Adelphi eBook

Jorge Luis Borges

SETTE SERE



ADELPHI

Adelphi eBook

Jorge Luis Borges

SETTE SERE



ADELPHI

Jorge Luis Borges

Sette sere

A cura di Tommaso Scarano



Adelphi eBook

TITOLO ORIGINALE:

Siete noches

Le opere di Jorge Luis Borges escono sotto
la direzione di Tommaso Scarano

Quest’opera è protetta
dalla legge sul diritto d’autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

Prima edizione digitale 2024

© 1995 MARIANA DEL SOCORRO KODAMA,
MARTÍN NICOLÁS KODAMA, MARÍA VICTORIA KODAMA,
MATÍAS KODAMA AND MARÍA BELÉN KODAMA
All rights reserved

© 2024 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8771-7

SETTE SERE

LA DIVINA COMMEDIA

Paul Claudel ha scritto, in una pagina indegna di Paul Claudel, che gli scenari che ci attendono oltre la morte fisica non somiglieranno affatto a quelli che Dante illustra nell'Inferno, nel Purgatorio e nel Paradiso. Questa curiosa osservazione di Claudel, espressa in un articolo per il resto mirabile, si può commentare in due modi.

Anzitutto vi si trova una conferma dell'intensità dell'opera dantesca, del fatto che dopo aver letto il poema, e mentre lo leggiamo, tendiamo a pensare che Dante immaginasse l'altro mondo esattamente come lo rappresenta. Fatalmente crediamo che Dante immaginasse che da morto si sarebbe trovato di fronte alla montagna rovesciata dell'Inferno o alle cornici del Purgatorio o ai cieli concentrici del Paradiso. E inoltre che avrebbe parlato con delle ombre (ombre dell'antichità classica) e che alcune di queste avrebbero conversato con lui in terzine e in italiano.

Questo è evidentemente assurdo. L'osservazione di Claudel si riferisce non a ciò che pensano i lettori (perché se ci riflettessero si accorgerebbero che si tratta di un'assurdità) ma a ciò che sentono e a ciò che può allontanarli dal piacere, dall'intenso piacere di leggere l'opera.

Per confutarla disponiamo di numerose testimonianze. Una è la dichiarazione attribuita al figlio di Dante, il quale disse che suo padre si era proposto di illustrare la vita dei peccatori attraverso l'immagine dell'Inferno, la vita dei penitenti attraverso l'immagine del Purgatorio e la vita dei giusti attraverso l'immagine del Paradiso. La sua lettura non era letterale. Abbiamo poi la testimonianza di Dante nell'Epistola a Cangrande della Scala.

L’Epistola è stata considerata apocrifa, ma non può essere di molto posteriore a Dante, ed è comunque un documento attendibile dell’epoca. In essa si afferma che la *Divina Commedia* può essere letta in quattro modi. Uno di questi è quello letterale, un altro quello allegorico. Secondo quest’ultimo, Dante sarebbe simbolo dell’uomo, Beatrice della fede e Virgilio della ragione.

L’idea di un testo passibile di molte letture è caratteristica del Medioevo, di quel Medioevo tanto calunniato e complesso che ci ha dato l’architettura gotica, le saghe islandesi e la filosofia scolastica, nella quale tutto viene discusso. Di quel Medioevo che ci ha dato, soprattutto, la *Commedia*, che continuiamo a leggere e che continua a sorprenderci, che durerà oltre la nostra vita, ben oltre le nostre veglie e sarà resa più ricca da ogni generazione di lettori.

È opportuno ricordare qui Scoto Eriugena, il quale diceva che le Sacre Scritture sono un testo che racchiude infiniti significati e può essere paragonato al piumaggio cangiante del pavone.

I cabbalisti ebrei hanno sostenuto che le Sacre Scritture sono state composte per ogni singolo fedele; cosa non incredibile se pensiamo che l’autore del testo e l’autore dei lettori è sempre lo stesso, cioè Dio. Dante non aveva motivo di supporre che quanto ci illustrava corrispondesse a un’immagine reale del mondo della morte. Non è così. Dante non ha potuto pensarlo.

Credo tuttavia che quella ingenua convinzione, la convinzione che stiamo leggendo un racconto veridico, sia utile. Serve a farsi trascinare dalla lettura. Quanto a me, posso dire di essere un lettore edonista; non ho mai letto un libro per il solo fatto che fosse antico. Ho letto libri per l’emozione estetica che potevo trarne e sempre lasciando per dopo l’analisi e le critiche. Quando ho letto per la prima volta la *Divina Commedia*, mi sono fatto trasportare dalla lettura. L’ho letta proprio come ho letto altri libri meno

famosi. Voglio confessarvi, visto che siamo tra amici e che non sto parlando con tutti voi ma con ciascuno di voi, la storia del mio commercio personale con la *Commedia*.

Tutto ebbe inizio poco prima della dittatura. Ero impiegato in una biblioteca del barrio Almagro. Abitavo in calle Las Heras, angolo Pueyrredón, dovevo percorrere su lenti e solitari tram il lungo tragitto che da nord va fino ad Almagro Sud, a una biblioteca in avenida La Plata all'altezza di calle Carlos Calvo. Il caso (ma non esiste il caso, ciò che chiamiamo caso è la nostra ignoranza del complesso meccanismo della causalità) mi fece imbattere in tre volumetti nella libreria Mitchell's, oggi scomparsa, e che mi evoca tanti ricordi. Quei tre volumi (avrei dovuto portarne uno come talismano oggi) erano l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso*, tradotti in inglese da Carlyle, ma non Thomas Carlyle, di cui parlerò dopo. Erano libri molto maneggevoli, editi da Dent. Mi stavano in tasca. In una pagina c'era il testo italiano e nell'altra la traduzione inglese, letterale. Escogitai questo *modus operandi*: leggevo prima un brano, una terzina, in prosa inglese; poi leggevo lo stesso brano, la stessa terzina, in italiano; continuavo così fino alla fine del canto. Quindi leggevo l'intero canto in inglese, e poi in italiano. A questa prima lettura capii che le traduzioni non possono sostituire il testo originale; la traduzione può essere un mezzo e uno stimolo per avvicinare il lettore all'originale, soprattutto nel caso dello spagnolo. Credo che Cervantes, in un passo del *Don Chisciotte*, dica che con due soldi di lingua toscana si può capire Ariosto.

Bene, quei due soldi di lingua toscana me li diede la somiglianza fraterna dell'italiano con lo spagnolo. Fin da allora notai che i versi, soprattutto i grandi versi di Dante, sono molto più di ciò che significano. Il verso è, tra le molte altre cose, un'intonazione, un accento spesso intraducibile. Lo notai fin dall'inizio. Quando giunsi alla sommità del Purgatorio, quando giunsi al Paradiso terrestre, lì, nel

momento in cui Dante è abbandonato da Virgilio e si trova solo e lo chiama, in quel preciso momento sentii che potevo leggere direttamente il testo italiano e guardare l'inglese solo di tanto in tanto. Lessi i tre volumi così, durante quei lenti viaggi in tram. Successivamente lessi altre edizioni. Ho letto molte volte la *Divina Commedia*. A dire il vero non conosco l'italiano, non conosco altro italiano che quello che mi ha insegnato Dante e quello che mi ha insegnato Ariosto quando, più tardi, ho letto l'*Orlando Furioso*. E poi quello, senza dubbio più facile, di Croce. Ho letto quasi tutti i libri di Croce e non sempre sono d'accordo con lui, ma ne sento il fascino. Il fascino è, come ha detto Stevenson, una delle qualità essenziali dello scrittore. Senza fascino, il resto è inutile.

Ho riletto la *Commedia* in diverse edizioni, gustandone il commento. Fra tutti mi sono particolarmente cari quelli di Momigliano e di Grabher. Ricordo anche quello di Carlo Steiner.

Leggevo tutte le edizioni che trovavo e mi divertivo con i diversi commenti e le diverse interpretazioni di quest'opera molteplice. Ho constatato che nelle edizioni più antiche predomina il commento teologico; in quelle ottocentesche, quello storico, e attualmente quello estetico, che ci fa cogliere l'intonazione di ogni verso, una delle massime virtù di Dante.

Si è paragonato Milton a Dante, ma Milton non ha che una sola musica: è quello che in inglese si chiama «uno stile sublime». Una musica che è sempre la stessa, al di là delle emozioni dei personaggi. In Dante invece, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni. L'intonazione e l'accento sono la cosa più importante, ogni frase deve essere letta e viene letta ad alta voce.

Dico viene letta ad alta voce perché quando leggiamo versi davvero straordinari, davvero belli, tendiamo a farlo ad alta voce. Un bel verso non si lascia leggere a bassa voce o in silenzio. Se possiamo farlo, non è un verso

riuscito: il verso esige di essere declamato. Il verso non dimentica di essere stato un'arte orale prima di essere un'arte scritta, non dimentica di essere stato un canto.

Ci sono due frasi che lo confermano. Una è di Omero, o dei greci che chiamiamo Omero, il quale dice nell'*Odissea*: «Gli dèi tessono disavventure per gli uomini affinché le generazioni future abbiano qualcosa da cantare». L'altra, molto posteriore, è di Mallarmé, che ripete meno elegantemente ciò che dice Omero: «*Tout aboutit à un livre*», «tutto sfocia in un libro». Ecco la differenza: i greci parlano di generazioni che cantano, Mallarmé parla di un oggetto, di una cosa tra le altre cose, di un libro. Ma l'idea è la stessa, l'idea che siamo fatti per l'arte, che siamo fatti per la memoria, per la poesia o forse per l'oblio. Ma qualcosa resta e questo qualcosa è la storia o la poesia, che in sostanza non sono diverse.

Carlyle e altri critici hanno osservato che la caratteristica più rilevante della *Commedia* è l'intensità. E se pensiamo ai suoi cento canti sembra davvero un miracolo che quella intensità non si attenui, salvo in alcuni passi del *Paradiso*, che furono per il poeta luce e per noi sono ombra. Non ricordo un esempio analogo di nessun altro scrittore, tranne forse il *Macbeth* di Shakespeare, che comincia con le tre streghe o parche o sorelle fatali e seguita poi fino alla morte dell'eroe senza che mai l'intensità diminuisca.

Voglio ricordare un'altra qualità di Dante: la delicatezza. Siamo abituati a pensare al poema fiorentino come a qualcosa di oscuro e sentenzioso e dimentichiamo che è pieno di cose deliziose, piacevoli, tenere, che sono parte dell'opera. Per esempio, Dante avrà letto in qualche libro di geometria che il cubo è il più stabile dei solidi. È un'osservazione banale che non ha nulla di poetico e tuttavia Dante la usa come metafora dell'uomo che deve sopportare la sventura: «buon tetragono ai colpi di fortuna»; l'uomo è un buon tetragono, un cubo, e questo è davvero singolare.

Ricordo anche la curiosa metafora della freccia. Dante vuol farci sentire la velocità della freccia che si stacca dall'arco e centra il bersaglio. Ci dice che si conficca nel bersaglio, esce dall'arco, si stacca dalla corda; inverte inizio e fine per mostrarci la rapidità con cui queste cose avvengono.

C'è un verso che ho sempre nella memoria. È nel primo canto del *Purgatorio*, e si riferisce a quella mattina, quella mattina incredibile sulla montagna del Purgatorio, nell'emisfero Sud. Dante, che è uscito dalla sporcizia, dalla tristezza e dall'orrore dell'Inferno, dice «Dolce color d'orïental zaffiro». Il verso impone questa lentezza alla voce. Bisogna dire «orïental»:

> Dolce color d'orïental zaffiro,
> che s'accoglieva nel sereno aspetto
> del mezzo, puro infino al primo giro.

Vorrei soffermarmi sul curioso meccanismo di questo verso, anche se la parola «meccanismo» è troppo dura per ciò che voglio dire. Dante descrive il cielo orientale, descrive l'aurora e paragona il colore dell'aurora a quello dello zaffiro. E lo paragona a uno zaffiro che si chiama «zaffiro orientale», zaffiro d'Oriente.

In «dolce color d'orïental zaffiro» c'è un gioco di specchi, poiché l'Oriente viene definito attraverso il colore dello zaffiro e lo zaffiro è uno «zaffiro orientale». Vale a dire uno zaffiro carico della ricchezza della parola «orientale»; pieno, per così dire, delle *Mille e una notte* che Dante non conobbe, ma che tuttavia sono lì.

Ricorderò anche il celebre verso che chiude il quinto canto dell'*Inferno*: «E caddi come corpo morto cade». Perché la caduta rimbomba? Rimbomba per la ripetizione del verbo «cadere».

L'intera *Commedia* è piena di soluzioni felici come queste. Ma ciò che la sostiene è il fatto di essere un racconto. Quando ero giovane tutti disprezzavano la poesia narrativa,

la definivano aneddotica, dimenticando che la poesia inizia come racconto, che alle sue radici c'è l'epica, il genere poetico originario, che è narrativo. Nell'epica c'è il tempo, nell'epica ci sono un prima, un mentre e un poi; nella poesia c'è tutto questo.

Io consiglierei al lettore di dimenticare le discordie tra guelfi e ghibellini, di dimenticare la filosofia scolastica, di dimenticare anche le allusioni mitologiche e i versi di Virgilio che Dante ripete, a volte migliorandoli, per quanto eccellenti siano in latino. È bene, per lo meno all'inizio, attenersi al racconto. Penso che non si possa fare altrimenti.

Entriamo dunque nel racconto, e succede in modo quasi magico. Oggi uno scrittore che racconta qualcosa di soprannaturale è un incredulo che si rivolge a lettori increduli e quindi il soprannaturale va preparato. Dante non ne ha bisogno: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura». Cioè, a trentacinque anni mi trovai in una selva oscura: la selva sarà pure allegorica, ma noi crediamo alla sua fisicità; a trentacinque anni, perché la Bibbia attribuisce agli uomini prudenti l'età di settant'anni. È chiaro che dopo questa età tutto è deserto, *bleak*, come si dice in inglese, tutto è ormai tristezza, apprensione. Quando Dante scrive «nel mezzo del cammin di nostra vita» non pratica una vaga retorica: ci sta dicendo la data esatta della visione, che avviene quando egli ha trentacinque anni.

Non credo che Dante fosse un visionario. Una visione è breve. Non è concepibile una visione lunga quanto quella della *Commedia*. La visione di Dante fu volontaria: dobbiamo abbandonarci a essa e leggerla con fede poetica. Coleridge ha detto che la fede poetica è una volontaria sospensione dell'incredulità. Quando assistiamo a una rappresentazione teatrale sappiamo che sul palcoscenico ci sono uomini mascherati che ripetono le parole che Shakespeare, Ibsen o Pirandello hanno messo loro in bocca.

Ma noi accettiamo che quelli non siano uomini mascherati; che quell'uomo mascherato che monologa lentamente nell'anticamera della vendetta sia realmente Amleto, il principe di Danimarca; ci abbandoniamo alla finzione. Al cinema il meccanismo è ancora più curioso, perché quelle che vediamo non sono nemmeno persone mascherate, ma fotografie di mascherati; e tuttavia, finché dura la proiezione, crediamo alla loro realtà.

Nel caso della *Divina Commedia*, è tutto talmente vivido che alla fine ci convinciamo che Dante credesse davvero nel suo altro mondo, così come credeva nella geografia geocentrica o nell'astronomia geocentrica e non in altre astronomie.

Conosciamo a fondo Dante grazie a una particolarità segnalata da Paul Groussac: la *Commedia* è scritta in prima persona. Non si tratta di un puro artificio grammaticale, di dire «vidi» al posto di «videro» o «fui» al posto di «fu». Significa qualcosa di più, significa che Dante è uno dei personaggi della *Commedia*. Secondo Groussac, fu un elemento nuovo. Ricordiamo che, prima di Dante, sant'Agostino scrisse le *Confessioni*. Ma, proprio in virtù della loro splendida retorica, le *Confessioni* non sono vicine a noi quanto lo è Dante, giacché la splendida retorica dell'africano si frappone tra ciò che egli intende dire e ciò che noi cogliamo.

Che la retorica costituisca un ostacolo è un fatto disgraziatamente frequente. La retorica dovrebbe essere un ponte, una strada; e a volte è una muraglia, un impedimento. Lo si può osservare in scrittori molto diversi quali Seneca, Quevedo, Milton o Lugones. In tutti, le parole si frappongono tra loro e noi.

