

Emilia Perassi

Le saghe, i bardi, le spade

Con Borges nelle terre della grande memoria concava

Il termine *Germania* ha per Borges un'estensione paragonabile a quella che ha per Tacito: è l'antico nord del mondo, dalla Scandinavia all'Europa centrale, dall'Inghilterra all'Islanda. La vastità di quei territori istiga la suggestione di mitologie immense, salvate dalle scritture del Medioevo sassone e norreno. In Borges arrivano a significare un alveo simbolico entro il quale far confluire riflessioni finali e importanti, trattenute in simboli insoliti, in forme ricche di mutate allusioni al tempo, al destino, alla lingua. Stupisce la modesta attenzione della critica per certi titoli particolari della biblioteca borgesiana: le Edda, le kenningar, la poesia scaldica, la saga dei Volsunghi, le *Gesta Danorum* di Sasso Grammatico eccetera [1]. Questa distrazione entra in conflitto con le ricorrenti incitazioni dell'autore. Ricordo il prologo a *L'altro, lo stesso*, tra i molti libri di versi dichiarato il preferito, nel quale Borges enumera i propri motivi maggiori:

[...] Buenos Aires, il culto degli antenati, la germanistica, la contraddizione fra il tempo che trascorre e l'identità che perdura, lo stupore che il tempo, di cui siamo fatti, possa essere condiviso. [2]

Oppure la menzione, in *La moneta di ferro*, a *quell'altro culto che illumina il mio tramonto: la germanistica d'Inghilterra e d'Islanda* [3]. Per non dire del proliferare di figure, narrative, simboliche, storiche, in poesie e racconti: Drocult il longobardo, stregato dall'assoluta bellezza di Ravenna, e che in suo nome tradisce il proprio esercito in "Storia del guerriero e della prigioniera" [4]; Snorri Sturluson, il poeta raccogliitore delle Edda, che in esse salva e consacra il passato epico del Nord, al

quale più di una pagina e molti versi sono dedicati [5]; i re d'Inghilterra, d'Irlanda, di Norvegia, presi nelle trame pensose dei destini della guerra [6]; i navigatori vichinghi, che in numerosi versi si lanciano nel vuoto *temerario* dell'Artico [7], senza timori né di mostri né di sventure, finendo per coincidere con la figura della morte perfetta, quella che si dà nel disvelamento del proprio destino [8]; Sigfrido e Brunilde, che dal Beowulf passano a "Ulrica" [9], racconto tra i più personali, per accompagnare - rendendolo alto e segreto - l'incontro d'amore del protagonista; gli oscuri poeti sassoni che glorificano - in *cantari di ferro* - la vittoria di Brunanburgh, senza attribuirla agli dei, bensì alle sole armi del re [10]; le innumerevoli spade, materia inerte, ma nella quale segretamente *persiste l'audacia / della destra virile, oggi polvere e nulla* [11]; l'*Islanda terra sacra / che fosti la memoria della Germania* [12], regione remotissima ma anche la *più intima* della terra [13]: *che gioia per tutti gli uomini, / Islanda dei mari, che tu esista [...]* *Islanda della grande memoria concava / che non è una nostalgia* [14]. Senza dimenticare la dedizione erudita mostrata nel saggio a due mani con María Esther Vázquez *Letterature germaniche medievali*, del 1966 [15], o la riflessione sulle *kenningar*, figure della poesia islandese, *tra le più fredde aberrazioni registrate dalla storia della letteratura* [16], misteriosamente inserita - per l'apparente distanza dal tema portante - in *Storia dell'eternità* del 1936.

Per completare questa mappa essenziale, posso aggiungere derive aneddotiche, utili a dire della compenetrazione familiare con la germanistica: penso alla famosa lapide che a Ginevra segnala la tomba di Borges [17], che in caratteri runici reca un'iscrizione tratta dalla Saga dei Volsunghi, una delle tre saghe norrene su Sigfrido . Vi si cita la frase dell'eroe, che sotto le spoglie di Gunnar sta giacendo con Brunilde, interponendo però fra i corpi una spada, segno insieme della sua identità di cavaliere e della sua ambiguità di persona: *Impugna la spada e la pone fra le loro nudità* [18]. E perché non ricordare anche i gatti di Borges? Uno è Beppo, certamente il più famoso per via della poesia dedicatagli in *La cifra*, ma l'altro è Odino, appunto [19].

Se questi dettagli circostanziali, come forse li avrebbe definiti

Borges, non sono altro che a dire di una trascrizione particolarmente intima della passione per quelle storie e culture, me ne pare invece essenziale un altro, certamente di maggiore consistenza sul piano della regia euristica che sorveglia l'annessione dell'area germanica all'universo dell'autore. A tale annessione può essere, infatti, riferita una cronologia, che ancora una volta innesta letteratura su vita, in quella maniera così illimitatamente borgesiana. La menzione ad una passione che si installa *al tramonto* prevede in effetti una doppia lettura: letterale, poiché allude all'esistenza quando comincia a muovere il passo verso il declino; letteraria, poiché coincide con il ritorno sempre più esclusivo alla poesia. Si apre infatti, nella produzione borgesiana, una stagione seconda, di accenti profondamente mutati, di ricerche in direzione di quell'*au dehors du texte* così minuziosamente abbandonato alla critica e ai lettori dall'anatomia delle finzioni.

