai; lagnarsi del secolo e del luogo in cui ci si trova a vivere – disegnano un autoritratto lampante. Borges finisce di precisare nel 1950 l'immagine di sé che cercava alla fine degli anni Venti nella biografia di Carriego: l'esule, colui che vorrebbe essere sempre in un altro luogo e in un'altra epoca, e si è rassegnato a un destino che altri hanno deciso per lui. Il Borges delle avanguardie, portabandiera del Novecento, capace di togliersi un anno per mimetizzarsi con il suo tempo, è stato sostituito da un altro, anacronistico e discreto, quasi invisibile: un naufrago del passato che un caso sfortunato ha gettato sulle coste tumultuose del presente. *Un autore di un altro tempo*, uno che si ostina a ritagliare la sua opera (o gioca, piuttosto, a impallidirla) sullo sfondo di tutto quello che non gli è stato dato, *tutto quello che non ha avuto*, tutto quello che la storia di questo «mediocre sobborgo sudamericano» ha deciso di negargli. Come il francese di Dumas e le avventure di D'Artagnan per Carriego, l'Ottocento racchiude, per l'esule che Borges vorrebbe essere, il tesoro di una pienezza impossibile: la tradizione inglese del padre, con la sua biblioteca e i suoi idoli letterari, ma anche l'epica dei suoi antenati *criollos*, per i quali essere argentini «fu una missione»; il fragore dell'azione, del «contatto degli acciai», il coraggio; la gloria degli avi guerrieri; il colonnello Isidoro Suárez, Francisco de Laprida, Isidoro Acevedo... Questa è la patria che Borges sceglie di *non aver avuto*: la patria che non finisce mai di perdere, instancabilmente, nel corso di tutta la sua opera. Scrivere, per il Borges in esilio, non è una vocazione e neppure un destino: è a stento una consolazione, un ri-

sarcimento per il destino virile del quale non è stato onorato. Borges non «sceglie» la letteratura; la letteratura è l'unica cosa che rimane dopo che i suoi avi si sono spartiti missioni, destini, biografie. «Nei due rami della mia famiglia ho antenati militari», scrive nell'*Abbozzo di autobiografia*; «forse ciò spiega il mio rimpianto per quel destino epico che gli dei mi hanno negato, senza dubbio saggiamente». Una condizione *elegiaca* decisiva per l'identità classica di Borges: sospeso tra il mondo che rimpiange (ma che non è mai stato suo) e quello che gli è toccato in sorte (a cui non riesce ad adattarsi), Borges si colloca nel territorio *ulteriore* dell'anacronismo, in una posizione esterna che sembra permettergli tutte le possibilità. Questo strano sopravvissuto di un'altra epoca – un'epoca nella quale non è mai vissuto – è lo scrittore più persistentemente contemporaneo che ha avuto la cultura argentina del Novecento.