Conosciamo Dante più intimamente di quanto non lo conoscessero i suoi contemporanei. Starei per dire che lo conosciamo come lo conobbe Virgilio, che fu un suo sogno. Di sicuro più di quanto poté conoscerlo Beatrice Portinari; di sicuro più di chiunque altro. Dante si mette lì e sta al

centro dell'azione. Non solo vede tutto ciò che accade, ma vi prende parte. E lo fa in un modo che non sempre è coerente con quanto descrive; fatto che si tende spesso a dimenticare.

Vediamo Dante atterrito dall'Inferno; deve esserlo non perché sia un codardo, ma perché il suo terrore induca noi a credere nell'Inferno. Dante è atterrito, ha paura, si interroga sulle cose. Sappiamo ciò che pensa non da quel che dice, ma dalla poeticità, dalla intonazione, dall'accento della sua lingua.

C'è poi l'altro personaggio. A dire il vero, nella *Commedia* ce ne sono tre, ma ora parlerò del secondo, di Virgilio. Dante è riuscito a darci due immagini di Virgilio: quella che ci viene dall'*Eneide* o dalle *Georgiche*, e quella, più intima, che ci viene dalla sua poesia, dalla pietosa poesia di Dante.

Uno dei temi della letteratura, e uno dei temi della realtà, è l'amicizia. Io direi che l'amicizia è la passione di noi argentini. Vi sono molte amicizie nella letteratura, che è intessuta di amicizie. Possiamo evocarne alcune. Perché non pensare a don Chisciotte e Sancio, o meglio ad Alonso Quijano e Sancio, giacché per quest'ultimo «Alonso Quijano» è Alonso Quijano, e solo alla fine diventa «don Chisciotte»? Perché non pensare a Martín Fierro e a Cruz, ai nostri due gauchos che si perdono nelle terre di frontiera? Perché non pensare al vecchio mandriano e a Fabio Cáceres? L'amicizia è un tema comune, ma in genere gli scrittori ricorrono al contrasto tra i due amici. Ho dimenticato un'altra coppia illustre, Kim e il lama, che pure presenta un contrasto.

Nel caso di Dante, il procedimento è più delicato, non si tratta esattamente di un contrasto. Ovvero, abbiamo l'atteggiamento filiale, Dante è una sorta di figlio di Virgilio, ma al tempo stesso è superiore a lui perché si crede salvato. Crede che meriterà la grazia o di averla meritata perché gli è stata concessa la visione del mondo ultraterreno. Fin dall'inizio dell'Inferno sa che Virgilio è

invece un’anima perduta, un reprobo. Quando questi gli dice che non potrà accompagnarlo oltre il Purgatorio, Dante intuisce che Virgilio sarà per sempre un abitante del terribile «nobile castello» che ospita le grandi ombre dei grandi morti dell’antichità, coloro che per insopprimibile ignoranza non conobbero la parola di Cristo. E allora gli dice: «tu duca, tu segnore e tu maestro». Per attenuare quel momento, saluta Virgilio con parole magnifiche e parla dello studio assiduo e del grande amore che lo hanno spinto a cercare la sua opera; e questo tipo di relazione si manterrà per tutto il viaggio. È una figura essenzialmente triste quella di Virgilio, che si sa condannato ad abitare per sempre nel «nobile castello» pieno dell’assenza di Dio mentre a Dante sarà concesso di vedere Dio, sarà concesso di comprendere l’universo.

Abbiamo, dunque, questi due personaggi. Poi ce ne sono migliaia, centinaia, c’è una moltitudine di personaggi dei quali si è detto che sono secondari. Io direi che sono eterni.

Un romanzo contemporaneo ha bisogno di cinquecento o seicento pagine per farci conoscere un personaggio, sempre che ci riesca. A Dante basta un momento. In quel momento il personaggio è definito per sempre. Dante cerca inconsciamente quel momento centrale. Io ho voluto fare lo stesso in molti racconti e sono stato ammirato per questa trovata, che è la trovata di Dante nel Medioevo: presentare un momento come compendio di una vita. In Dante abbiamo personaggi la cui vita sta tutta in qualche terzina, e tuttavia quella vita è eterna. Vivono in una parola, in un atto, non serve di più; sono una parte di un canto, ma quella parte è eterna. Continuano a vivere e a rinnovarsi nella memoria e nell’immaginazione degli uomini.

Carlyle ha detto che due sono le caratteristiche di Dante. Naturalmente sono molte di più, ma quelle essenziali sono due: la tenerezza e il rigore (perché tenerezza e rigore non si escludono, non sono opposti). Da un lato c’è la tenerezza umana di Dante, ciò che Shakespeare chiamerebbe «*the*

milk of human kindness», «il latte della bontà umana», dall'altro c'è la consapevolezza di essere abitanti di un mondo rigoroso, retto da un ordine. Quest'ordine è di pertinenza dell'Altro, del terzo interlocutore.

Prendiamo due esempi: il primo è l'episodio più noto dell'*Inferno*, quello di Paolo e Francesca, nel quinto canto. Non pretendo di riassumere ciò che ha detto Dante, sarebbe irriverente da parte mia ridire in altre parole ciò che lui ha detto per sempre nel suo italiano; voglio semplicemente ricordare le circostanze.

Dante e Virgilio arrivano, se non ricordo male, al secondo cerchio e lì vedono il turbine di anime e sentono il fetore del peccato, il fetore del castigo. Ci sono particolari fisici sgradevoli. Per esempio Minosse, e i giri della coda per indicare a quale cerchio devono scendere i condannati. Questo è deliberatamente brutto perché niente può essere bello nell'Inferno. Quando i due giungono al cerchio in cui sono puniti i lussuriosi, vi trovano grandi nomi illustri. Dico «grandi nomi» perché Dante, allorché iniziò a scrivere questo canto, non aveva ancora raggiunto la perfezione della sua arte, cioè fare in modo che i personaggi fossero qualcosa di più dei loro nomi. E tuttavia era riuscito a descrivere il «nobile castello».

Vediamo i grandi poeti dell'antichità. Tra loro c'è Omero, spada in mano. Scambiano parole che non è onesto ripetere. È opportuno il silenzio, perché si addice al terribile pudore di coloro che sono condannati al Limbo, di coloro che non vedranno mai il volto di Dio. Giunti al quinto canto, Dante è arrivato alla sua grande scoperta: la possibilità di un dialogo con le anime dei morti, che lui ascolterà e giudicherà a suo modo. No, non giudicherà: sa di non essere il giudice, il Giudice è l'Altro, un terzo interlocutore, la Divinità.

Lì sono dunque Omero, Platone e altri grandi uomini illustri. Ma Dante vede due che conosce, meno illustri, appartenenti al mondo contemporaneo: Paolo e Francesca.

Sa che sono morti adulteri, li chiama ed essi accorrono. Dante dice: «Quali colombe dal disio chiamate». Ci troviamo di fronte a due reprobi e Dante li paragona a due colombe richiamate dal desiderio, perché anche la sensualità deve far parte della scena, è essenziale alla scena. Gli si avvicinano e Francesca, che è la sola a parlare (Paolo non può farlo), lo ringrazia di averli chiamati e gli rivolge queste parole patetiche: «se fosse amico il re de l'universo / noi pregheremmo lui de la tua pace», poiché tu hai pietà dei nostri mali. Dice re dell'universo perché non può dire Dio, il suo nome è vietato nell'Inferno e nel Purgatorio.

Francesca racconta la loro storia e la racconta due volte. La prima con riserbo, ma insiste sul fatto che continua ad amare Paolo. Il pentimento è vietato nell'Inferno; Francesca sa di aver peccato e resta fedele al suo peccato, e questo le dà una statura eroica. Sarebbe terribile che si pentisse, che si lamentasse di quanto è accaduto. Sa che il castigo è giusto, lo accetta e continua ad amare Paolo.

Dante ha una curiosità. «Amor condusse noi ad una morte»: Paolo e Francesca sono stati assassinati insieme. A Dante non interessa l'adulterio, né in che modo siano stati scoperti e giustiziati; gli interessa qualcosa di più intimo, sapere come si accorsero di essere innamorati, come si innamorarono, come giunse il tempo dei dolci sospiri. Fa la domanda.

Allontanandomi da quanto sto dicendo, voglio ricordare una strofa, forse la migliore di Leopoldo Lugones, ispirata senza dubbio al quinto canto dell'*Inferno*. Si tratta della prima quartina di *Alma venturosa*, uno dei sonetti di *Las horas doradas*, del 1922:

> Al promediar la tarde de aquel día,
> cuando iba mi habitual adiós a darte,
> fue una vaga congoja de dejarte
> lo que me hizo saber que te quería.[1]

Un poeta meno grande avrebbe detto che l'uomo sente una profonda tristezza nel congedarsi dalla donna, e avrebbe detto che si vedevano raramente. Invece qui basta «*cuando iba mi habitual adiós a darte*», che è un verso pesante, ma non importa, perché «*habitual adiós*» implica che si vedevano frequentemente; e poi gli ultimi due versi, «*fue una vaga congoja de dejarte / lo que me hizo saber que te quería*».

Il tema è essenzialmente lo stesso del quinto canto: due persone scoprono di essere innamorate, e non lo sapevano. È questo che Dante vuol conoscere, e vuole che Francesca gli racconti come è accaduto. Lei gli rivela che un giorno, per diletto, leggevano di Lancillotto e di come l'amore lo affliggeva. Erano soli e non sospettavano nulla. Che cosa non sospettavano? Non sospettavano di essere innamorati. E stavano leggendo una storia della *matière de Bretagne*, uno di quei libri che i Bretoni immaginarono in Francia dopo l'invasione sassone, uno di quelli che alimentarono la pazzia di Alonso Quijano; fu uno di questi libri a rivelare a Paolo e Francesca il loro amore colpevole. Ebbene, Francesca racconta che a volte arrossivano, ma che ci fu un momento, «quando leggemmo il disïato riso» baciato da un tale amante, in cui Paolo, che non si separerà mai da me, la bocca mi baciò «tutto tremante».

C'è qualcosa che Dante non dice, ma che si avverte per tutto l'episodio e forse gli conferisce la forza che ha. Con infinita pietà, Dante ci racconta il destino dei due amanti e sentiamo che prova invidia per quel destino. Paolo e Francesca sono nell'Inferno e Dante si salverà, ma loro si sono amati, mentre lui non ha ottenuto l'amore della donna che ama, di Beatrice. C'è poi una sorta di vanto nelle parole di Francesca, e Dante deve sentirlo come qualcosa di terribile, perché è separato per sempre da Beatrice. Invece quei due reprobi stanno insieme, non possono parlarsi, turbinano nel nero mulinello senza alcuna speranza, nemmeno quella che le sofferenze possano cessare, ma

sono insieme. Quando Francesca parla, dice «noi»: parla per sé e per Paolo, altro modo di essere uniti. Sono uniti per l'eternità, condividono l'Inferno, e questo a Dante dev'essere sembrato una specie di Paradiso.

Sappiamo che è molto turbato. Poi cade come un corpo morto.

Ogni uomo si definisce per sempre in un solo istante della sua vita, il momento in cui si trova per sempre di fronte a sé stesso. Si è detto che Dante è crudele con Francesca poiché la condanna. Ma questo significa ignorare il Terzo Personaggio. Non sempre il giudizio di Dio coincide con il sentimento di Dante. Chi non comprende la *Divina Commedia* dice che Dante la scrisse per vendicarsi dei suoi nemici e ricompensare i suoi amici. Niente di più falso. Nietzsche ha detto falsissimamente che Dante è la iena che fa poesia tra le tombe. La iena che fa poesia è una contraddizione in termini; e poi Dante non gode affatto del dolore altrui. Sa che ci sono peccati imperdonabili, capitali. Per ciascuno di questi sceglie una persona che lo ha commesso, ma che per il resto può essere ammirevole o adorabile. Francesca e Paolo sono soltanto lussuriosi. Non hanno altro peccato, ma uno basta a condannarli.

Quella di un Dio indecifrabile è un'idea presente anche in un altro dei libri essenziali dell'umanità, il *Libro di Giobbe*. Ricorderete che Giobbe accusa Dio, che i suoi amici lo difendono e che alla fine Dio parla dal turbine e contraddice sia coloro che lo hanno difeso, sia coloro che lo hanno accusato.

Dio è al di là di ogni giudizio umano, e per aiutarci a capirlo Egli si serve di due esempi straordinari: la balena e l'elefante. Sceglie questi mostri per farci capire che non sono meno mostruosi del Leviatano e di Behemoth (il cui nome è plurale e in ebraico significa «molti animali»). Dio è al di là di ogni giudizio umano; lo afferma Egli stesso nel *Libro di Giobbe*. E gli uomini si umiliano davanti a Lui perché hanno osato giudicarlo, difenderlo. Non ne ha

bisogno. Dio è, come direbbe Nietzsche, al di là del bene e del male. Appartiene a un'altra categoria.

Se Dante fosse stato sempre d'accordo con il Dio che immagina, quel Dio ci sembrerebbe falso, sarebbe una pura replica di Dante. Invece Dante deve accettare quel Dio così come deve accettare che Beatrice non lo abbia amato, che Firenze sia infame, come dovrà accettare l'esilio e la morte a Ravenna. Deve accettare il male del mondo e allo stesso tempo deve adorare quel Dio che non comprende.

C'è un personaggio assente dal poema dantesco e che non poteva esserci perché sarebbe stato troppo umano. Questo personaggio è Gesù. Il Gesù che compare nella *Commedia* non è quello dei Vangeli: il Gesù uomo dei Vangeli non può essere la Seconda Persona della Trinità che la *Commedia* esige.

E vengo, finalmente, al secondo episodio, che è per me il più alto della *Commedia*. Si trova nel ventiseiesimo canto dell'*Inferno*. È l'episodio di Ulisse. Anni fa scrissi un articolo intitolato *L'enigma di Ulisse*. Lo pubblicai, poi l'ho perso; ora cercherò di ricostruirlo. Credo che si tratti del più enigmatico degli episodi della *Commedia* e forse del più intenso: ma è molto difficile, trattandosi di vette, sapere quale sia la più alta, e la *Commedia* è fatta di vette.

Se per questa prima conferenza ho scelto la *Divina Commedia* è perché sono un uomo di lettere e credo che essa sia l'apice della letteratura e delle letterature. Il che non implica che io ne condivida la teologia o le mitologie. Vi troviamo, mescolate, la mitologia cristiana e quella pagana. Ma non si tratta di questo. Il fatto è che nessun libro mi ha dato emozioni estetiche altrettanto intense. E io, lo ripeto, sono un lettore edonista; io, nei libri, cerco emozioni.

La *Commedia* è un libro che tutti dobbiamo leggere. Non farlo significa privarci del dono più grande che la letteratura può offrirci, significa condannarci a uno strano ascetismo. Perché negarci la gioia di leggere la *Commedia*? Oltretutto non è una lettura difficile. È difficile ciò che sta

dietro la lettura: le opinioni, le discussioni; ma il libro in sé è un libro cristallino. E poi c'è il personaggio centrale, Dante, che è forse il personaggio più vivido di tutta la letteratura; e poi ci sono gli altri personaggi. Ma torno all'episodio di Ulisse.

Arrivano a una bolgia, credo che sia l'ottava, quella dei consiglieri fraudolenti. C'è, all'inizio, un'invettiva contro Firenze, di cui si dice che batte le ali per cielo e per terra e che il suo nome si diffonde per tutto l'Inferno. Quindi vedono dall'alto molti fuochi e dentro i fuochi, dentro le fiamme, nascoste, le anime dei fraudolenti: nascoste perché operarono nascostamente. Le fiamme si muovono e Dante sta per cadere. Lo sostiene Virgilio, la parola di Virgilio. Parlano di coloro che stanno dentro a quelle fiamme e Virgilio cita due nomi eccelsi: quelli di Ulisse e di Diomede. Sono lì perché insieme ordirono lo stratagemma del cavallo di Troia che permise ai greci di entrare nella città assediata.