Non si può liquidare l'avvento della poesia come sorta di ripiego creativo imposto dalla cecità, dunque dal bisogno di ridursi a frasi più brevi e controllate, facili da dettare. Che se anche questa fosse la causa materiale del recupero del genere, di fatto esso impone profonde mutazioni nella mappa genetica dell'autore. E non sono mutazioni trascurabili, tanto sul piano della lettura intrinseca di Borges, quanto sul piano della sua successione letteraria, i cui cammini - forse - più felicemente avventurosi potrebbero essere se guardassero anche all'avanzamento nei territori dell'esprimibile effettuato dal poeta, dall'altro Borges. Indubbiamente, e per quanto riguarda la storiografia della letteratura, l'inaudita potenza della sua scrittura converge nella trasformazione del genere del racconto. Ma è sull'etica della letteratura che si affaccia il discorso ulteriore, quello poetico appunto, che riguarda una sorta di riconquistata fiducia nella parola, sottratta ai rigori, ed ai giochi dell'intelligenza, riportata al sensibile, al privato [20].

Che la passione per la germanistica, dalle mitologie di fondazione al traguardo dell'Edda di Sturluson, sia non solo momento di curiosità ed erudizione, ma anche di riflessione sulle potenze della lingua della letteratura, mi pare comunque già visibile in testi *antichi* come il saggio sulle *kenningar* [21] o nel racconto "Storia del guerriero e della

prigioniera", incluso nell'*Aleph*.

Riguardo al primo, mi ha fatto per un certo tempo riflettere la sua natura di argomento *intruso* nella raccolta *Storia dell'eternità*: che relazione discorsiva, quale nesso antologico, stabilire fra l'ammirevole costruzione dei cammini dell'errore, logico e linguistico, percorsi nell'esame e refutazione dei modelli teologici dell'eternità - sostanza del libro - e le annotazioni all'apparenza del tutto al margine del tema principale su quest'aberrante figura retorica propria di una lingua così improbabile all'uso, dunque alla falsificazione del reale, come quella dei poeti scaldici? Borges ne propone un breve catalogo: *tetto della balena*, per mare; *paese degli anelli d'oro*, per mano; *grano dei lupi*, per morte; *birra dei corvi* per sangue... [22]. Ritiene queste figure *penose equazioni sintattiche* [23]. Ragiona tuttavia sulle peculiarità del modo di essere recepite: è loro propria la capacità, che dunque le giustifica, di generare perfetta meraviglia, puro piacere all'udirle, dizione che produce emozione, senza passare per la mediazione del senso o del significato. Precisa poi la loro natura di parole composte, *preferenza comune a ogni letteratura germanica* [24], e non di metafore. A volte ricorre alla descrizione delle *kenningar* come di parole che sono simboli, o immagini. L'idea di immagine ritorna sovente in Borges, come di luogo dove l'espressione si radica ed al quale tende, dopo lo sperdimento delle origini. Si tratta di un luogo ideale perché l'eterogenità dei termini della rappresentazione vi appare come *continuum* non contraddittorio, felicemente polisemico e ambiguo [25]. Letta in quest'ottica, l'iniziale negatività delle *kenningar* (ricordo: sono penose, aberranti figure della lingua), sembrerebbe a questo punto riflettere, più che un giudizio *tout court*, una tecnica di scrittura tipicamente borgesiana: l'attribuzione all'oggetto delle qualità del soggetto. E il soggetto sarebbe in questo caso, evidentemente, la specie culturale e linguistica alla quale appartiene il redattore impersonale del testo, penosa o aberrata perché lontana dal fondamento reale della parola così com'era insinuata dalle *kenningar*, ovvero della sua sostanza sensibile e contemporaneamente simbolica. Nelle *kenningar* coincidono infatti - senza destare scandalo, semmai *una misteriosa*

allegria [26] - tutte le ambivalenze, tutte le pronunce (l'obiettivo degli scaldi è citare minuziosamente la tradizione senza mai ripeterla), le domande individuali (la loro natura sorprendente distacca dal mondo e lo restituisce come oggetto di perplessità), le credenze condivise (non necessitano di interpretazione, sono anteriori all'interpretazione).

Dunque inserire lo studio delle *kenningar* fra gli argomenti per una storia dell'eternità non vuol dire deviare dal tema, semmai tornare a ciò che lo sostantiva: la storia della lingua che la dice.

Non casualmente, la frase scaldica così come viene letta da Borges contiene una forma di brutale ma felice *illetterarietà*: si produce nella ripetizione incantatoria di una tradizione unica e primordiale, priva di anteriorità e perciò di fonti memorabili. E' dunque eco di voce, non di testo, genera la circolazione di materiali arcaici e involontari che le garantiscono un'autenticità immune a valori estetici codificati *ex post* dalla cultura. L'ambiguità del giudizio sulle *kenningar*, la *stroncatura* iniziale, viene dunque a sciogliersi nella sostanziale condivisione dei modi ed effetti della loro produzione:

Una rivendicazione finale. Il segno gamba della scapola [per braccio] è strano, ma non è meno strano del braccio dell'uomo. Concepirlo come una gamba proiettata vanamente dagli scalfi di un giubbotto e che si protrae per cinque dita di penosa lunghezza, equivale ad intuirne la fondamentale stranezza. Le kenningar ci impongono questo stupore, ci estraniano dal mondo. Sono motivo di quella lucida perplessità che è l'unico vanto della metafisica, il suo premio e la sua origine. [27]

La lingua degli scaldi impone da qui il rinvio ed il confronto con la lingua ufficiale della metafisica, quella dei teologi, che è peraltro quella delle più esplicite e permanenti refutazioni borgesiane, a partire proprio da *Storia dell'eternità*. Gli scaldi appaiono veicolo di un'espressione più adeguata rispetto a quella dei teologi: giacchè è di quest'ultima l'aver trasferito la coscienza plurale dell'essere nell'indifferenza unitaria del concetto di Dio, il suo errore è nell'insufficiente *perplessità*

rispetto all'offrirsi del reale. *L'universo è fluido e mutevole, il linguaggio è rigido*, dirà Borges più semplicemente altrove [28]. Non con la stessa malinconia sui limiti della parola si esprimerà quando tornerà al prestigio dell'espressione poetica. Di nuovo ne fisserà la prima pronuncia nelle terre del Nord, senza cessare di vedervi una speranza di significato, sebbene destinata a rivelarsi solo nell'istante della morte:

La radice del linguaggio è irrazionale e di carattere magico. Il danese che articolava il nome di Thor o il sassone che pronunciava quello di Thunor non sapevano se quelle parole significassero il dio del tuono o lo strepito che tiene dietro al lampo. La poesia vuole tornare a quell'antica magia. Senza leggi prefissate, essa opera in modo esitante e temerario, come se camminasse nell'oscurità. Misterioso gioco di scacchi la poesia, la cui scacchiera e i cui pezzi cambiano come in un sogno e sul quale mi chinerò quando sarò morto. [29]

La ricerca di una parola libera dall'enciclopedia e finalmente ricovero della misteriosa esperienza dell'essere si insinuerà nella letteratura borgesiana in maniera sempre più esplicita, in una progressiva ambizione di autenticità, cioè di rinuncia al gioco della maschera e dell'artificio. Anche a recuperarli in modo distratto, termini come *mistero, irrazionale, magico* vanno accompagnando il dizionario più tradizionalmente attribuito a Borges, giocato su lemmi come *refutazione, congettura, rivendicazione, confutazione* eccetera.

Tornando a *Storia dell'eternità*, come saggio importante perché da subito introduce al volto pubblico e insieme a quello segreto di Borges, è possibile scorgervi l'indizio di una fiducia nei modi di un sapere svincolato dall'intelligenza e dalla logica. Significativo è il momento in cui l'autore, dopo aver mostrato la natura della nozione di eternità come costruito *orientato*, aggiunge la sua *teoria personale dell'eternità* [30]. E lo fa ricorrendo a un aneddoto, al ricordo di una sua passeggiata notturna in un quartiere *il cui nome voglio*

ricordare per sempre [31]. E' forse questa l'unica volta, nell'intera produzione borgesiana, in cui si attua il rovesciamento dell'enunciato cervantino, che apre il Chisciotte con il celebre passo: *In un borgo della Mancia, il cui nome non mi viene in mente...* [32], per introdurre al racconto del mite gentiluomo mancego reso folle dai libri. Borges, nelle finzioni, riprende in modo sistematico questo *incipit*. Serve a segnalare una pratica stilistica che sottintende un più ampio principio letterario: nell'omissione dei particolari che il discorso narrativo ritiene indispensabili affinché ci sia rappresentazione, cioè realtà o verità del racconto, sta di fatto l'unica possibile ermeneutica dell'atto narrativo stesso, cioè la sua natura di falso. Qui, al contrario, e per me emblematicamente, la volontà di ricordare il dettaglio, la precisione della memoria, definitivamente intesa come l'immaginare e il ritrovare qualcosa di preesistente all'esperienza individuale [33], si istituisce con peculiare determinazione. Testimonia di un momento speciale nell'opera borgesiana, in cui si attua quella che con tutta evidenza appare come una rivelazione o illuminazione:

[...] Sulla terra torbida e caotica, un muro rosato pareva non ospitare luce di luna, bensì effondere luce intima. La tenerezza non ha miglior nome che quel rosa. Rimasi a guardare quella semplicità. Pensai, probabilmente ad alta voce: questo è lo stesso di trent'anni fa [...]. Immaginai quella data [...]. Forse un uccello cantava e provai per lui un affetto piccolo, della grandezza di un uccello [...]. Il facile pensiero Sono nell'ottocento non era più un gruppetto approssimativo di parole, bensì aveva la profondità della realtà. Mi sentii morto, mi sentii percettore astratto del mondo: confuso timore imbevuto di scienza che è la massima chiarezza della metafisica. [...] Non supposi, no, di aver risalito le presunte acque del tempo; piuttosto mi sospettai in possesso del reticente o assente senso dell'inconcepibile parola eternità. [...] Rimanga dunque, come aneddoto emotivo, l'idea intravista e, come confessata indecisione di questo foglio, il momento vero di estasi e la

possibile immaginazione di eternità di cui questa notte non fu per me avara. [34]

Alle lingue dei teologi, o dei filosofi radicali, o degli uomini di potere culturale, Borges risponde con la menzione ad una lingua che è a tutti gli effetti quella della poesia, di nuovo insinuando parole in genere estranee al suo dizionario, come *intimità, emozione, sentimento, possesso* (del senso). La parola poetica si manifesta come parola di personificazione. Richiama un altro tipico borgesiano, il verbo che si fa carne, simbolo che trattiene la previsione di un incontro fra l'universale e il particolare nella forza assoluta del corpo e della materia sensibile [35].