Ulisse e Diomede sono lì, e Dante vuole conoscerli. Esprime a Virgilio il desiderio di parlare con quelle due illustri ombre antiche, con quei famosi e grandi eroi antichi. Virgilio approva il suo desiderio ma gli chiede di lasciar parlare lui, poiché si tratta di due greci orgogliosi. Meglio che Dante non parli. Questo è stato spiegato in diversi modi: Torquato Tasso pensava che Virgilio volesse farsi passare per Omero. Supposizione assurda e ingiusta, perché Virgilio aveva cantato Ulisse e Diomede, e se Dante li conosceva era perché glieli aveva fatti conoscere lui. Possiamo tralasciare le ipotesi secondo le quali Dante sarebbe stato disprezzato in quanto discendente di Enea o in quanto barbaro, e dunque indegno agli occhi dei greci. Virgilio, e così Diomede e Ulisse, sono un sogno di Dante. Dante li sta sognando, ma li sogna con tale intensità, in modo così vivido, da riuscire a pensare che quei sogni (che non hanno altra voce se non quella che dà loro, che non hanno altra forma se non quella che presta loro) possano

disprezzarlo, lui che non è nessuno, che ancora non ha scritto la *Commedia*.

Dante è entrato nel gioco, come vi entriamo noi: anche Dante cade nel tranello della *Commedia*. Pensa: questi sono famosi eroi dell'antichità e io non sono nessuno, sono solo un pover'uomo. Perché dovrebbero far caso a me? Allora Virgilio li invita a raccontare come morirono e parla la voce dell'invisibile Ulisse. Ulisse non ha volto, è dentro la fiamma.

Ecco che arriviamo a qualcosa che ha del prodigioso, alla creazione, da parte di Dante, di una leggenda, una leggenda superiore a quante ne contengono l'*Odissea* e l'*Eneide*, o a quante ne conterrà *Le mille e una notte*, altro libro in cui appare, sotto il nome di Sindbad il marinaio, Ulisse.

La leggenda fu suggerita a Dante da diverse credenze: da due innanzitutto, da quella secondo la quale la città di Lisbona era stata fondata da Ulisse e da quella che sosteneva l'esistenza, nell'Atlantico, delle Isole Fortunate. I Celti erano convinti che l'Atlantico fosse popolato di paesi fantastici: di un'isola dove scorre un fiume che attraversa il firmamento ed è pieno di pesci e di navi che non cadono sulla terra; di un'isola rotante fatta di fuoco; di un'isola nella quale levrieri di bronzo inseguono cervi d'argento. Dante dovette averne una qualche notizia; ma ciò che importa è quello che riuscì a fare con queste leggende. Riuscì a dar vita a qualcosa di profondamente nobile.

Ulisse lascia Penelope, chiama i suoi compagni e dice loro che, per quanto siano vecchi e stanchi, hanno affrontato insieme a lui mille pericoli; e propone un'impresa nobile, l'impresa di oltrepassare le Colonne d'Ercole e di attraversare il mare, di conoscere l'emisfero australe, che allora si pensava fosse un emisfero d'acqua, non abitato da nessuno. Dice loro che sono uomini, non bestie; che sono nati per il coraggio, per la conoscenza; che sono nati per sapere e capire. Loro lo seguono, e fanno ali dei loro remi.

È curioso che questa metafora si trovi anche nell'*Odissea*, che Dante non poté conoscere. Dunque navigano e si lasciano alle spalle Ceuta e Siviglia, si spingono in mare aperto e virano a sinistra. La sinistra, la parte sinistra, nella *Commedia* significa il male. Per salire al Purgatorio si va a destra; per scendere nell'Inferno, a sinistra. Il lato *sinistro*, cioè, ha anche un secondo significato... Poi leggiamo che nella notte Dante vede «tutte le stelle dell'altro emisfero», del nostro emisfero, quello meridionale, carico di stelle. (Un grande poeta irlandese, Yeats, parla dello *star-laden sky*, del «cielo carico di stelle». Il che è falso nell'emisfero settentrionale, dove ci sono poche stelle rispetto al nostro).

Navigano per cinque mesi e finalmente vedono terra. Vedono una montagna scura per la distanza, la montagna più alta che avessero mai visto. Ulisse dice che l'allegria si muta in pianto, perché dalla terra soffia un turbine e la nave s'inabissa. Quella montagna è il Purgatorio, come si capisce in un altro canto. Dante crede (finge di credere per ragioni poetiche) che il Purgatorio stia agli antipodi della città di Gerusalemme.

Bene, arriviamo a questo terribile momento e ci domandiamo perché Ulisse sia stato punito. Evidentemente non per l'inganno del cavallo, visto che il momento culminante della sua vita, quello che racconta a Dante e anche a noi, è un altro: è l'impresa generosa, audace, di voler conoscere il proibito, l'impossibile. Ci domandiamo perché questo canto abbia tanta forza. Prima di rispondere, vorrei ricordare una cosa che, a quanto ne so, nessuno ha mai segnalato.

Riguarda un altro grande libro, un grande poema del nostro tempo, *Moby Dick* di Herman Melville, che certamente conobbe la *Commedia* nella traduzione di Longfellow. Lì si racconta l'insensata impresa del mutilato capitano Ahab, che vuole vendicarsi della balena bianca. Finalmente la trova e la balena lo affonda, e il grande

romanzo ripropone la stessa conclusione del canto di Dante: il mare si chiude sopra Ahab, come si era chiuso sopra Ulisse. Melville, in quel punto, dovette ricordarsi della *Commedia*, anche se preferisco pensare che l'avesse letta e assimilata a tal punto da poterne dimenticare la lettera, che la *Commedia* fosse diventata parte di lui e che solo successivamente egli abbia riscoperto ciò che anni prima aveva letto; ad ogni modo la storia è la stessa. Salvo che Ahab non è spinto da nobile impeto ma da desiderio di vendetta. Ulisse, invece, agisce come il migliore degli uomini. Ulisse invoca una ragione giusta, che ha a che fare con l'intelligenza, e viene punito.

A cosa deve la sua forza tragica questo episodio? Credo che l'unica spiegazione valida sia questa: Dante sentì che Ulisse, in qualche modo, era lui stesso. Non so se lo sentì in modo cosciente, e poco importa. In una terzina dice che a nessuno è dato conoscere i giudizi della Provvidenza. Non possiamo prevedere il giudizio della Provvidenza, nessuno può sapere chi sarà condannato e chi salvato. Ma lui aveva osato prevedere, per mezzo della poesia, quel giudizio. Ci mostra condannati e ci mostra eletti. Doveva sapere che così facendo correva un pericolo; non poteva ignorare che stava prevedendo l'imperscrutabile Provvidenza di Dio.

Per questo il personaggio di Ulisse ha la forza che ha, perché Ulisse è uno specchio di Dante, perché Dante sentì che forse anche lui avrebbe meritato un simile castigo. Aveva scritto il poema, ma aveva anche infranto le misteriose leggi della notte, di Dio, della Divinità.

Sto per terminare. Voglio solo insistere sul fatto che nessuno ha il diritto di privarsi della gioia della *Commedia*, della gioia di leggerla in modo ingenuo. Dopo verranno i commenti, il desiderio di conoscere il significato di ogni singola allusione mitologica, di vedere come Dante abbia ripreso un gran verso di Virgilio e l'abbia forse migliorato traducendolo. Ma all'inizio dobbiamo leggere il poema con la fede di un bambino, abbandonarci ad esso; ed esso ci

accompagnerà per tutta la vita. Quanto a me, sono tanti anni che la *Divina Commedia* mi accompagna, e so che se la leggerò domani vi troverò cose che finora non ho visto. So che questo libro durerà ben oltre la mia veglia e le nostre veglie.

L’INCUBO

I sogni sono il genere; l’incubo, la specie. Parlerò dei sogni e, dopo, degli incubi.

In questi giorni rileggevo qualche libro di psicologia. E mi sono sentito piuttosto defraudato. In tutti si parlava dei meccanismi o dei contenuti dei sogni (chiarirò questo termine più avanti) e non si diceva, cosa che avrei desiderato, quanto sia stupefacente, quanto sia particolare il fatto stesso di sognare.

Così, in un libro di psicologia che apprezzo molto, *The Mind of Man*, di Gustav Spiller, si affermava che i sogni rappresentano il livello più basso dell’attività mentale, cosa che ritengo un errore, e si mostravano le incoerenze, le incongruenze delle trame dei sogni. Voglio ricordare Groussac e il suo mirabile saggio *Entre sueños*. Groussac, concludendo il saggio – incluso in *El viaje intelectual*, mi sembra nel secondo volume –, osserva che è sorprendente che ogni mattina ci svegliamo sani di mente, o abbastanza sani di mente, dopo essere passati attraverso quella zona d’ombra, quei labirinti di sogni.

L’analisi dei sogni presenta una particolare difficoltà. Non possiamo analizzarli direttamente. Possiamo solo parlare del ricordo che ne abbiamo. E non è detto che il ricordo corrisponda esattamente a quanto abbiamo sognato. Un grande scrittore del diciassettesimo secolo, Sir Thomas Browne, riteneva che il nostro ricordo dei sogni fosse più povero della loro splendida realtà. Altri, al contrario, pensano che li arricchiamo: se si considera il sogno un’opera di finzione (e credo che lo sia) è verosimile che al momento del risveglio e, dopo, quando lo raccontiamo, seguitiamo a inventare. Mi viene in mente *An Experiment*

with Time, di J.W. Dunne. Non concordo con la sua teoria, ma è talmente bella che merita di essere ricordata.

Ma prima, per renderla più semplice (passo da un libro a un altro, i miei ricordi sono più numerosi dei miei pensieri), voglio ricordare il grande libro di Boezio, *De consolatione philosophiae*, che Dante senza dubbio lesse e rilesse, così come lesse e rilesse tutta la letteratura del Medioevo. Boezio, soprannominato l'«ultimo romano», il senatore Boezio, immagina lo spettatore di una corsa di cavalli.

Lo spettatore è all'ippodromo e vede, dalla tribuna, i cavalli e la partenza, le fasi della corsa, l'arrivo di uno dei cavalli al traguardo, tutto in successione. Ma Boezio immagina un altro spettatore. Il quale è spettatore dello spettatore e anche della corsa: è, come si può intuire, Dio. Dio vede l'intera corsa, vede in un solo istante eterno, in una istantanea eternità, la partenza dei cavalli, le fasi della corsa, l'arrivo. Vede tutto in un solo sguardo, e in questo stesso modo vede l'intera storia universale. Così Boezio salva sia l'idea di libero arbitrio che quella di Provvidenza. Come lo spettatore vede l'intera corsa (però nella successione delle sue fasi) senza influire su di essa, Dio vede tutta insieme la nostra corsa, dalla culla alla sepoltura. Non influisce su quello che facciamo, noi agiamo liberamente, ma Dio sa già, sa già in questo preciso momento, il nostro destino finale. Dio vede la storia universale, gli avvenimenti della storia universale in questo modo, in un unico, splendido, vertiginoso istante che è l'eternità.

Dunne è uno scrittore inglese del nostro secolo. Non conosco titolo più interessante di quello del suo *Esperimento col tempo*. Lì immagina che ciascuno di noi possegga una sorta di modesta eternità personale: di questa modesta eternità entriamo in possesso ogni notte. Stanotte dormiremo, stanotte sogneremo che è mercoledì. Vivremo in sogno questo mercoledì, e il giorno seguente, il giovedì, forse il venerdì, forse il martedì... A ogni uomo è

data, attraverso il sogno, una piccola eternità personale che gli permette di vedere il suo passato prossimo e il suo prossimo avvenire.

Il sognatore vede tutto ciò in un unico sguardo, esattamente come Dio, dalla sua vasta eternità, vede l'intero processo cosmico. Cosa accade al risveglio? Accade che, poiché siamo abituati a una vita che si svolge in successione, diamo al nostro sogno una forma narrativa, ma il nostro sogno è stato multiplo, e simultaneo.

Vediamo un esempio molto semplice. Supponiamo che io sogni un uomo, la semplice immagine di un uomo (è un sogno molto povero) e poi, subito dopo, sogni l'immagine di un albero. Al risveglio, posso dare a un sogno così semplice una complessità che non gli appartiene: posso pensare di aver sognato un uomo che si trasforma in albero, che è un albero. Altero i fatti, sto già inventando.

Non sappiamo cosa esattamente accada nei sogni: non è escluso che mentre sogniamo siamo in cielo, o nell'inferno, forse siamo qualcuno, siamo quello che Shakespeare chiama *the thing I am*, «la cosa che sono», forse siamo chi siamo, forse siamo la Divinità. Al risveglio lo dimentichiamo. Dei sogni possiamo solo analizzare il ricordo, il povero ricordo che ne abbiamo.

Ho letto anche il libro di Frazer, scrittore certamente di sommo ingegno, ma anche molto ingenuo, giacché sembra dar credito a tutto quello che i viaggiatori gli raccontano. Secondo Frazer i selvaggi non fanno distinzione tra sogno e veglia, per loro ciò che sognano è un episodio della veglia. Così, secondo lui, o secondo i viaggiatori che aveva letto, un selvaggio sogna di andare nel bosco e uccidere un leone; al risveglio, pensa che la sua anima abbia abbandonato il corpo e mentre lui sognava abbia ucciso un leone. Oppure, se vogliamo complicare un po' di più le cose, possiamo pensare che abbia ucciso il sogno di un leone. Tutto è possibile, e quello che credono i selvaggi è

proprio quello che credono i bambini, i quali non distinguono molto bene il sogno dalla veglia.

Vi racconterò un ricordo personale. Un mio nipote, allora avrà avuto cinque o sei anni (le mie date sono abbastanza incerte) mi raccontava ogni giorno i suoi sogni. Ricordo che una mattina, era seduto in terra, gli domandai che cosa avesse sognato. Docilmente, sapendo che era un mio hobby, mi rispose: «Stanotte ho sognato che mi ero perso nel bosco, avevo paura, ma sono arrivato in una radura e c'era una casa bianca, di legno, con una scala che girava tutt'intorno alla casa, come un corridoio, e poi una porta, e da quella porta uscivi tu». Si interruppe bruscamente e aggiunse: «Ma che ci facevi in quella casetta?».

Per lui tutto si svolgeva sullo stesso piano, veglia e sogno. E questo ci porta a un'altra ipotesi, a quella dei mistici, dei metafisici, all'ipotesi opposta, che tuttavia si confonde con questa.

Per il selvaggio o per il bambino i sogni sono un episodio della veglia, per i poeti e i mistici non è impossibile che la veglia sia tutta un sogno. Lo dice, in modo conciso e laconico, Calderón: la vita è sogno. E lo dice, con un'immagine, Shakespeare: «Siamo fatti della stessa materia dei nostri sogni» e, splendidamente, anche il poeta austriaco Walther von der Vogelweide, che si domanda (lo dirò prima nel mio cattivo tedesco e poi, meglio, nel mio spagnolo): «*Ist es mein Leben geträumt oder ist es wahr?*», «la mia vita l'ho sognata o è stata reale»? Non lo sappiamo con certezza. Il che ci porta, ovviamente, al solipsismo; a supporre che reale sia soltanto il sognatore, e che questo sognatore sia ognuno di noi. Il sognatore, se si tratta di me, ora sta sognando tutti voi; se si tratta di ciascuno di voi, sta sognando questa sala e questa conferenza. C'è un solo sognatore, quello che sogna l'intero processo cosmico, sogna la storia universale trascorsa, sogna anche la vostra infanzia, la vostra giovinezza. Può non essere accaduto nulla: tutto comincia a esistere nel momento in cui il

sognatore inizia a sognare, ed egli è ognuno di noi, non *noi*, ma *ognuno di noi*. In questo momento sto sognando di pronunciare una conferenza in calle Charcas, di cercare i temi, forse senza trovarli, sto sognando voi, ma no, non è così. Ognuno di voi sta sognando me e tutti gli altri.

Ci sono dunque due concezioni: quella che ritiene i sogni parte della veglia, e l'altra, splendida, dei poeti, che considera tutta la veglia un sogno. Non c'è differenza tra le due materie. Questa idea è anche in un articolo di Groussac: la nostra attività mentale è sempre la stessa. Che siamo svegli o dormiamo e sogniamo, la nostra attività mentale è una sola. E Groussac cita appunto Shakespeare: «Siamo fatti della stessa materia dei nostri sogni».