All'apparenza si sono prese le distanze dal tema centrale: ma è solo a dire che l'avvicinarsi e poi il precipitare della passione per la germanistica è da subito inserito nella rete di una ricerca sul modo ultimo della tradizione, che è il mito, come sapere dell'ambivalenza, anteriore alla monogamia della ragione. E' una ricerca che viene condotta in parallelo e sintonia con quella ufficiale e maggiore, la quale semmai riguarda la cultura come deriva della parola rispetto all'espressione di verità. Borges procede perciò a nascondere, all'ombra dei motivi medievistici e germanici, una riflessione a tratti un po' timida - ma solo perché smaschera, o perché rischia di approntare una *mise en scène* troppo intima - sulle qualità conoscitive dell'emozione. Gli ambienti del Nord risultano ideali, nella loro remotissima storia e geografia, per predisporre al distacco fra narratore e narrato.

Di questa ricerca mi pare abbozzo interessante la "Storia del guerriero e della prigioniera" [36], storia - significativamente - che *se non è vera come fatto, lo è come simbolo* [37]. Vi si racconta insieme la storia di Drocult che diserta per amore di Ravenna e della donna inglese catturata durante un'incursione indiana e che si rifiuta, per amore anche lei, al rientro nella propria civiltà:

La figura del barbaro che abbraccia la causa di Ravenna,

la figura della donna europea che sceglie il deserto, possono apparire contrarie. Eppure, ambedue furono trascinati da un impulso segreto, un impulso più profondo della ragione, e ambedue ubbidirono a quell'impulso, di cui non avrebbero saputo dar ragione. [38]

Mi viene da cogliere una singolare coincidenza tra questo *impulso più profondo della ragione*, tre volte iterato a segnalarne il valore espressivo, e l'atteggiamento di María Zambrano quando pensa alla filosofia come *cammino di vita* [39], incitando l'espressione alla natura, *nella sua irriducibilità alle formule matematiche* [40], e all'anima, *nella sua estraneità alla luce della ragione* [41], per concludere - a fondamento di un linguaggio dell'essere finalmente restituito alla realtà -: *ci sono sì ragioni del cuore, c'è un ordine del cuore che la ragione ancora non conosce* [42]. L'istanza volta da Zambrano per il recupero di un *sapere dell'anima*, che vada contro il totalitarismo di una visione monolitica del mondo, mi sembra per certi aspetti comune anche al barbaro Drocult e alla donna inglese, reintroducendosi qui quel privilegio della sensibilità che già mi era parso presente nell'antico linguaggio scaldico così come interpretato da Borges. Ma qui con un'ulteriore adiacenza tematica, destinata ad uno sviluppo più tardo, sebbene importante, precisamente nella trattazione della poesia germanica: il tema del tradimento. In effetti, al concludere il racconto, il narratore suppone che le vicende del guerriero e della prigioniera siano distanti, all'apparenza, ma identiche allo sguardo di Dio. Allo sguardo del lettore, invece, appare una lieve asimmetria tra le due storie, vista l'enfasi maggiore che si dà all'azione che genera il personaggio di Drocult, il tradimento appunto.

Si tratta di un tema forte nella narrativa borgesiana, basti pensare al celebre "Tema del traditore e dell'eroe", in *Finzioni* [43], dove le valutazioni sul tradimento compiuto dal protagonista si diluiscono fino a svanire nelle impercettibili motivazioni interne che di fatto permettono all'identità morale di Fergus Kilpatrick di oscillare fra tradimento ed eroismo a seconda degli sguardi che giudicano o dell'imponderabilità delle ragioni che ne determinano l'azione. Ma

quando si arriva al Medioevo germanico, il tema perde la funzione di mostrare l'ambiguità dei valori della cultura. Acquisisce piuttosto quella di segnalare la differenza tra letteratura e vita, ed insieme la loro speciale connessione. Non casualmente, infatti, si colloca il profondo interesse, l'attrazione a tutto tondo, che Borges mostra nei confronti di Snorri Sturluson, il poeta islandese che nel XII secolo raccoglie in prosa i cantari dell'Edda, *prodigiosa visione della storia universale, che tratta del principio e della fine; nulla vi si dice del presente, né del destino degli uomini* [44]. Nel trascriverle e raccoglierle, Snorri salva le mitologie del Nord, *perché intuì che stava giungendo il momento della loro fine; forse intuì la disintegrazione di quel mondo ed insieme la falsità della propria vita* [45]. Alla grandezza del poeta corrisponde infatti la sua poca straordinarietà umana: è stato traditore d'Islanda in favore degli invasori norvegesi, la sua vita una *complessa cronaca di tradimenti* [46]. Non è questa una certezza condivisa dai germanisti. Per Borges, invece, la visione di uno Snorri traditore della propria patria entra a far parte, con irrevocabile pertinenza, nella costruzione dell'immagine universale dell'artista, che coincide con l'autoritratto dell'autore. Non è inutile segnalare che in nota ad una presentazione del poeta, Borges afferma :

Dura parola è traditore. Sturluson - forse - era un semplice fanatico disponibile, un uomo straziato fino allo scandalo da successive e contrarie lealtà. Nel'ordine intellettuale, conosco due esempi: quello di Francisco Luis Bernárdez e il mio. [47]

L'atto di tradire certifica una medesima identità letteraria fra Snorri e Borges. In entrambi giustifica e dignifica l'atto di scrivere, atto illegale nel quale si accredita la legittimità della legge, ma che al contempo, proprio perché la infrange, reca il segno dell'individuo responsabile della propria identità, dell'oscurità delle proprie ragioni. La fedeltà che redime Snorri, quella che trascende il suo meschino destino di creatura e ne rende immensi l'opera e il ricordo, è di contro quella manifestata nei confronti della propria cultura. E' in

questa fedeltà che Snorri, Borges, ritrovano la chiave della nobiltà della letteratura, che nasce da un vuoto di esistenza (la morte, anche simbolica, dei singoli), per farsi coscienza e tesoro del mondo. Per questo essere come poeta del mito e secondo il mito, Snorri merita un perfetto *in memoriam*, nel quale Borges lascia una visione insolitamente etica della letteratura:

A ragione scrisse Sasso Grammatico nelle sue Gesta Danorum: "Agli uomini di Thule (Islanda) piace apprendere e registrare la storia di tutti i popoli e non tengono per meno glorioso pubblicare le eccellenze altrui che le proprie. Non il giorno in cui il sassone disse le sue parole, ma quello in cui il suo nemico le perpetuò segna una data storica. Una data profetica di qualcosa che ancora sta nel futuro: l'oblio di stirpi e nazioni, la solidarietà del genere umano. L'offerta deve la sua virtù al concetto di patria; Snorri, per il fatto di riferirla, lo supera e trascende". [48]

Assumere Snorri Sturluson come figura che comprende il fine ultimo (o primo?) della poesia vuol dire anche imprimere un'altra dimensione al legame tra la propria e le altre opere, ovvero intervenire sul circuito dell'attività intertestuale. Anche qui orientando in chiave di simbolo l'immagine di Snorri, Borges sistema il poeta in una zona liminare, cioè alle frontiere del mondo, frontiere di spazio (Ultima Thule) ma anche di tempo: per Borges le saghe raccolte nell'Edda di Snorri costituiscono il repertorio scritto di una tradizione anticamente orale. Il confronto di Snorri con il proprio passato letterario, dunque, non avviene più nel luogo della biblioteca, la quale anzi sembra scomparire del tutto dalla poesia borgesiana e dalla sua mitografia nordica e rimane perciò figura *limitata* alle finzioni.

Con la biblioteca, sparisce anche il libro di sabbia, quel libro infinito le cui pagine si moltiplicano illimitatamente alla lettura, scavalcato dal verso individuale che perdura al di là di ogni morte. Più ampiamente, biblioteca e libro infinito vengono sostituiti dalla figura di uno spazio

finalmente finito, uno spazio in cui è possibile scorgere quell'origine o principio dei testi che era stata negata appunto dalla biblioteca e dal libro, spazio che corrisponde alla topografia d'Islanda, la *terra dalla memoria concava*. E' qui che il precipitare e l'annullarsi reciproco dei testi della letteratura trova una cavità dove fermarsi e stagnare, la concavità delle mitologie di fondazione, alle quali nessun testo è anteriore.

Con l'individuazione di un'antiorità del libro, di un *avant "le" texte* o pre-istoria, Borges trova come visioni più quiete anche per quel che riguarda il motivo del sogno, col quale avviene una sorta di riconciliazione. Da una parte, ma minimamente, esso resta in poesia come emblema di un ricordo angoscioso, cioè smarrimento che la proiezione estraniante della propria identità provoca. Dall'altro, però, e soprattutto, si amalgama con una percezione - a tratti dal sapore junghiano, verrebbe da dire - dell'attività onirica come fondamento della creazione poetica. In *Letterature germaniche medievali*, ricordando Caedmon, poeta della Northumbria del VII secolo, primo poeta anglosassone con nome proprio, se ne racconta la leggenda. Essa dice che il poeta aveva cantato in sogno tutti i suoi poemi *con versi e parole che non aveva mai udito* [49]. Svegliandosi, declama a memoria tutti i versi sognati. A chi mette in dubbio l'ispirazione subliminale di Caedmon, Borges risponde che essa non solo è certa, ma necessaria e inevitabile. Cita gli esempi di Stevenson e di Coleridge, che in sogno avevano ricevuto le proprie trame [50]. E altrove, questa volta con una citazione autobiografica, Borges allude ai propri versi come trascrizione *delle vaghe parole che ho udito in un sogno* [51].