C'è un altro tema che non va eluso: quello dei sogni profetici. È propria di una mentalità avanzata l'idea che i sogni corrispondano alla realtà; oggi infatti teniamo distinti i due piani. C'è un passo nell'*Odissea* in cui si parla di due porte, una di corno e l'altra di avorio. Da quella di avorio giungono agli uomini i sogni fallaci, da quella di corno, quelli veridici e profetici. E nell'*Eneide* c'è un brano, nel nono o nell'undicesimo libro, non ne sono sicuro, che ha prodotto innumerevoli commenti: Enea scende ai Campi Elisi, oltre le Colonne d'Ercole, conversa con le grandi ombre di Achille, di Tiresia; scorge l'ombra di suo padre, vuole abbracciarlo ma non può perché è fatto d'ombra; e vede anche la futura grandezza della città che fonderà. Vede Romolo, Remo, la campagna, e in essa il futuro Foro romano, la futura grandezza di Roma, la grandezza di Augusto e tutta la grandezza dell'Impero. E dopo aver visto tutto ciò, dopo aver conversato con i contemporanei di quell'epoca, che per lui sono persone future, ritorna sulla terra. A questo punto accade un fatto curioso, che non ha avuto una spiegazione convincente, salvo che da un commentatore anonimo che credo abbia colto nel segno. Al ritorno Enea passa dalla porta di avorio e non da quella di corno. Perché? Il commentatore ce lo spiega: perché di

fatto non ci troviamo nella realtà. Per Virgilio il mondo vero era probabilmente quello platonico, il mondo degli archetipi. Enea varca la porta di avorio perché entra nel mondo dei sogni, cioè in quello che chiamiamo veglia. Bene, è un'interpretazione possibile.

Ora passiamo a parlare della specie, dell'incubo. Non sarà inutile ricordare i diversi termini che lo indicano.

Quello spagnolo, *pesadilla*, non è particolarmente felice. Il diminutivo sembra indebolirlo. I termini usati in altre lingue sono più efficaci. In greco è *ephiáltes*: Efialte è il demone che provoca l'incubo. In latino è *incubus*, il demone che opprime il dormiente e suscita l'incubo. Il tedesco ha una parola molto curiosa, *Alp*, che significa l'elfo e l'oppressione dell'elfo. Ancora una volta dunque l'idea di un demone che provoca l'incubo. E c'è un quadro, un quadro che De Quincey, uno dei grandi sognatori d'incubi della letteratura, dovette conoscere, un quadro di Fuseli o Füssli (come davvero si chiamava questo pittore svizzero del Settecento) intitolato *The Nightmare*, l'incubo. Una ragazza è addormentata. Si sveglia inorridita nel vedere, adagiato sul suo ventre, un mostriciattolo nero e malefico. Quel mostro è l'incubo. Quando Füssli dipinse il quadro, stava pensando all'*Alp*, all'oppressione dell'elfo.

Veniamo ora al termine più appropriato e ambiguo per indicare l'incubo, l'inglese *the nightmare*, ovvero «la giumenta della notte». Così l'intese Shakespeare. C'è un suo verso che recita «*I met the night mare*», «mi sono imbattuto nella giumenta della notte». Shakespeare concepisce dunque l'incubo come una giumenta. E in un'altra poesia dice chiaramente: «*the nightmare and her nine foals*», «l'incubo e i suoi nove puledri», e anche qui lo vede come una giumenta.

Tuttavia, secondo gli etimologi, la radice del termine sarebbe un'altra, cioè *niht mare* o *niht maere*, il demone della notte. Il dottor Johnson, nel suo celebre dizionario, riconduce l'espressione alla mitologia nordica (sassone,

diremmo noi) che presenta l'incubo come generato da un demone; il che lo appaia, essendone forse un'interpretazione, con l'*ephiáltes* greco o l'*incubus* latino.

C'è un'altra interpretazione che può servirci e che collegherebbe l'inglese *nightmare* con il tedesco *Märchen*. *Märchen* significa fiaba, racconto di fate, fantasia; *nightmare* sarebbe quindi la fantasia della notte. Ora, intendere *nightmare* come «la giumenta della notte» (c'è qualcosa di terribile in questa immagine) costituì una specie di dono per Victor Hugo. Hugo conosceva bene l'inglese e aveva scritto un libro a torto dimenticato su Shakespeare. In una poesia, inclusa nelle *Contemplations*, credo, egli menziona «*le cheval noir de la nuit*», «il cavallo nero della notte», l'incubo. Senza dubbio pensava all'inglese *nightmare*.

Visto che abbiamo esaminato varie etimologie, anche il francese *cauchemar* è senza dubbio collegato all'inglese *nightmare*. Tutti questi termini implicano l'idea (tornerò a parlarne) di un'origine demoniaca dell'incubo, di un demone che lo causa. Non credo che sia solo una superstizione, credo che possa esserci, ve lo dico in tutta semplicità e franchezza, qualcosa di vero in un tale pensiero.

Addentriamoci ora nell'incubo, negli incubi. I miei sono sempre gli stessi. Direi che sono due, e possono confondersi tra loro. Uno è quello del labirinto, che si deve in parte a una incisione su acciaio che da bambino vidi in un libro francese. Vi erano raffigurate le sette meraviglie del mondo, fra cui il labirinto di Creta. Aveva la forma di un grande anfiteatro, un anfiteatro molto alto (come si intuiva dalla dimensione dei cipressi e delle persone intorno). In quell'edificio chiuso, angosciosamente chiuso, c'erano delle crepe. Io credevo (o adesso immagino di aver creduto) che se avessi avuto una lente di ingrandimento abbastanza potente, avrei potuto scorgere, guardare da una di quelle crepe, il Minotauro nel terribile centro del labirinto.

L’altro mio incubo è quello dello specchio. Non sono incubi diversi, giacché bastano due specchi contrapposti a creare un labirinto. Ricordo di aver visto, a casa di Dora de Alvear, nel barrio Belgrano, una camera rotonda con pareti e porte di specchio così che chiunque vi entrasse si trovava al centro di un labirinto realmente infinito.

Sogno sempre labirinti o specchi. Nel sogno dello specchio appare un’altra visione, un altro terrore delle mie notti, l’idea della maschera. Le maschere mi hanno sempre fatto paura. Da piccolo dovevo aver intuito che se qualcuno indossava una maschera era per nascondere qualcosa di orribile. A volte (questi sono gli incubi più terrificanti) mi vedo riflesso in uno specchio, ma la mia immagine ha una maschera. Ho paura di togliermela per timore di vedere il mio vero volto, che immagino atroce. Sotto potrebbe esserci la lebbra, la malattia o qualcosa di più spaventoso, oltre ogni immaginazione.

Un aspetto curioso dei miei incubi, non so se è così anche per voi, è l’esattezza della loro topografia. Ad esempio, sogno sempre determinati incroci di Buenos Aires: l’angolo tra calle Laprida e calle Arenales, o quello tra calle Balcarce e calle Chile. So esattamente dove mi trovo e so che devo andare in un posto lontano. Questi luoghi nel sogno hanno una topografia precisa ma sono completamente differenti da quelli reali. Possono essere forre, possono essere paludi, oppure giungle, non importa: io so di trovarmi esattamente in quell’incrocio di Buenos Aires. Cerco di trovare la mia strada.

Comunque, negli incubi ciò che conta non sono le immagini. L’importante, come intuì Coleridge (decisamente cito i poeti) è l’impressione che i sogni producono. Le immagini contano poco, sono effetti. Ho già detto all’inizio di aver letto molti trattati di psicologia nei quali non ho trovato niente di buono; avrei dovuto aggiungere che in cambio ho trovato i testi dei poeti, che sono invece particolarmente illuminanti.

Prendiamone uno di Petronio. Un passo di Petronio citato da Addison. Dice che l'anima, quando è libera dal peso del corpo, gioca. «L'anima senza il corpo, gioca». A sua volta, Góngora, in un sonetto, esprime con esattezza l'idea che i sogni, e così gli incubi, sono fantasie, sono creazioni letterarie:

> El sueño, autor de representaciones,
> en su teatro, sobre el viento armado,
> sombras suele vestir de bulto bello.[2]

Il sogno è una rappresentazione. L'idea fu riproposta da Addison agli inizi del Settecento in un eccellente articolo sullo «Spectator». Ho citato Thomas Browne. Browne scrive che i sogni ci fanno intuire l'eccellenza dell'anima, perché l'anima, libera dal corpo, si dedica al gioco e al sogno. Pensa che l'anima goda di libertà. E Addison dice che, effettivamente, quando l'anima è libera dall'impedimento del corpo, immagina, e può immaginare con una facilità della quale non dispone durante la veglia. Aggiunge che di tutte le attività dell'anima (della mente, diremmo oggi; oggi non parliamo di anima) la più difficile è l'invenzione. Ciò nonostante, nel sogno inventiamo con una tale rapidità che la nostra mente non riconosce come proprio ciò che un istante prima abbiamo inventato. Sogniamo di leggere un libro ma in realtà stiamo inventando ogni sua singola parola; non ce ne rendiamo conto e crediamo che sia stato scritto da un altro. In molti sogni ho notato questa attività preliminare, questa attività, per così dire, di preparazione delle cose.

Ricordo un incubo. Il luogo era calle Serrano, forse dove incrocia calle Soler, ma non sembrava quell'angolo di strada, il posto era molto diverso, però io sapevo che era nella vecchia calle Serrano, nel barrio Palermo. Mi imbattevo in un amico, che non so chi fosse; notavo che era molto cambiato. Non avevo mai visto la sua faccia, ma sapevo che non poteva essere quella. Era molto cambiato,

era molto triste. Il volto era segnato dal dolore, dalla malattia, forse dalla colpa. Teneva la destra infilata nella giacca (è un particolare importante nel sogno). Non potevo vederla, la nascondeva dalla parte del cuore. Allora lo abbracciai, sentivo che aveva bisogno di aiuto: «Ma cosa ti è successo, povero amico mio; come sei cambiato!». E lui: «Sì, sono molto cambiato». Lentamente estraeva la mano. E io vedevo che era una zampa d'uccello.

Il fatto strano è che l'uomo teneva la mano nascosta fin dall'inizio. Senza rendermene conto, ero stato io a preparare questa fantasia: che avesse una zampa d'uccello e che io vedessi la sua spaventosa trasformazione, la terribile sventura che lo stava trasformando in uccello. Nei sogni succede anche che ci viene chiesto qualcosa e non sappiamo cosa rispondere, ci danno la risposta e restiamo stupiti. La risposta può essere assurda, ma nel sogno è quella giusta. Era tutto predisposto da noi. Ciò mi porta alla conclusione, non so quanto scientifica, che i sogni sono l'attività estetica più antica.

Sappiamo che gli animali sognano. Ci sono versi latini in cui si racconta del levriero che abbaia alla lepre cui sta sognando di dare la caccia. Nei sogni avremmo dunque la più antica delle attività estetiche; e anche molto particolare, perché di genere drammatico. E aggiungo quanto dice Addison, che conferma, senza saperlo, quanto aveva detto Góngora sul sogno come autore di rappresentazioni. Addison osserva infatti che nel sogno siamo il teatro, il pubblico, gli attori, il soggetto, le parole che ascoltiamo. Tutto accade inconsciamente, e tutto ha una intensità inusitata nel mondo reale. Ci sono persone che hanno sogni deboli, incerti (almeno così mi dicono). I miei sono molto intensi.

Torniamo a Coleridge. Egli dice che il sogno, non importa ciò che sogniamo, cerca spiegazioni. E fa un esempio: se qui compare un leone, ne abbiamo tutti paura, è l'immagine del leone a creare paura. Oppure: sono a letto, mi sveglio,

vedo un animale seduto su di me e ho paura. Nel sogno può accadere il contrario. Possiamo avvertire l'oppressione e questa cerca una spiegazione. Ecco che io, assurdamente, ma nitidamente, sogno che una sfinge mi sta addosso. La sfinge non è la causa del terrore, è una spiegazione dell'oppressione avvertita. Coleridge aggiunge che c'è chi è impazzito per lo spavento provato alla vista di un falso fantasma. Invece, a chi sogna un fantasma bastano pochi minuti o secondi dopo il risveglio per tornare sereno.

Ho avuto spesso incubi, e continuo ad averne. Il più spaventoso, o quello che mi è sembrato il più spaventoso, l'ho utilizzato per un sonetto. Ero in camera, albeggiava (forse era l'ora in cui sognavo), ai piedi del letto c'era un re, un re molto antico, e nel sogno sapevo che era un re del Nord, un re norvegese. Non mi guardava, fissava il suo sguardo cieco al soffitto. Sapevo che era un re molto antico perché il suo aspetto non era del nostro tempo. Sentivo il terrore di quella presenza. Lo vedevo, vedevo la sua spada, il suo cane. Finalmente mi svegliai. Ma mi aveva tanto impressionato che per un po' continuai a vederlo. A raccontarlo, questo sogno è niente; ma sognarlo fu terribile.

Voglio narrarvi un incubo di cui giorni fa mi ha parlato Susana Bombal. Non so se il racconto farà impressione, forse no. Ha sognato di trovarsi in una stanza col soffitto a volta, buia nella parte superiore. Da quell'oscurità veniva giù una tela nera, sfilacciata. Lei aveva in mano delle grandi forbici, un po' scomode. Doveva tagliare i fili che spuntavano, che erano tanti. La parte visibile della tela sarà stata larga un metro e mezzo e lunga altrettanto, il resto si perdeva in alto nelle tenebre. Tagliava e sapeva che non sarebbe mai arrivata alla fine. E aveva quella sensazione di orrore tipica dell'incubo, perché l'incubo è, soprattutto, la sensazione dell'orrore.

Ho raccontato due incubi reali; ora dirò di due incubi letterari, che forse furono anch'essi reali. Nella scorsa

conferenza ho citato il «nobile castello» dell'Inferno dantesco. Dante giunge al primo cerchio guidato da Virgilio, e nota che questi impallidisce. Pensa: se Virgilio impallidisce entrando nell'Inferno, che è la sua eterna dimora, come potrò io non aver paura? Dice a Virgilio di essere spaventato, ma questi lo esorta: «Io ti precederò». E così vanno, e subito, appena entrati, sentono infiniti lamenti, ma non lamenti di dolore fisico, lamenti che esprimono qualcosa di più grave.

Arrivano dunque a un castello, il «nobile castello». È cinto da sette giri di mura, che possono essere le sette arti liberali del *trivium* e del *quadrivium* o le sette virtù, non importa. Forse Dante sentì che quel numero era magico, magico in sé stesso, per le molte spiegazioni che doveva certamente avere. Si parla poi di un fiume che scompare e di un fresco prato, che scompare anch'esso. Quando i due si avvicinano vedono che è smalto. Non vedono l'erba, che è qualcosa di vivo, ma una cosa morta. Quattro ombre avanzano verso di loro: sono le ombre dei grandi poeti dell'antichità. C'è Omero, spada nella mano, ci sono Ovidio, Lucano, Orazio. Virgilio invita Dante a salutare Omero, che lui tanto onorò e che non lesse mai. E gli dice: «Onorate l'altissimo poeta». Omero avanza, spada nella mano, e accoglie Dante come sesto nella schiera dei poeti. Dante, che non ha scritto ancora la *Commedia*, perché la sta componendo in quel momento, sente che sarà in grado di scriverla.

Poi le ombre gli dicono cose che non è opportuno ripetere. Si può pensare al pudore del fiorentino, ma credo che la ragione sia più profonda. Dante sta parlando degli abitanti del nobile castello: lì dimorano le grandi ombre dei pagani, e anche dei musulmani; tutti parlano lentamente e con voce soave, ma sono privati di Dio. Lì c'è l'assenza di Dio, tutti loro sanno che sono condannati a quell'eterno castello, a quel castello nobile ed eterno, ma spaventoso.

C’è Aristotele, maestro di coloro che sanno, ci sono i filosofi presocratici, c’è Platone, c’è anche, solo e in disparte, il grande sultano Saladino. Ci sono tutti i grandi pagani che non poterono essere salvati perché privi del battesimo, che non poterono essere salvati da Cristo, al quale Virgilio fa cenno, ma che nell’Inferno non può nominare e chiama Possente. Potremmo pensare che Dante non avesse ancora scoperto il proprio talento drammatico, che non sapesse ancora di poter far parlare i suoi personaggi. Potremmo lamentare che non ci abbia riferito le eminenti parole, senza dubbio degne, che la grande ombra di Omero gli disse, spada nella mano. Ma possiamo anche intuire che Dante abbia ritenuto più efficace che tutto fosse silenzio, che tutto nel castello fosse spaventoso. Parlano con le grandi ombre. Dante le enumera: Seneca, Platone, Aristotele, il Saladino, Averroè. Le menziona, ma non abbiamo udito parola. È più efficace così.

Direi che se pensiamo all’Inferno della *Commedia*, esso non è un incubo; è semplicemente una camera di tortura. Accadono cose atroci, ma non c’è l’atmosfera da incubo che c’è nel «nobile castello». Dante ce la rende, forse per la prima volta in letteratura.

C’è un altro caso simile, lodato da De Quincey. È nel secondo libro del *Prelude* di Wordsworth. Wordsworth dice di essere preoccupato (strana preoccupazione se si considera che scriveva agli inizi dell’Ottocento) per il pericolo che correvano le arti e le scienze, esposte al rischio di un qualsiasi cataclisma cosmico. A quel tempo non si pensava a cataclismi del genere; oggi sì che possiamo temere che l’intera opera dell’umanità, l’umanità stessa, possa venire annientata in qualsiasi momento. Pensiamo alla bomba atomica. Bene, Wordsworth racconta di una conversazione con un amico. Ragionava: «Che orrore, che orrore sapere che le grandi opere dell’umanità, le scienze, le arti siano alla mercé di un qualsiasi cataclisma cosmico». L’amico gli confessa di aver avuto

anch’egli lo stesso timore. E Wordsworth gli dice: «L’ho sognato...».

E questo sogno mi sembra la forma perfetta dell’incubo, perché presenta i due elementi che lo costituiscono: episodi di malessere fisico, di persecuzione, e la componente dell’orrore, del soprannaturale. Wordsworth racconta che si trovava in una grotta, di fronte al mare, era mezzogiorno, leggeva il *Don Chisciotte*, uno dei suoi libri preferiti, e le avventure del cavaliere errante rappresentate da Cervantes. Non cita apertamente don Chisciotte, ma sappiamo che si tratta di lui. E continua: «Lasciai il libro e mi misi a pensare; pensai proprio alla questione delle scienze e delle arti finché giunse l’ora», l’ora possente del mezzogiorno, della calura del mezzogiorno. Allora, seduto nella sua grotta di fronte al mare (intorno ci sono la spiaggia, la sabbia gialla), «il sonno» ricorda Wordsworth «si impadronì di me ed entrai nel sogno».

Si è addormentato nella grotta, di fronte al mare e in mezzo alla sabbia dorata della spiaggia. Nel sogno lo accerchia la sabbia, un Sahara di sabbia nera. Non c’è acqua, non c’è mare. Si trova in mezzo al deserto (nel deserto si sta sempre nel mezzo) ed è atterrito al pensiero di come farà a uscirne, quando si accorge che qualcuno gli sta accanto. Stranamente, è un arabo della tribù dei beduini, che cavalca un cammello e impugna nella destra una lancia. Sotto il braccio sinistro stringe una pietra e in mano ha una conchiglia. L’arabo gli dice che ha la missione di salvare le arti e le scienze e gli avvicina all’orecchio la conchiglia, che è di una bellezza straordinaria. Wordsworth racconta di aver ascoltato la profezia («in una lingua sconosciuta che tuttavia compresi»): una specie di ode appassionata che prediceva che la Terra sarebbe stata presto distrutta da un diluvio inviato dall’ira di Dio. L’arabo gli conferma il vaticinio, il diluvio è vicino ma lui ha la missione di salvare l’arte e le scienze. Gli mostra la pietra, e questa è, stranamente, *Il libro degli elementi* di Euclide,

pur restando sempre una pietra. Quindi gli avvicina la conchiglia, e la conchiglia è anche un libro, quello che gli ha rivelato la terribile notizia. La conchiglia contiene, poi, tutta la poesia del mondo, incluso, perché no, il poema di Wordsworth. Il beduino gli dice: «Devo salvare queste due cose, la pietra e la conchiglia, entrambi i libri». Gira la testa indietro e c'è un momento in cui Wordsworth nota che il suo volto si trasforma ed è pieno di orrore. Guarda indietro anch'egli e vede una grande luce, una luce che ha già inondato mezzo deserto. È il bagliore delle acque del diluvio che sta per distruggere la Terra. Il beduino si allontana e Wordsworth vede che è anche don Chisciotte e che il suo cammello è anche Ronzinante; come la pietra e la conchiglia sono ciò che sono e anche un libro, così il beduino è don Chisciotte e non è nessuna delle due cose e le due cose insieme. In questa dualità sta l'orrore del sogno. Wordsworth a questo punto si sveglia in un grido di terrore perché le acque lo stanno raggiungendo.

Credo che questo sia uno degli incubi più belli della letteratura.

Possiamo trarre due conclusioni, almeno per questa sera; in seguito la nostra opinione cambierà. La prima è che i sogni sono un'opera estetica, forse l'espressione estetica più antica. Assumono una forma stranamente drammatica perché, come ha detto Addison, noi siamo insieme il teatro, lo spettatore, gli attori, la trama. La seconda riguarda l'orrore che l'incubo suscita. La nostra veglia abbonda di momenti terribili; sappiamo tutti che ci sono momenti in cui la realtà ci opprime. È morta una persona cara, una persona amata ci ha lasciato, sono tante le ragioni di tristezza, di disperazione... Eppure non sono paragonabili all'incubo; l'incubo ha un suo peculiare orrore, e questo può manifestarsi attraverso una qualsiasi storia, quella del beduino che in Wordsworth è anche don Chisciotte, quella delle forbici e di una tela nera sfilacciata, quella del re del mio sogno, quelle dei famosi incubi di Poe. Ma c'è

qualcos’altro: il *sapore* dell’incubo. Nei trattati che ho consultato non si parla di questo particolare sapore.

Potremmo anche avanzare un’interpretazione teologica, e questa sarebbe coerente con l’etimologia. Prendo un termine qualsiasi: ad esempio, l’*incubus* latino, o il sassone *nightmare*, o il tedesco *Alp*. Tutti suggeriscono qualcosa di soprannaturale. Bene. E se gli incubi fossero strettamente soprannaturali? Se fossero crepe dell’inferno? Se durante gli incubi fossimo letteralmente all’inferno? Perché no? È tutto così strano, che anche questo è possibile.

LE MILLE E UNA NOTTE

Uno degli eventi capitali nella storia delle nazioni occidentali è la scoperta dell'Oriente. Sarebbe più preciso parlare di una coscienza dell'Oriente, continua, paragonabile alla presenza della Persia nella storia greca. Questa coscienza dell'Oriente, qualcosa di vasto, immobile, magnifico, incomprensibile, presenta momenti eccelsi. Ne indicherò alcuni. Il che mi sembra opportuno, se vogliamo addentrarci in questo argomento che amo tanto e che ho amato fin dall'infanzia, il libro delle *Mille e una notte* o, come si intitola nella versione inglese, la prima che ho letto, *The Arabian Nights*, «Le notti arabe», titolo anch'esso non privo di mistero, per quanto meno bello dell'altro.

Elencherò alcuni fatti: i nove libri di Erodoto e la loro rivelazione dell'Egitto, il lontano Egitto. Dico «lontano» perché lo spazio si misura col tempo, e la navigazione era pericolosa. Secondo i greci, il mondo egizio era superiore, e ne avvertivano il mistero.

Esamineremo poi i termini Oriente e Occidente, che non possiamo definire e che corrispondono a delle realtà. Succede con essi ciò che sant'Agostino diceva del tempo: «Che cos'è il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se mi chiedono cosa sia non lo so più». Che cosa sono l'Oriente e l'Occidente? Se me lo chiedono, non lo so. Proviamo ad avvicinarci a questi due concetti.

Pensiamo agli scontri, alle guerre, alle campagne di Alessandro. Alessandro che conquista la Persia, che conquista l'India e alla fine muore, come sappiamo, a Babilonia. Fu questo il primo grande incontro con l'Oriente, un incontro che colpì talmente Alessandro, da farlo smettere di essere greco e diventare in parte persiano. I

persiani ormai l'hanno incorporato nella loro storia: Alessandro che dormiva con l'*Iliade* e la spada sotto il cuscino. Torneremo a parlarne, ma visto che lo abbiamo nominato, voglio raccontarvi una leggenda che sono sicuro vi interesserà.

Alessandro non muore a Babilonia a trentatré anni. Si allontana dall'esercito e vaga per deserti e selve finché non vede un chiarore, il chiarore di un falò. Tutt'intorno, guerrieri dalla pelle gialla e occhi obliqui. Non sanno chi sia, lo accolgono. Siccome è essenzialmente un soldato, partecipa a battaglie in geografie a lui del tutto ignote. È un soldato: non gli importa per cosa combatte ed è pronto a morire. Passano gli anni, ormai ha dimenticato molte cose. Un giorno riceve la paga della truppa e tra le monete ce n'è una che lo inquieta. La tiene sul palmo della mano e dice tra sé: «Sei un uomo vecchio: questa è la medaglia che feci coniare per la vittoria di Arbela quando ero Alessandro il Macedone». In quel momento recupera il proprio passato e torna a essere un mercenario tartaro o cinese o quel che sia.

Questa memorabile invenzione appartiene al poeta inglese Robert Graves. Ad Alessandro era stato predetto il dominio dell'Oriente e dell'Occidente. Nei paesi islamici viene celebrato ancora con l'appellativo di Alessandro il Bicorne, perché disponeva di due corni, l'Oriente e l'Occidente.

Vediamo un altro esempio di questo lungo dialogo tra l'Oriente e l'Occidente, un dialogo non di rado tragico. Pensiamo al giovane Virgilio che tasta una seta stampata che viene da un paese remoto. Il paese dei cinesi, del quale sa solo che è lontano e pacifico, assai popoloso, e che abbraccia gli estremi confini dell'Oriente. Virgilio ricorderà quella seta nelle *Georgiche*, quella seta senza cuciture, con immagini di templi, imperatori, fiumi, ponti, laghi diversi da quelli a lui noti.

Altra rivelazione dell'Oriente troviamo nella mirabile *Storia naturale* di Plinio. Lì si parla dei cinesi e si citano la Battriana, la Persia, si parla dell'India, del re Poro. C'è un verso di Giovenale, che avrò letto più di quarant'anni fa, e ora all'improvviso mi torna in mente. Per indicare un luogo lontano, Giovenale dice: «*ultra Auroram et Gangen*», al di là dell'aurora e del Gange. Per noi l'Oriente sta in queste quattro parole. Chissà se Giovenale lo sentiva come lo sentiamo noi. Credo di sì. L'Oriente deve aver sempre esercitato un fascino particolare sugli occidentali.

Continuiamo a seguire la storia e arriviamo a un dono curioso. Ma probabilmente non è mai accaduto e si tratta ancora una volta di una leggenda. Hārūn al-Rashīd, Aaron l'Ortodosso, invia al suo collega Carlomagno un elefante. Forse era impossibile mandare un elefante da Baghdad in Francia, ma questo non importa. Non ci costa niente crederci. Quell'elefante è un mostro. Ricordiamo che «mostro» non indica qualcosa di terribile. Cervantes chiamò Lope de Vega «Mostro della Natura». Quell'elefante dovette risultare molto strano ai Franchi e al re germanico Carlomagno. (È triste pensare che Carlomagno, che doveva parlare un qualche dialetto germanico, non abbia potuto leggere la *Chanson de Roland*).

Gli mandano dunque un elefante; e questa parola ci ricorda che Roland fa suonare l'«olifante», il corno di avorio, il cui nome deriva appunto dalla zanna dell'elefante. E visto che parliamo di etimologie, ricordiamo che il termine spagnolo *alfil*, l'alfiere degli scacchi, in arabo significa «elefante» e ha la stessa origine di *marfil*, avorio. Tra i pezzi degli scacchi orientali ne ho visto uno che rappresentava un elefante sormontato da una torretta con sopra un omino, e non era, come si potrebbe pensare, il pezzo che chiamiamo torre, ma l'alfiere, l'*alfil*, l'elefante.

Durante le Crociate, i soldati fanno ritorno e portano ricordi: ricordi di leoni, ad esempio. Abbiamo il famoso crociato Richard the Lion-Hearted, Riccardo Cuor di Leone.

Il leone che entra nell'araldica è un animale dell'Oriente. Il mio elenco non può essere infinito, ma ricordiamo ancora Marco Polo, il cui libro è una rivelazione dell'Oriente (anzi per molto tempo ne è stata la più grande rivelazione), quel libro che dettò a un compagno di galera, dopo la battaglia in cui i veneziani furono sconfitti dai genovesi. In esso c'è la storia dell'Oriente, e vi si parla di Kublai Khan, che ricomparirà nel poemetto di Coleridge.

Nel quindicesimo secolo ad Alessandria, la città di Alessandro il Bicorne, viene raccolta una serie di fiabe. Esse hanno, a quanto si suppone, una storia singolare. Inizialmente furono raccontate in India, poi in Persia, quindi in Asia Minore e alla fine, ormai trascritte in arabo, raccolte nella città del Cairo. È il libro delle *Mille e una notte*.

Voglio soffermarmi sul titolo. È uno dei più belli del mondo, bello, a mio parere, quanto l'altro, pur così diverso, che ho citato nell'ultimo incontro con voi: l'*Esperimento col tempo*.

Nelle *Mille e una notte* c'è una diversa bellezza, che credo risieda nel fatto che per noi «mille» è quasi sinonimo di «infinito». Dire «mille notti» è dire infinite notti, molte notti, innumerevoli notti. Dire «mille e una notte» è aggiungerne una all'infinito. Ricordiamo una curiosa espressione inglese: a volte, invece di dire «per sempre», *for ever*, si dice *for ever and a day*, «per sempre e un giorno ancora». Si aggiunge «un giorno» a «sempre», e questo ci fa pensare all'epigramma che Heine dedicò a una donna: «Ti amerò in eterno e anche dopo».

L'idea di infinito è consustanziale alle *Mille e una notte*.

Nel 1704 si pubblica la prima versione europea, il primo dei sei volumi dell'orientalista francese Antoine Galland. Con il movimento romantico l'Oriente entra pienamente nella coscienza europea. Basta ricordare due nomi di rilievo, quello di Byron, più importante per la figura che per l'opera, e quello di Hugo, importante per tutto. Seguono

altre versioni e si verifica una nuova rivelazione dell'Oriente, quella operata verso il 1890 da Kipling: «Se hai sentito il richiamo dell'Oriente, non potrai più sentirne altri».

Torniamo al momento in cui le *Mille e una notte* vengono tradotte per la prima volta. È un avvenimento capitale per tutte le letterature d'Europa. Siamo in Francia, nel 1704. È la Francia del Secolo d'Oro, la Francia governata dal legislatore letterario Boileau, che muore nel 1711 senza nemmeno immaginare che l'intera sua retorica è già minacciata dalla splendida invasione orientale.

Pensiamo alla retorica di Boileau, fatta di precauzioni, di divieti, pensiamo al culto della ragione, pensiamo alla celebre frase di Fénelon: «Delle attività dello spirito, la meno frequente è la ragione». Bene, Boileau intende fondare la poesia sulla ragione.

Stiamo conversando qui in un illustre dialetto latino che si chiama castigliano. E anche questa nostra lingua è un episodio di quella nostalgia, di quel commercio amoroso e a volte bellicoso tra Oriente e Occidente: l'America infatti è stata scoperta per il desiderio di raggiungere le Indie. Chiamiamo indios i discendenti di Montezuma, di Atahualpa, di Catriel proprio per quell'errore, perché gli spagnoli credettero di aver raggiunto le Indie. Anche questa mia insignificante conferenza è parte del dialogo tra l'Oriente e l'Occidente.

Quanto al termine Occidente, ne conosciamo l'origine, ma questo non è importante. Potremmo dire che la cultura occidentale è impura in quanto è occidentale solo per metà. Due sono le nazioni essenziali per la nostra cultura. Sono la Grecia (dato che Roma è una estensione ellenistica) e Israele, un paese orientale. Esse si fondono in quella che chiamiamo cultura occidentale. Parlando delle rivelazioni dell'Oriente avrei dovuto ricordare quella incessante rivelazione che sono le Sacre Scritture. Il fenomeno è reciproco, anche l'Occidente influisce sull'Oriente. C'è un

libro di uno scrittore francese che si intitola *La scoperta dell'Europa da parte dei cinesi*; ed è vero, è un fatto realmente accaduto.