Il mito si instaura dunque, anche in Borges, con la funzione di serbatoio di memoria universale. La sua riscoperta impone una virata in direzione del simbolico, o del poetico. In esso viene favorita l'associazione non contraddittoria dei termini disparati e ineguali della realtà, di contro alla disgiunzione, o divaricazione, fondamento delle scritture posteriori, mostrata come sterile e disperante tela di ragno nella sovrana dialettica di "Il giardino dei sentieri che si

biforcano" [52]. La lingua poetica appare a questo punto come una lingua finalmente morbida, che non trae dalla rigidità della sintassi l'ossessione della norma linguistica, della causalità narrativa, della scelta tra opzioni concettuali che si escludono. Vi si mescolano adeguatamente, intrinsecamente, sogno e vigilia, pensare notturno e diurno, consentendo all'espressione una forma finalmente adeguata.

Scoperta del mito e ripensamento alla poesia come radice dell'espressione fanno coincidere i valori culturali della ricerca erudita con quelli personali della ricerca intima. Avviene tardi questa scoperta sembra dire l'ultimo Borges, che con malinconia pungente si domanda perchè gli sia stato dato di giungere solo in ultimo alla *lingua degli aspri sassoni* [53], sebbene attraverso di essa gli sia stata concessa una via d'uscita dal labirinto, un'intuizione di felicità:

Lodato sia l'infinito / Labirinto degli effetti e delle cause / Che prima di mostrarmi lo specchio / Dove vedrò nessuno o vedrò un altro / Mi accorda questo puro contemplare / Un linguaggio dell'alba. [54]

Nei temi, motivi ed immagini colti, in modo personalissimo, nel barbaro e magnifico Medioevo germanico, Borges rivela un'immaginazione della letteratura dal colore perdutamente romantico. Vi si tradisce il tono di confessione intima, di racconto finalmente rivelatore di un io commovente, ed insieme un affetto per la vita che già diventa nostalgia, ombrato dal tangibile sentire il proprio tempo inesorabilmente consumarsi:

La parola sarebbe stata all'inizio un simbolo magico che l'usura del tempo ha deprezzato. Il poeta avrebbe la missione di restituire alla parola, almeno parzialmente, la sua primitiva e oggi nascosta virtù. Due doveri avrebbe ogni verso: comunicare un fatto preciso e toccarci fisicamente, come la vicinanza del mare. [55]

Note

- [1] Tra i pochi studiosi che si sono occupati del tema, si vedano Enrique Bernárdez, "Borges y el mundo escandinavo", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, numero monografico dedicato a J.L.Borges, n. 505-507, luglio-settembre 1992, pp. 361-370 e Teodosio Fernández, "Borges y el mundo escandinavo", in *Jornadas Internacionales sobre Jorge Luis Borges*, Atti del Convegno di Ljubljana, 18-21 novembre 1999, Birografika Bori, Ljubljana 2000, pp. 39-46
- [2] J.L.Borges, "Prologo", *L'altro, lo stesso* (1964), in J.L.Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 1985, vol. II, p. 4 ([...] *Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra sustancia, pueda ser compartida*).
- [3] J.L.Borges, "Prologo", *La moneta di ferro* (1976), ivi, vol. II, p. 945 (*otro culto que ilumina mi ocaso: la germanística de Inglaterra y de Islandia*).
- [4] J.L.Borges, "Storia del guerriero e della prigioniera", *L'Aleph*(1949), ivi, vol. I, pp. 804-808.
- [5] Tra gli altri si vedano: "Snorri Sturluson", *L'altro, lo stesso*, cit., p. 113; "Il pudore della storia", *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 1066-1069; J.L.Borges, M.E.Vázquez, *Literaturas germánicas medievales*, in *Obras completas en colaboración*, Alianza Tres/Emecé, Madrid 1983, vol. II, pp. 482-484 (ed.it.: *Letterature germaniche medievali*, Teoria, Milano 1989. Non essendo in possesso della traduzione italiana, le citazioni sono tratte dall'originale in spagnolo con traduzione mia)
- [6] Per esempio in "Il nemico generoso", *L'Artefice*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 1261; in "Hengist Cyning", *L'altro, lo stesso*, cit., pp. 103-104 o in "Hengist vuole uomini", *L'oro delle tigri*, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 541.
- [7] J.L.Borges, "Il passato", *L'oro delle tigri*, cit., vol.II, p. 459.
- [8] In *Literaturas germánicas medievales* si dice: *Vi sono pochi argomenti possibili [alla poesia]; uno di essi è quello dell'uomo che scopre il proprio destino; il Beowulf rappresenta una forma rudimentale di questo argomento eterno* (cit., p. 402) (*Hay pocos argumentos posibles; uno de ellos es el del hombre que da con su destino; Beowulf sería una forma rudimentaria de ese argumento eterno*).
- [9] J.L.Borges, "Ulrica", *Il libro di sabbia* (1975), in *Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 572-576.

- [10] J.L.Borges, "A un poeta sassone", *L'altro, lo stesso*, cit., p. 108: *cantares de hierro*.
- [11] J.L.Borges, "Espadas", *El oro de los tigres* (1972), in J.L.Borges, *Obras completas*, Emecé Editores, Barcelona 1989, vol. II, p. 463. L'edizione italiana a cura di Domenico Porzio *dimentica* questa poesia e non la riporta: *persiste la osadía / de la diestra viril, hoy polvo y nada*.
- [12] J.L.Borges, "All'Islanda", *L'oro delle tigri*, cit., p. 545 (*Tierra sacra, / que fuiste la memoria de Germania*).
- [13] *Ibidem*
- [14] J.L.Borges, "Islanda", *Storia della notte*, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1063 (*Qué dicha para todos los hombres, / Islandia de los mares, que existas [...] Islandia de la gran memoria cóncava/ que no es una nostalgia*).
- [15] Cfr. *supra*, nota 5.
- [16] J.L.Borges, "Le kenningar", *Storia dell'eternità* (1936), in *Tutte le opere*, cit, vol.I, p. 545 (*una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran. "Las kenningar", Historia de la eternidad, in Obras completas, Emecé, Barcelona 1989, t. I, p. 368*).
- [17] Cfr. Marcos Ricardo Barnatán, *Borges. Biografía total*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid 1995, pp. 423 e sgg.
- [18] Ivi, p.423: *Empuña la espada y la pone entre sus desnudeces*.
- [19] Nell'epilogo di *Atlas*, del 1984, siglato da Maria Kodama si legge: *Il tempo era per noi concavo ed accogliente; entravamo in esso come Odino e Beppo, i nostri gatti, nelle ceste e negli armadi, con la loro stessa innocenza, la loro stessa avida curiosità di scoprire misteri*. Di nuovo questo brano è assente dall'edizione Mondadori di *Tutte le opere*. (*El tiempo era cóncavo y protector para nosotros, entrabamos en él como Odín y Beppo nuestros gatos en los canastos y en los armarios, con la misma inocencia y ávida curiosidad para descubrir misterios. Atlas, in Obras completas, cit., t. III, p. 451*).
- [20] Il "Prologo" a *Elogio dell'ombra* ben raccoglie tali mutamenti: *Questo [...] è il mio quinto libro di versi . [...] Agli specchi, labirinti e spade che già prevede il mio rassegnato lettore si sono aggiunti due temi nuovi: la vecchiaia e l'etica. [...] Si afferma con frequenza che il verso libero non è che una convenzione tipografica; penso che in tale affermazione si celi un errore. Di là dal suo ritmo, la forma tipografica serve ad annunciare al lettore che ciò che l'aspetta è l'emozione*

poetica, non l'informazione o il ragionamento. "Prologo", Elogio dell'ombra, in Tutte le opere, cit., vol. II, pp. 256 e 258 (Este [...] es mi quinto libro de versos. [...] A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética. [...] Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esta afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo).

- [21] Il saggio su *Le kenningar* appare in *plaque* nel 1933 e viene successivamente incluso nell'edizione del 1936 di *Storia dell'eternità*. Cfr. *supra*, nota 5.
- [22] J.L.Borges, "Le kenningar", *Storia dell'eternità*, pp. 550-555: *techo de la ballena - país de los anillos de oro - trigo de los lobos - -cerveza de los cuervos*. ("Las kenningar", *Historia de la eternidad*, in *Obras completas*, cit., pp. 372-375).
- [23] Ivi, p. 546: *penosas ecuaciones sintácticas*. (Ivi, p. 369).
- [24] Ivi, p. 548: *preferencia común a toda la literatura germánica*. (Ivi, p. 377).
- [25] Il privilegio del simbolo come immagine poliedrica non contraddittoria, che fonda l'espressione nella sua pienezza, ovvero nella sua ambivalenza, è per esempio ben visibile nei versi di "Iniziando lo studio della grammatica anglosassone", *L'artefice*, cit., pp. 1238-1239: *avanti che fruttifichi ancora la vite avrò ascoltato / la voce dell'usignolo dell'enigma / e l'elegia dei dodici guerrieri / che circondavano il tumulto del re. / Simboli d'altri simboli, variazioni del futuro inglese o tedesco mi paiono queste parole / che un giorno furono immagini / e che un uomo usò per celebrare il mare o la spada (Antes que vuelvan los racimos habré escuchado / la voz del ruiseñor del enigma / y la elegía de los doce guerreros / que rodean el túmulo de su rey. / Símbolos de otros símbolos, variaciones / del futuro inglés o alemán me parecen estas palabras / que alguna vez fueron imágenes / y que un hombre usó para celebrar el mar o una espada). Il corsivo è mio .*
- [26] J.L.Borges, "Le kenningar", *Storia dell'eternità*, p. 560: *una misteriosa alegría*. (Ivi, p.379). Il tema della parola poeticamente perfetta, quella cioè capace di generare meraviglia, ovvero di restituire nella sua totale intensità emotiva l'esperienza umana, è ripreso nel racconto "Undr" (termine che significa appunto *meraviglia*), in *Il libro di sabbia*, cit., pp. 619-624.
- [27] Ivi, p. 561 (*Una vindicación final. El signo pierna del omoplato es raro, pero no es menos raro que el brazo del hombre. Concebirlo como una vana pierna que proyectan las sisas de los chalecos y que se deshilacha en cinco dedos de penosa largura, es intuir su rareza fundamental. Las kenningar nos dictan ese*

asombro, nos extrañan del mundo. Pueden motivar esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente. Ibidem). La traduzione italiana è mia; non seguo l'edizione Mondadori poiché vi ho notato qualche incongruenza.