L'Oriente è il luogo dove sorge il sole. C'è una bella parola tedesca che mi piace ricordare, *Morgenland*, «terra del mattino», per Oriente. Per Occidente, *Abendland*, «terra della sera». Avrete tutti presente *Der Untergang des Abendlandes* di Spengler, cioè «Il tramonto della terra della sera» o, più prosaicamente, *Il tramonto dell'Occidente*. Ritengo che non dobbiamo rinunciare alla parola Oriente, così bella perché contiene, per un caso felice, la parola oro. In «Oriente» sentiamo «oro», perché quando il sole sorge il cielo si fa dorato. Torno a citare il celebre verso dantesco «Dolce color d'orïental zaffiro», dove «orïental» ha due significati: lo zaffiro orientale, che proviene dall'Oriente, e l'«oro» del mattino, l'oro di quel primo mattino nel Purgatorio.

Che cosa è l'Oriente? Se lo definiamo dal punto di vista geografico ci imbattiamo in un fatto abbastanza curioso, cioè che parte dell'Oriente sarebbe Occidente, o ciò che greci e romani considerarono Occidente, giacché è chiaro che il Nord Africa è Oriente. Naturalmente, sono Oriente anche l'Egitto, le terre d'Israele, l'Asia Minore e la Battriana, la Persia, l'India, e tutte le regioni che si estendono al di là di questa e hanno poco in comune tra loro. Per esempio, la Tartaria, la Cina, il Giappone; tutto ciò è Oriente per noi. Quando diciamo Oriente credo che ciascuno di noi pensi anzitutto all'Oriente islamico, e per estensione all'Oriente del nord dell'India.

È questo il primo significato che diamo alla parola Oriente, e lo si deve alle *Mille e una notte*. C'è un certo qualcosa che noi avvertiamo come Oriente, e che io non ho sentito in Israele e ho sentito invece a Granada e a Córdoba. Ho percepito la presenza dell'Oriente, ed è una cosa che non credo si possa definire; per quanto non so se valga la pena definire qualcosa che tutti sentiamo

intimamente. Le connotazioni di questa parola provengono dalla lettura delle *Mille e una notte*. È a questo libro che pensiamo non appena la evochiamo; solo dopo ci viene in mente Marco Polo o la leggenda del Prete Gianni, con i suoi fiumi di sabbia e i pesci d'oro. Di primo acchito pensiamo all'Islam.

Esaminiamo la storia di questo libro; poi diremo delle traduzioni. La sua origine è oscura. Potremmo pensare alle cattedrali infelicemente chiamate gotiche, opera di generazioni di uomini. Ma c'è una differenza sostanziale, ed è che gli artigiani, gli artefici delle cattedrali, sapevano bene quel che facevano. *Le mille e una notte* nascono invece in modo misterioso. Sono opera di migliaia di autori nessuno dei quali pensava di star costruendo un libro illustre, uno dei libri più illustri di tutte le letterature, apprezzato, mi dicono, più in Occidente che in Oriente.

Ora, un fatto curioso. Lo riporta il barone von Hammer-Purgstall, orientalista ammirato da Lane e Burton, i più famosi traduttori inglesi delle *Mille e una notte*. Egli riferisce di certi uomini che chiama *confabulatores nocturni*: uomini della notte che raccontano storie, uomini la cui professione è raccontare storie durante la notte. Purgstall cita un antico testo persiano dove si legge che il primo ad ascoltare storie narrate, a riunire uomini della notte perché raccontassero storie che svagassero la sua insonnia fu Alessandro il Macedone. Probabilmente si trattava di favole. Credo che il fascino delle favole non stia nella loro morale. Ciò che affascinò Esopo o i favolisti indiani fu immaginare animali come dei piccoli uomini, con le loro commedie e le loro tragedie. L'idea dell'intento morale venne in seguito: ciò che contava era che il lupo parlasse con l'agnello e il bue con l'asino o il leone con l'usignolo.

Abbiamo dunque Alessandro il Macedone che ascolta storie raccontate da questi anonimi uomini della notte che di professione narrano storie, e questo è durato a lungo.

Lane, nel suo *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, «Resoconto degli usi e costumi degli Egiziani moderni», racconta che a metà dell'Ottocento i narratori di storie erano molto diffusi nella città del Cairo. Che ce n'erano una cinquantina e che spesso raccontavano le storie delle *Mille e una notte*.

Abbiamo un insieme di racconti. Quelli dell'India, dove si formò il nucleo centrale, passano, secondo Burton e Cansinos Assens, autore di una mirabile traduzione spagnola, in Persia; qui vengono modificati, arricchiti e arabizzati. Dopo, verso la fine del quindicesimo secolo, giungono in Egitto. È allora che si costituisce la prima raccolta, che a quanto pare deriva da una precedente persiana, *Hazaār afsaāna*, «I mille racconti».

Perché in un primo momento mille, e poi mille e una? Penso che le ragioni siano due. Una, superstiziosa (la superstizione è importante in questo caso), secondo la quale i numeri pari sono di malaugurio. Allora per avere un numero dispari felicemente si aggiunse «e una». Se si fosse optato per novecentonovantanove notti, sentiremmo che manca una notte; così, invece, sentiamo che ci viene offerto qualcosa di infinito e che vi si aggiunge anche una regalia, una notte in più. La raccolta viene letta dall'orientalista francese Galland, che la traduce. Vediamo in cosa consiste e in che modo l'Oriente è in questo testo. Lo è innanzitutto perché nel leggerlo ci sentiamo in un paese lontano.

È noto che la cronologia, che la storia esistono; ma si tratta anzitutto di verifiche occidentali. Non vi sono storie della letteratura persiana o storie della filosofia indostana; e nemmeno storie cinesi della letteratura cinese, perché a quei popoli non interessa la successione dei fatti. Ritengono che la letteratura e la poesia siano processi eterni. Credo che, nella sostanza, abbiano ragione. Penso, ad esempio, che il titolo *Le mille e una notte* (o, come vuole Burton, *Book of the Thousand Nigths and a Night*, «Libro delle mille notti e una notte») sarebbe un bel titolo se lo avessero

inventato stamattina. Se lo sentissimo oggi penseremmo: che titolo affascinante, affascinante perché non solo è bello (come lo è *Los crepúsculos del jardín* di Lugones) ma perché fa venir voglia di leggere il libro.

Si ha voglia di perdersi, nelle *Mille e una notte*; sappiamo che entrando in questo libro potremo dimenticarci del nostro povero destino umano; sappiamo che entriamo in un mondo, un mondo fatto di alcune figure archetipiche e anche di individui.

Il titolo contiene un elemento molto importante: la suggestione di un libro infinito. E virtualmente, lo è. Gli arabi dicono che nessuno può leggere *Le mille e una notte* sino alla fine. Non per noia, ma perché si capisce che il libro è infinito.

A casa ho i diciassette volumi della versione di Burton. So che non riuscirò mai a leggerli tutti, ma so che le notti sono lì ad aspettarmi; che la mia vita può essere infelice, ma che lì ci saranno i diciassette volumi, ci sarà quella specie di eternità delle *Mille e una notte* dell'Oriente.

E come definire l'Oriente?, non l'Oriente reale, che non esiste. Direi che le nozioni di Oriente e Occidente sono generalizzazioni, ma che nessun individuo si sente orientale. Credo che un uomo possa sentirsi persiano, indiano o malese, ma non orientale. Allo stesso modo, nessuno si sente latinoamericano: ci sentiamo argentini, cileni, uruguaiani. Ma non ha importanza, il concetto esiste. E su cosa si basa? Su un mondo di estremi nel quale le persone sono molto infelici o molto felici, molto ricche o molto povere. Un mondo di re, di re che non devono dar conto di ciò che fanno. Di re, per così dire, irresponsabili come gli dèi.

C'è poi l'idea dei tesori nascosti. Chiunque può scoprirli. E c'è quella della magia, molto importante. Che cos'è la magia? È un altro tipo di causalità. È supporre che oltre alle relazioni di causa ed effetto che conosciamo, esista un altro tipo di relazione causale, che può essere dovuta a un

fatto accidentale, a un anello, a una lampada. Sfreghiamo un anello, una lampada e compare il genio. Il quale è uno schiavo ma è anche onnipotente ed esaudirà i nostri desideri. Può accadere in qualsiasi momento.

Ricordiamo la storia del pescatore e del genio. Il pescatore ha quattro figli, è povero. Ogni mattina getta la rete sulla riva di un mare. Già l'espressione «un mare» è magica e ci porta in un mondo dalla geografia indefinita. Il pescatore non si avvicina «al mare», si avvicina a «un mare», e vi getta la rete. Una mattina la getta e la ritira per tre volte: pesca un asino morto, pesca terraglie rotte, pesca, insomma, cose inutili. Getta la rete una quarta volta (ogni volta recita dei versi) e la sente molto pesante. Spera che sia piena di pesci ma ciò che tira fuori è una brocca di rame giallo, chiusa col sigillo di Solimano, di Salomone. Apre la brocca e ne esce un fumo denso. Pensa che potrà venderla a un venditore di chincaglie, ma il fumo sale fino in cielo, si condensa e assume la forma di un genio.

Che cosa sono i geni? Sono creature preadamitiche, anteriori ad Adamo e inferiori agli uomini, ma possono essere giganteschi. Secondo i musulmani, abitano l'intero spazio e sono invisibili e inconsistenti.

Il genio dice: «Sia lodato Dio e il suo apostolo Salomone». Il pescatore gli chiede perché parli di Salomone, morto ormai da tanto tempo; ora l'apostolo di Dio è Maometto. Gli domanda anche perché fosse rinchiuso nella brocca. Il genio risponde che fu tra quelli che si ribellarono a Solimano e che questi lo rinchiuse nella brocca, la sigillò e la gettò in fondo al mare. Passarono quattrocento anni e il genio giurò che a colui che lo avesse liberato avrebbe dato in cambio tutto l'oro del mondo, ma non successe nulla. Giurò che avrebbe insegnato il canto degli uccelli a chi lo avesse liberato. Passano i secoli e le promesse si moltiplicano. Alla fine arriva il momento in cui giura di uccidere chi lo libererà. «Ora devo mantenere il mio giuramento. Preparati a morire, mio salvatore». Questo

tratto d’ira rende particolarmente umano il genio e forse amabile.

Il pescatore è terrorizzato; finge di non credere a quella storia e dice. «Il tuo racconto è falso. Come puoi essere entrato in questo recipiente così piccolo tu, la cui testa tocca il cielo e i piedi la terra?». Il genio risponde: «Uomo di poca fede, guarda». Si rimpicciolisce, entra nella brocca e il pescatore la chiude e lo minaccia.

La storia continua e a un certo punto il protagonista non è più un pescatore ma un re, e poi è il re delle Isole Nere e alla fine tutto si collega. È un aspetto caratteristico delle *Mille e una notte*. Possiamo pensare alle sfere concentriche cinesi contenute l’una nell’altra o alle matrioske. Qualcosa del genere troviamo nel *Don Chisciotte*, ma non portato all’estremo come nelle *Mille e una notte*. E tutte queste storie sono all’interno di una grande storia principale, che certo conoscete, quella del sultano che, tradito dalla moglie, per evitare altri inganni decide di sposare ogni sera una donna diversa che al mattino fa uccidere. Finché Shahrazād, per salvare quelle che la seguirebbero, intrattiene il sultano con racconti che non si concludono mai. Su di loro trascorrono mille e una notte, e alla fine lei gli mostra un figlio.

Il sistema dei racconti dentro i racconti produce un effetto particolare, quasi di infinito, che provoca una specie di vertigine. È stato imitato da scrittori molto posteriori. Ad esempio, nei libri di *Alice* o nel romanzo *Sylvie e Bruno* di Lewis Carroll, nel quale i sogni si ramificano e si moltiplicano dentro altri sogni.

Quello del sogno è tra i temi preferiti delle *Mille e una notte*. Mirabile è la storia dei due che sognarono. Un abitante del Cairo sogna una voce che gli ordina di recarsi a Isfahan, in Persia, dove lo attende un tesoro. Affronta il lungo e periglioso viaggio e giunto a Isfahan, sfinito, si sdraia nel chiostro di una moschea per riposare. Non sa di essersi mescolato ai ladri. Arrestano tutti e il cadì gli

domanda per quale motivo sia venuto in città. L'egiziano glielo spiega. Il cadì ride fino a mostrare i denti del giudizio e gli dice: «Uomo scervellato e credulone, tre volte ho sognato nella città del Cairo una casa in fondo alla quale c'è un giardino, e nel giardino una meridiana, e poi una fontana e un fico e sotto la fontana un tesoro. Ma non ho dato il minimo credito a questa fandonia. Non farti rivedere mai più a Isfahan. Prendi questa moneta e vattene». L'uomo se ne torna al Cairo: ha riconosciuto nel sogno del cadì la propria casa. Scava sotto la fontana e trova il tesoro.

Le mille e una notte contengono echi dell'Occidente. Vi ritroviamo le avventure di Ulisse, solo che ora si chiama Sindbad il marinaio. Le avventure a volte sono le stesse, c'è Polifemo, ad esempio. Per costruire il palazzo delle *Mille e una notte* sono state necessarie generazioni di uomini, uomini che sono nostri benefattori poiché ci hanno consegnato questo libro inesauribile, capace di tante metamorfosi. Dico tante metamorfosi perché la prima traduzione, quella di Galland, è abbastanza semplice, ed è forse la più affascinante, non richiede alcuno sforzo al lettore. Senza quella prima versione, come dice giustamente il capitano Burton, non ci sarebbero state le successive.

Galland pubblica il primo volume nel 1704. Il libro produce quasi uno scandalo, ma allo stesso tempo incanta la razionale Francia di Luigi XIV. Quando si parla del movimento romantico si pensa a date molto posteriori. Potremmo dire che il movimento romantico inizi nell'istante in cui qualcuno, in Normandia o a Parigi, legge *Le mille e una notte*. Nel leggerlo, quel qualcuno sta uscendo dal mondo regolamentato da Boileau ed entrando nel mondo della libertà romantica.

Seguiranno altri fatti. Con Lesage la Francia scoprirà il romanzo picaresco; Percy pubblicherà verso il 1750 le ballate scozzesi e inglesi. E verso il 1798 ha inizio in Inghilterra il movimento romantico con Coleridge, che

sogna Kublai Khan, il protettore di Marco Polo. Vediamo così quanto sia meraviglioso il mondo e quanto intrecciate siano le cose.

Seguono altre traduzioni. Quella di Lane è corredata da una enciclopedia delle tradizioni musulmane. La traduzione antropologica e oscena di Burton è in parte redatta in un curioso inglese del quattordicesimo secolo, pieno di arcaismi e neologismi, un inglese non privo di bellezza ma a volte di difficile lettura. Poi ci sono la versione licenziosa, in entrambi i sensi della parola, del dottor Mardrus, e quella tedesca di Littmann, letterale ma del tutto priva di fascino letterario. Ora, per fortuna, abbiamo la versione castigliana di Cansinos Assens, che fu mio maestro. È stata pubblicata in Messico, corredata da note, ed è forse la migliore.

C'è un racconto, il più famoso delle *Mille e una notte*, che non fa parte delle raccolte originali. È la storia di Aladino e della lampada incantata. Compare nella versione di Galland, e Burton ne cercò invano il testo arabo o persiano. Qualcuno sospettò che fosse un falso di Galland. Penso che il termine «falso» sia ingiusto e malevolo. Galland aveva lo stesso diritto dei *confabulatores nocturni* di inventare una storia. Perché non immaginare che, dopo aver tradotto tanti racconti, abbia voluto inventarne uno e l'abbia fatto?

La vicenda non si ferma al racconto di Galland. Nell'autobiografia, De Quincey dice che a suo parere la raccolta contiene un racconto incomparabilmente superiore agli altri, che è la storia di Aladino. Esso narra del mago maghrebino che si reca in Cina perché sa che lì vive l'unica persona in grado di dissotterrare la lampada incantata. Galland ci dice che il mago era un astrologo e che le stelle gli avevano rivelato che doveva cercare il ragazzo in Cina. De Quincey, che aveva una straordinaria memoria inventiva, ricordava una vicenda affatto diversa. Secondo lui il mago aveva poggiato l'orecchio al terreno e aveva percepito il rumore degli innumerevoli passi degli uomini.

E tra quei passi aveva riconosciuto quelli del ragazzo predestinato a dissotterrare la lampada. Questo particolare, dice De Quincey, lo aveva spinto a pensare che il mondo fosse fatto di corrispondenze, pieno di specchi magici, e che le cose minute fossero il compendio delle più grandi. Che il mago maghrebino distingua i passi di Aladino accostando l'orecchio a terra, è una circostanza che non si trova in nessun testo. È un'invenzione che i sogni o la memoria donarono a De Quincey. *Le mille e una notte* non sono morte. Il tempo infinito delle *Mille e una notte* prosegue il suo cammino. All'inizio del Settecento si traduce il libro; all'inizio dell'Ottocento o alla fine del Settecento De Quincey lo ricorda diversamente. Le *Notti* avranno altri traduttori e ciascun traduttore ne darà una versione diversa. Potremmo quasi parlare di molti libri intitolati *Le mille e una notte*. Due in francese, composti da Galland e Mardrus; tre in inglese, composti da Burton, Lane e Paine; tre in tedesco, composti da Henning, Littmann e Weil, uno in castigliano, di Cansinos Assens. Ognuno di questi libri è diverso, perché *Le mille e una notte* continuano a crescere, o a ricrearsi. Nel mirabile Stevenson e nelle sue mirabili *Nuove mille e una notte*, *New Arabian Nights*, torna il tema del principe mascherato che accompagnato dal visir va in giro per la città e vive strane avventure. Ma Stevenson inventò un principe, Florizel di Boemia, e il suo scudiero, il colonnello Geraldine e li fece andare in giro per Londra. Ma non la Londra reale, bensì una Londra simile a Baghdad; e non alla Baghdad della realtà, ma a quella delle *Mille e una notte*.

C'è ancora un altro autore alla cui opera dobbiamo tutti riconoscenza: Chesterton, erede di Stevenson. La Londra fantastica nella quale sono ambientate le avventure di padre Brown e dell'*Uomo che fu Giovedì* non esisterebbe se Chesterton non avesse letto Stevenson. E Stevenson non avrebbe scritto Le *Nuove mille e una notte* se non avesse letto *Le mille e una notte*. *Le mille e una notte* non sono

qualcosa di morto. Sono un libro talmente vasto che non è necessario averlo letto, perché è preesistente alla nostra memoria, ed è anche parte di questa sera.

IL BUDDHISMO

Il tema di oggi sarà il buddhismo. Non mi addentrerò nella lunga storia iniziata a Benares duemilacinquecento anni fa, quando un principe del Nepal, Siddhartha o Gautama, diventato il Buddha, fece girare la Ruota della Legge e proclamò le Quattro Nobili Verità e l'Ottuplice Sentiero. Tratterò degli aspetti principali di questa religione, la più diffusa al mondo. I princìpi del buddhismo sono rimasti immutati dal V secolo avanti Cristo, cioè dall'epoca di Eraclito, di Pitagora, di Zenone, fino ad oggi che il dottor Suzuki li espone in Giappone. Sono sempre gli stessi. Attualmente il buddhismo è una religione incrostata di mitologia, astronomia, strane credenze, magia. Di un argomento così complesso, mi limiterò a mostrare ciò che le diverse scuole hanno in comune. Esse possono ricondursi tutte alla dottrina dell'Hinayana o Piccolo Veicolo. Consideriamo anzitutto la longevità del buddhismo.

Questa longevità si può spiegare con ragioni storiche, ma si tratta di ragioni fortuite o, meglio, discutibili, incerte. Credo che le cause principali siano due. La prima sta nella tolleranza del buddhismo. Questa singolare tolleranza non riguarda, come in altre religioni, particolari epoche: il buddhismo è stato sempre tollerante. Non ha mai fatto ricorso al ferro o al fuoco, non ha mai pensato che il ferro o il fuoco fossero efficaci. Quando Ashoka, imperatore dell'India, si fece buddhista, non cercò di imporre a nessuno la nuova religione. Un buon buddhista può essere luterano, metodista, presbiteriano, calvinista, shintoista, taoista, cattolico, può essere seguace dell'Islam o della religione ebraica, con assoluta libertà. A un cristiano,

invece, o a un ebreo, o a un musulmano non è permesso essere buddhista.

La tolleranza del buddhismo non è una debolezza, ma una particolarità della sua stessa natura. Il buddhismo è stato, innanzitutto, ciò che possiamo chiamare uno *yoga*. Che cosa significa *yoga*? È la stessa parola che usiamo quando diciamo «giogo» e deriva dal latino *iugum*: un giogo, una disciplina che l'uomo impone a sé stesso. Se poi capiremo ciò che duemilacinquecento anni fa il Buddha predicò nel suo primo sermone, quello del Parco delle Gazzelle di Benares, allora avremo capito il buddhismo. Ma in realtà non si tratta di capirlo quanto di sentirlo profondamente, anima e corpo – anche se esso nega la realtà sia del corpo che dell'anima. Proverò a spiegarlo.

L'altra ragione è che il buddhismo esige molto dalla nostra fede. Cosa naturale, visto che ogni religione è un atto di fede. Così come è un atto di fede la patria. Che cosa significa, mi sono chiesto tante volte, essere argentino? È sentire che siamo argentini. Che cosa significa essere buddhista? Significa, non già comprendere, perché per quello bastano pochi minuti, ma *sentire* le Quattro Nobili Verità e l'Ottuplice Sentiero. Eviteremo di addentrarci nei meandri dell'Ottuplice Sentiero, numero che ubbidisce all'uso indiano di dividere e suddividere, ma non tralasceremo le Quattro Nobili Verità.

C'è poi la leggenda del Buddha. Possiamo non darvi credito. Ho un amico giapponese, buddhista zen, col quale ho intrattenuto lunghe e amichevoli discussioni. Gli dicevo di essere convinto della verità storica del Buddha. Credevo, e credo, che duemilacinquecento anni fa visse un principe del Nepal chiamato Siddhartha o Gautama che divenne il Buddha, cioè il «Risvegliato», l'«Illuminato», a differenza di noi che siamo addormentati o che stiamo sognando questo lungo sogno che è la vita. Ricordo la frase di Joyce: «La storia è un incubo dal quale voglio svegliarmi». Bene,

Siddhartha, a trent'anni riuscì a svegliarsi e a essere il Buddha.

Con quell'amico buddhista (io non sono sicuro di essere cristiano, ma sono sicuro di non essere buddhista) discutevo e gli dicevo: «Perché non dovremmo credere nel principe Siddhartha, che nacque a Kapilavatthu cinquecento anni prima dell'èra cristiana?». E lui mi rispondeva: «Perché non ha alcuna importanza; ciò che importa è credere nella Dottrina». E aggiunse, con più sagacia, direi, che verità, che credere nell'esistenza storica del Buddha o interessarsene equivale a confondere lo studio della matematica con la biografia di Pitagora o di Newton. Uno dei temi di meditazione dati ai monaci dei monasteri cinesi e giapponesi è dubitare dell'esistenza del Buddha. È uno dei dubbi che essi devono imporsi per giungere alla verità.

Le altre religioni esigono molto dalla nostra credulità. Se siamo cristiani, dobbiamo credere che una delle tre persone della Divinità accondiscese a essere uomo e fu crocifisso in Giudea. Se siamo musulmani siamo tenuti a credere che non c'è altro dio all'infuori di Allah e che Maometto è il suo profeta. Al contrario, possiamo essere buoni buddhisti e negare che il Buddha sia esistito. O, per meglio dire, possiamo pensare, dobbiamo pensare, che non importa prestar fede a ciò che è storico; l'importante è credere nella Dottrina. Nondimeno, la leggenda del Buddha è così bella che non possiamo fare a meno di raccontarla.

I francesi hanno dedicato particolare attenzione allo studio della leggenda del Buddha. Il loro ragionamento è questo: la biografia del Buddha è ciò che è accaduto a un solo uomo in un breve periodo di tempo. Può essere andata in quel modo o in un altro. Invece, la leggenda del Buddha ha illuminato e tuttora illumina milioni di uomini. È la leggenda ad aver ispirato tante meravigliose pitture, sculture e poesie. Oltre che una religione, il buddhismo è anche una mitologia, una cosmologia, un sistema

metafisico, o meglio una serie di sistemi metafisici che discutono fra loro e non si comprendono.

La leggenda del Buddha è illuminante ma non è obbligatorio credervi. In Giappone si sostiene la non storicità del Buddha, ma non si mette in dubbio la Dottrina. La leggenda ha inizio in cielo. In cielo c'è qualcuno che per secoli e secoli, o per un numero letteralmente infinito di secoli, è andato perfezionandosi fino a comprendere che nella successiva incarnazione sarebbe stato il Buddha.

Questi sceglie il continente in cui nascere. Secondo la cosmogonia buddhista il mondo è diviso in quattro continenti triangolari al cui centro sorge una montagna d'oro, il monte Meru. Nascerà in quello corrispondente all'India. Sceglie il secolo in cui nascere, sceglie la casta, sceglie la madre. Ora passiamo alla parte terrena della leggenda. C'è una regina, Maya. Maya significa «illusione». La regina fa un sogno che può sembrarci bizzarro, ma che per gli indiani non lo è.

Moglie del re Suddhodana, sogna che un elefante bianco con sei zanne, che vaga sulle montagne dell'oro, le entra nel fianco sinistro senza causarle dolore. Si sveglia. Il re convoca i suoi astrologi e questi gli spiegano che la regina darà alla luce un figlio che potrà diventare imperatore del mondo oppure potrà diventare il Buddha, il «Risvegliato», l'«Illuminato», l'essere destinato a salvare l'umanità. Come si può immaginare, il re sceglie il primo destino: vuole che suo figlio sia imperatore del mondo.

Torniamo al dettaglio dell'elefante bianco dalle sei zanne. Oldenberg sottolinea che l'elefante dell'India è un animale domestico e comune. Il colore bianco è sempre simbolo di innocenza. Perché sei zanne? Dobbiamo ricordare (qualche volta bisognerà ricorrere alla storia) che il numero sei, che per noi è arbitrario e in qualche modo scomodo (infatti preferiamo il tre o il sette) non lo è in India, dove si ritiene che lo spazio abbia sei dimensioni: sopra, sotto, davanti,

dietro, destra, sinistra. Un elefante bianco con sei zanne non è un'immagine bizzarra per gli indiani.

Il re convoca i maghi e la regina partorisce senza dolore. Un albero di fico tende i rami verso di lei per aiutarla. Il figlio nasce eretto e appena nato fa quattro passi, verso il Nord, il Sud, l'Est e l'Ovest e annuncia con voce di leone: «Sono l'incomparabile; questa è la mia ultima nascita». Gli indiani credono a un numero infinito di nascite precedenti. Il principe cresce, è il miglior arciere, il miglior cavaliere, il miglior nuotatore, il miglior atleta, il miglior calligrafo, confuta tutti i dottori (e qui possiamo pensare a Gesù tra i dottori). A sedici anni si sposa.

Il padre sa, glielo hanno detto gli astrologi, che il figlio corre il pericolo di diventare il Buddha, il salvatore dell'umanità, qualora venisse a conoscenza di quattro realtà: la vecchiaia, la malattia, la morte e l'ascetismo. Lo rinchiude quindi in un palazzo e gli assegna un harem. Tacerò il numero delle donne, che è un'evidente esagerazione indiana. Ma perché non dirlo: erano ottantaquattromila.

Il principe vive una vita felice; ignora che nel mondo c'è sofferenza, dato che gli nascondono l'esistenza della vecchiaia, della malattia e della morte. Il giorno predestinato esce in carrozza da una delle quattro porte del palazzo rettangolare. Diciamo, dalla porta Nord. Percorre un tratto di strada e vede un essere diverso da quelli conosciuti fino ad allora. È curvo, rugoso, calvo. Cammina a stento appoggiandosi a un bastone. Domanda chi sia quell'uomo, se mai è un uomo. Il cocchiere gli risponde che è un vecchio e che chiunque di noi sarà quell'uomo, se continuerà a vivere.

Il principe torna al palazzo, turbato. Sei giorni dopo esce di nuovo, dalla porta Sud. Vede in un fosso un uomo ancora più strano, col pallore della lebbra e il viso scarno. Domanda chi sia quell'uomo, se mai è un uomo. È un

malato, gli risponde il cocchiere, e chiunque di noi sarà quell'uomo, se continuerà a vivere.

Il principe, ora molto inquieto, ritorna al palazzo. Sei giorni dopo esce di nuovo e vede un uomo che sembra addormentato, ma con un colorito che non è di questa vita. Lo trasportano altri uomini. Domanda chi sia. Il cocchiere gli dice che è un morto e che chiunque di noi sarà quel morto, se vivrà a sufficienza.

Il principe è afflitto. Tre orribili verità gli sono state rivelate: la verità della vecchiaia, la verità della malattia, la verità della morte. Esce una quarta volta. Vede un uomo quasi nudo, dal volto pieno di letizia. Domanda chi sia. Gli dicono che è un asceta, un uomo che ha rinunciato a tutto e che ha raggiunto la beatitudine.

Il principe decide di abbandonare tutto; lui, che ha condotto un'esistenza così ricca. Secondo il buddhismo l'ascetismo va bene, ma dopo che si sia assaporata la vita. Inizialmente, nessuno deve negarsi nulla. Bisogna vivere la vita fino in fondo e poi capire che è un inganno; non prima, però, di averla conosciuta.

Il principe decide di essere il Buddha. Proprio in quel momento gli arriva una notizia: sua moglie, Yaśodharā, ha dato alla luce un bambino. Esclama: «Un vincolo è stato forgiato». È il figlio che lo lega alla vita. Per questo si chiamerà Vincolo. Siddhartha è nell'harem, guarda le sue belle e giovani mogli, e le vede vecchie, orribili e lebbrose. Va in camera della moglie. Sta dormendo, e tiene il bambino tra le braccia. Siddhartha fa per baciarla, ma si rende conto che se la bacia non potrà staccarsi da lei, e se ne va.

Cerca maestri. Ora abbiamo una parte di biografia che può non essere leggendaria. Perché presentarlo come discepolo di maestri che in seguito abbandonerà? I maestri gli insegnano l'ascetismo, che egli pratica a lungo. Alla fine, è disteso in mezzo alla campagna, il corpo immobile, e gli dèi, che lo vedono dai trentatré cieli, pensano che sia

morto. Uno di loro, il più saggio, dice: «No, non è morto. Sarà il Buddha». Il principe si sveglia, corre a un ruscello vicino, mangia un po' di cibo e si siede sotto il fico sacro: l'albero della Legge, potremmo dire.

Segue un episodio magico, che trova un suo corrispettivo nei Vangeli. È la lotta col demonio, che si chiama Mara. Abbiamo già incontrato il termine *nightmare*, demone della notte. Il demonio sente che il suo dominio sul mondo è in pericolo, e lascia il palazzo. Si sono rotte le corde dei suoi strumenti musicali, i pozzi si sono prosciugati. Prepara gli eserciti, sale su di un elefante alto non so quante miglia, moltiplica le sue braccia, moltiplica le armi e attacca il principe. Il principe è seduto al tramonto sotto l'albero della conoscenza, l'albero nato il suo stesso giorno.

Il demonio e il suo esercito di tigri, leoni, cammelli, elefanti e mostruosi guerrieri lo tempestano di frecce. Ma quando queste lo raggiungono, sono fiori. Gli scagliano contro montagne di fuoco, ma queste formano un baldacchino sulla sua testa. Il principe medita immobile, a braccia conserte. Forse non si accorge nemmeno che lo stanno attaccando. Pensa alla vita; sta per raggiungere il Nirvana, la salvezza. Prima che il sole tramonti il demonio è sconfitto. Segue una lunga notte di meditazione, finita la quale, Siddhartha non è più Siddhartha. È il Buddha, ha raggiunto il Nirvana.

Decide di annunciare la Legge. Si alza, ormai si è salvato, ora vuole salvare l'umanità. Tiene la sua prima predica nel Parco delle Gazzelle di Benares. Poi un altro sermone, quello del Fuoco, nel quale dice che tutto è in fiamme: anime, corpi, oggetti avvampano. Più o meno nello stesso periodo Eraclito di Efeso sosteneva che tutto è fuoco.