- [28] J.L.Borges, "Epilogo", *Storia della notte*, cit., p. 1111 (*El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido*).
- [29] J.L.Borges, "Prologo", *L'altro, lo stesso*, cit., p. 9 (*La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la obscuridad. Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto*).
- [30] J.L.Borges, "Storia dell'eternità", *Storia dell'eternità*, cit., p. 541 (*mi teoría personal de la eternidad. "Historia de la eternidad", Historia de la eternidad, in Obras completas, cit., t. I, p. 365*).
- [31] Ivi, p. 542 (*de cuyo nombre quiero siempre acordarme. Ivi, p. 366*).
- [32] Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Chisciotte*, in *Tutte le opere*, a cura di Franco Meregalli, Mursia, Milano 1972-78, vol.II, p. 65 (*En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme. Don Quijote de la Mancha, notas de D.Antonio Paluzie Borrel, Sopena, Barcelona 1969, p. 45*).
- [33] In Borges, la poesia risulta equivalente all'atto del ricordare. Cfr. "La poesía", *Siete noches*, in *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989, vol. III: 1975-1985, p. 257, che non risulta inclusa nell'edizione Mondadori, dove fra l'altro si legge: *Il fatto è che la poesia non sta nei libri della biblioteca, non sta nei libri del gabinetto magico di Ermerson. [...] Quando scrivo qualcosa, ho la sensazione che questo qualcosa esista già. Parto da un concetto generale; conosco più o meno l'inizio e la fine, e vado scoprendo le parti intermedie. Ma non ho la sensazione d'inventarle, non ho la sensazione che dipendano dal mio arbitrio; le cose sono già così. Sono già così, ma sono nascoste e come poeta ho il dovere di trovarle. Bradley ha detto che uno degli effetti della poesia deve essere quello di darci l'impressione non di scoprire qualcosa di nuovo, ma di ricordare qualcosa di dimenticato (El hecho es que la poesía no son los libros en la biblioteca, no son los libros en el gabinete mágico de Emerson. [...] Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste. Parto de un concepto general; sé más o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependan de*

mi arbitrio; las cosas son así. Son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas. Bradley dijo que uno de los efectos de la poesía debe ser darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado).

- [34] J.L.Borges, "Storia dell'eternità", cit, pp. 542-543 (*[...] Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que este rosado. Pensé, con seguridad en voz alta manera: esto es lo mismo de hace treinta años [...]. Conjeturé esa fecha [...]. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, del tamaño de un pájaro [...]. El fácil pensamiento Estoy en milochocientos y tantos dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me quedé mirando esa sencillez [...]. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. [...] No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; mas bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad. [...] Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbra idea y en la confusa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara. "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, cit., pp. 366-367).*
- [35] Cfr. E.Perassi, "La passione secondo Borges. Osservazioni intorno a un tema", *Igitur*, n. 13-14, gennaio-dicembre 1996, pp. 119-140, in particolare il paragrafo "In nome del padre e del figlio", pp. 124 sgg.
- [36] Cfr. *supra*, nota 4
- [37] J.L.Borges, "Storia del guerriero e della prigioniera", *L'Aleph*, cit., p. 806 (*si no es verdadera como hecho, lo es como símbolo. "Historia del guerrero y de la cautiva", El Aleph*, in *Obras completas*, cit., t. I., p. 558).
- [38] Ivi, p. 808 (*La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Ivi*, p. 560).
- [39] María Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, Cortina, Milano 1996, p. 12
- [40] Ivi, p. 16.
- [41] *Ibidem*
- [42] Ivi, p. 17.
- [43] *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 722-725.

- [44] *Literaturas germánicas...*, cit., p. 458: *En esta prodigiosa visión de la historia universal se trata de los orígenes y del fin; nada se dice del presente, ni de la suerte de los hombres.*
- [45] Ivi, p. 498: [...] *porque intuyó que estaban tocando a su fin; quizá intuyó la desintegración de aquel mundo y la falsedad de su propia vida.*
- [46] Ivi, p. 484: *Una compleja crónica de traiciones.*
- [47] J.L.Borges, "Le kenningar", cit., p. 557 (*Dura palabra es traidor. Sturluson - quizá - era un mero fanático disponible, un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealdades. En el orden intelectual, sé de dos ejemplos: el de Francisco Luis Bernárdez y el mío. "Las kenningar", Historia de la eternidad, cit., p. 371).*
- [48] "Il pudore della storia", cit., p. 1069.
- [49] *Literaturas germánicas ...*, cit., p. 410: *con versos y palabras que no había oído nunca.*
- [50] Ivi, p. 411.
- [51] "Prologo", *La moneta di ferro*, cit., p. 945 (*de las vagas palabras que oí en un sueño*).
- [52] *Finzioni*, cit., pp. 690-702.
- [53] J.L. Borges, "Composizione scritta su un esemplare delle Gesta di Beowulf", *L'altro, lo stesso*, cit., p. 101 (*la lengua de los ásperos sajones*).
- [54] J.L.Borges, "Iniziando lo studio della grammatica anglosassone", cit., p. 1239 (*Alabada sea la infinita / Urdidumbre de los efectos y de las causas / Que antes de mostrame el espejo / En que no veré a nadie o veré a otro / Me concede esta pura contemplación / De un lenguaje del alba*).
- [55] J.L.Borges, "Prologo", *La rosa profunda*, in *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 661 (*La palabra había sido al principio un símbolo mágico que la usura del tiempo gastaría. [...] La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar*).