La sua legge non è l'ascetismo, perché il Buddha ritiene che sia un errore. L'uomo non deve abbandonarsi alla vita carnale, che è bassa, ignobile, turpe e dolorosa; ma nemmeno all'ascetismo, anch'esso ignobile e doloroso. Il Buddha insegna, se vogliamo seguire la terminologia

teologica, una Via di Mezzo, ha già raggiunto il Nirvana e vive più di quarant'anni dedicandosi alla predica. Avrebbe potuto essere immortale ma sceglie il momento della sua morte, quando ha già molti discepoli.

Muore nella casa di un fabbro. I discepoli gli stanno intorno. Sono disperati. Che faranno senza di lui? Il Buddha dice loro che egli non esiste, che anch'egli è un uomo, irreale e mortale come tutti, ma che lascia loro la sua Legge. Qui la differenza con Cristo è grande. Credo che Gesù dica ai discepoli che se due di loro saranno riuniti, lui sarà il terzo. Il Buddha invece dice: vi lascio la mia Legge. Nel primo dei suoi sermoni ha infatti messo in moto la Ruota della Legge. Poi seguirà la storia del buddhismo. Sono molte le sue manifestazioni: il lamaismo, il buddhismo magico, il Mahayana, o Grande Veicolo, che fa seguito all'Hinayana o Piccolo Veicolo, il buddhismo zen giapponese.

Penso che se ci sono due buddhismi simili, o quasi identici, sono quello predicato dal Buddha e quello insegnato oggi in Cina e in Giappone, il buddhismo zen. Tutto il resto è incrostazione mitologica, leggenda. Alcune di queste leggende sono interessanti. Si sa che il Buddha poteva compiere miracoli ma, come anche a Gesù Cristo, non gli piacevano, e non gli piaceva farli. Gli sembrava una volgare esibizione. C'è una storia che vi racconterò, quella della scodella di sandalo.

In una città dell'India, un mercante fa ricavare una ciotola da un pezzo di legno di sandalo. La posa sulla sommità di un fascio di canne di bambù, una specie di altissimo palo insaponato. Promette la ciotola di sandalo a colui che riuscirà a raggiungerla. Alcuni maestri eretici ci provano inutilmente. Provano a corrompere il mercante perché dica che ci sono riusciti. Il mercante rifiuta. Arriva un discepolo minore del Buddha, il cui nome non compare che in quest'unico episodio. Si solleva in aria, vola per sei volte intorno alla ciotola, la raccoglie e la consegna al

mercante. Quando il Buddha apprende l'accaduto, lo espelle dall'ordine per aver fatto una cosa così insensata.

Anche il Buddha, tuttavia, ha compiuto miracoli. Per esempio questo, un miracolo di gentilezza. Deve attraversare un deserto in pieno giorno. Gli dèi, dai loro trentatré cieli, gli lanciano ciascuno un ombrellino. Il Buddha, per non essere sgarbato verso nessuno di loro, si moltiplica in trentatré Buddha, in modo che ciascuno degli dèi veda, dall'alto, un Buddha protetto dall'ombrellino che gli ha lanciato.

Tra gli insegnamenti del Buddha, ce n'è uno illuminante: la parabola della freccia. Un uomo è stato ferito in battaglia ma non vuole che gli estraggano la freccia. Vuole prima sapere il nome dell'arciere, a quale casta appartiene, il materiale della freccia, il luogo dove si trovava l'arciere, la lunghezza della freccia. Mentre trattano di queste questioni, l'uomo muore. «Invece,» dice il Buddha «io insegno a strappare la freccia». Che cos'è la freccia? È l'universo. La freccia è l'idea dell'io, di tutto ciò che portiamo conficcato in noi. Il Buddha dice che non dobbiamo perdere tempo in questioni inutili. Per esempio: è finito o infinito l'universo? Il Buddha vivrà o no dopo il Nirvana? Tutto questo è inutile, l'importante è che ci strappiamo la freccia. È un esorcismo, una legge di salvezza.

Dice il Buddha: «Così come il vasto mare ha un solo sapore, quello del sale, il sapore della legge è quello della salvezza». La legge che egli insegna è vasta come il mare ma ha un solo sapore, quello della salvezza. Certo, i seguaci si sono molto persi (o forse molto hanno trovato) in disquisizioni metafisiche. Non è questo l'obiettivo del buddhismo. Un buddhista può professare qualsiasi religione, purché segua la Legge. Ciò che conta è la salvezza e le Quattro Nobili Verità: la sofferenza, l'origine della sofferenza, la guarigione dalla sofferenza e il modo per ottenere la guarigione. Alla fine c'è il Nirvana. L'ordine

delle Verità non importa. È stato detto che corrispondono a un'antica tradizione medica relativa alla malattia, alla diagnosi, al trattamento e alla guarigione. La guarigione, in questo caso, è il Nirvana.

Ora entriamo nel difficile, in ciò che le nostre menti occidentali tendono a rifiutare: la trasmigrazione, che per noi è un concetto soprattutto poetico. A trasmigrare non è l'anima, perché il buddhismo ne nega l'esistenza, ma il karma, una specie di organismo psichico che trasmigra infinite volte. In Occidente questa idea è associata a diversi pensatori, soprattutto a Pitagora, che riconobbe lo scudo con cui, quando aveva un altro nome, si era battuto nella guerra di Troia. Il decimo libro della *Repubblica* di Platone racconta il sogno di Er. Il soldato Er vede le anime che prima di bere l'acqua del fiume dell'Oblio, scelgono il proprio destino. Agamennone sceglie di essere un'aquila, Orfeo un cigno e Ulisse, che una volta si era chiamato Nessuno, sceglie di essere il più modesto e sconosciuto degli uomini. C'è un passo in cui Empedocle di Agrigento ricorda le sue vite anteriori: «Sono stato una fanciulla, sono stato un ramo, sono stato un cervo e un muto pesce che emerge dal mare». Cesare attribuisce questa dottrina ai Druidi. Il poeta celta Taliesin scrive che non c'è forma nell'universo che non sia stata sua: «Sono stato un capitano in battaglia, sono stato una spada nella mano, sono stato un ponte su sessanta fiumi, ho vissuto incantato nella spuma del mare, sono stato una stella, sono stato una luce, sono stato un albero, sono stato una parola in un libro, sono stato un libro, all'inizio». C'è una poesia di Rubén Darío, forse la più bella, che inizia: «*Yo fui un soldado que durmió en el lecho / de Cleopatra la reina*…».[3]

Quello della trasmigrazione è stato uno dei grandi temi della letteratura. Ne parlano anche i mistici. Plotino scrive che passare da una vita a un'altra è come dormire in letti e in case sempre diversi. Penso che tutti abbiamo avuto la sensazione di aver già vissuto lo stesso momento in qualche

vita anteriore. In una bella poesia di Dante Gabriel Rossetti, *Sudden Light*, si legge: «*I have been here before*», «Sono già stato qui». Si rivolge a una donna che ha posseduto, o che sta per possedere e le dice: «Sei già stata mia e lo sei stata un numero infinito di volte, e continuerai a essere mia, infinitamente». Questo ci porta alla dottrina dei cicli, che è molto vicina al buddhismo, e che sant'Agostino confutò nella *Città di Dio*.

Agli stoici e ai pitagorici era infatti giunta notizia della dottrina indiana, secondo la quale l'universo consta di un numero infinito di cicli che si misurano in kalpa. Il kalpa trascende la fantasia umana. Immaginiamo una parete di ferro, alta sedici miglia. Ogni seicento anni un angelo la sfiora. La sfiora con una finissima stoffa di Benares. Quando la stoffa avrà consumato la muraglia alta sedici miglia, allora sarà passato il primo giorno di un solo kalpa. Anche gli dèi durano quanto durano i kalpa e poi muoiono.

La storia dell'universo è suddivisa in cicli, e tra un ciclo e l'altro ci sono lunghe eclissi durante le quali c'è il nulla o ci sono soltanto le parole del Veda. Queste parole sono archetipi che servono per creare nuovamente le cose. Anche Brahma muore e rinasce. C'è un momento abbastanza patetico nella sua storia: Brahma è nel suo palazzo, è rinato alla fine di un kalpa, dopo una di quelle eclissi. Percorre le stanze, che sono vuote. Pensa alle altre divinità. Queste nascono al suo comando e credono di essere state create da Brahma in quanto questi si trovava nel palazzo prima di loro.

Soffermiamoci su questa concezione della storia dell'universo. Nel buddhismo non c'è un Dio; o può anche esserci, ma non è questo l'essenziale. L'essenziale è credere che il nostro destino sia stato prefissato dal nostro karma, o karman. Se mi è capitato di nascere a Buenos Aires nel 1899, se mi è capitato di essere cieco, se mi è capitato di pronunciare stasera questa conferenza davanti a voi, è tutto dovuto alla mia vita anteriore. Non c'è una sola

circostanza della mia vita, che non sia stata determinata dalla mia vita anteriore. È questo il karma. Il karma è, come ho già detto, una specie di struttura psichica, una finissima struttura psichica.

Lo tessiamo e intessiamo in ogni momento della nostra vita. E a tesserlo non sono solo la nostra volontà e le nostre azioni, lo tessiamo incessantemente anche se siamo assopiti, o nel sonno, o nel dormiveglia. Quando moriamo, nasce un altro essere che eredita il nostro karma.

Deussen, discepolo di Schopenhauer, che tanto ammirò il buddhismo, racconta di aver incontrato in India un mendicante cieco e di averne avuto compassione. Il mendicante gli disse: «Se sono nato cieco è per le colpe commesse nella mia vita anteriore; è giusto che sia cieco». La gente accetta il dolore. Gandhi è contrario alla costruzione di ospedali perché sostiene che gli ospedali e le opere di beneficenza non fanno che ritardare il saldo di un debito, e che non bisogna aiutare gli altri perché se soffrono vuol dire che devono soffrire, che hanno una colpa da espiare, e se io li aiuto rinvio il pagamento del debito.

Il karma è una legge crudele, ma porta a un curioso risultato matematico: se la mia vita attuale è determinata dalla mia vita precedente, allora quella è stata determinata da un'altra, e quella da un'altra ancora, e così all'infinito. Cioè: la lettera z è stata determinata dalla y, la y dalla x, la x dalla v, la v dalla u e così via, solo che questo alfabeto ha una fine, ma non ha un inizio. I buddhisti, e gli indiani in generale, credono a un infinito attuale; credono che per giungere al momento presente sia dovuto trascorrere un tempo infinito, e quando dico infinito, non intendo indefinito, incalcolabile, ma letteralmente infinito.

Dei sei destini concessi all'uomo (uno può essere un demone, una pianta, un animale), il più raro è quello di essere uomo, e dobbiamo impiegarlo per salvarci.

Il Buddha immagina una tartaruga in fondo al mare e un bracciale che galleggia in superficie. Ogni seicento anni la

tartaruga mette la testa fuori dall'acqua, e sarebbe davvero straordinario che la testa infilasse il bracciale. Dice il Buddha: «Che noi ci reincarniamo in uomini è tanto straordinario quanto il caso che la tartaruga infili il bracciale. Dobbiamo approfittare della nostra condizione di uomini per giungere al Nirvana».

Qual è la causa della sofferenza, la causa della vita, visto che neghiamo l'idea di un Dio, di un'entità divina creatrice dell'universo? È, dice il Buddha, la *Sete*. Possiamo trovare strano questo concetto, ma proviamo a confrontarlo con altri che conosciamo meglio.

Pensiamo ad esempio alla Volontà di Schopenhauer. Schopenhauer immagina *die Welt als Wille und Vorstellung*, il mondo come volontà e rappresentazione. C'è una Volontà che si incarna in ciascuno di noi e produce questa rappresentazione che è il mondo. Ritroviamo lo stesso concetto, espresso diversamente, in altri filosofi. Bergson parla di *élan vital*, impulso vitale; Bernard Shaw, di *the life force*, la forza vitale, che è la stessa cosa. Ma c'è una differenza: per Bergson e per Shaw l'impulso o la forza vitale si impongono, dobbiamo continuare a sognare il mondo, a creare il mondo. Per Schopenhauer, per l'oscuro Schopenhauer, e per il Buddha, il mondo è un sogno e dobbiamo smettere di sognarlo. Possiamo riuscirci attraverso lunghi esercizi. All'inizio abbiamo la sofferenza, determinata dalla *Sete*. La *Sete* produce la vita, e la vita è, inevitabilmente, sventura. Che cosa è, infatti, vivere? È nascere, invecchiare, ammalarsi, morire, oltre ad altri mali, tra i quali uno molto patetico, secondo il Buddha il più patetico, essere separati da chi amiamo.

Dobbiamo rinunciare alla passione. Il suicidio è inefficace perché è esso stesso un atto passionale. Il suicida resta nel mondo dei sogni. Dobbiamo convincerci che il mondo è una parvenza, un sogno, che la vita è sogno. Ma dobbiamo sentirlo profondamente, e arrivarci attraverso gli esercizi di meditazione. Nei monasteri buddhisti uno degli esercizi è

questo: il neofita deve vivere pienamente ogni singolo momento della propria vita. Deve pensare: «Ora è mezzogiorno, ora sto attraversando il chiostro, ora incontrerò il mio superiore», e al tempo stesso deve pensare che il mezzogiorno, il chiostro e il superiore sono irreali, tanto quanto sono irreali lui e i suoi pensieri. Perché il buddhismo nega l'esistenza dell'io.

Una delle illusioni capitali è quella dell'io. In questo il buddhismo concorda con Hume, con Schopenhauer e col nostro Macedonio Fernández. Non c'è un soggetto ma una serie di stati mentali. Quando dico «io penso» commetto un errore, perché presuppongo un soggetto stabile e un'azione di questo soggetto, il suo pensiero. Non è così. Come osserva Hume non si dovrebbe dire «io penso», bensì «pensa», come diciamo «piove». «Piove» non allude a un'azione esercitata dalla pioggia, ma solo al fatto che sta avvenendo qualcosa. Così, come diciamo fa caldo, fa freddo, piove, dobbiamo dire: pensa, soffre, ed evitare il soggetto.

Nei monasteri buddhisti i neofiti sono sottoposti a una disciplina durissima. Possono lasciare il monastero quando vogliono. Mi dice María Kodama che non vengono nemmeno registrati i loro nomi. Il neofita entra in monastero e viene sottoposto a lavori molto faticosi. Dorme, e un quarto d'ora dopo lo svegliano; deve lavare, deve spazzare, se si addormenta gli infliggono pene corporali. Il suo compito è meditare incessantemente, non alle sue colpe ma all'irrealtà di ogni cosa. Deve fare un continuo esercizio di irrealtà.

Passiamo adesso al buddhismo zen e a Bodhidharma. Bodhidharma fu il primo missionario, nel sesto secolo. Si trasferisce dall'India in Cina e lì conosce un imperatore che aveva favorito il buddhismo; questi gli elenca i monasteri e i santuari e lo informa sul numero dei neofiti buddhisti. Bodhidharma gli dice: «Tutto questo fa parte del mondo

dell’illusione; i monasteri e i monaci sono irreali come lo siamo tu e io».

La dottrina arriva in Giappone e si ramifica in diverse scuole, la più famosa delle quali è quella zen. Il buddhismo zen ha individuato un processo che permette di raggiungere l’illuminazione; ma esso è efficace solo dopo anni di meditazione. Vi si giunge improvvisamente; non si tratta di una serie di sillogismi. Si intuisce d’un tratto la verità. Si chiama *satori* e consiste in un’esperienza istantanea, al di fuori della logica.

Noi siamo abituati a pensare in termini di soggetto e oggetto, causa ed effetto, logico e illogico, insomma di qualcosa e del suo contrario. Dobbiamo superare queste categorie. Secondo i maestri zen, si può raggiungere la verità attraverso un’intuizione immediata, una risposta illogica. Il neofita domanda al maestro cosa sia il Buddha. Il maestro risponde: «Il cipresso è l’orto». Una risposta del tutto illogica che può suscitare la verità. Il neofita domanda perché Bodhidharma sia arrivato dall’Ovest. Il maestro può rispondere: «Tre libbre di lino». Queste parole non racchiudono un significato allegorico; sono una risposta insensata per suscitare, all’istante, l’illuminazione. Può trattarsi anche di un colpo: il discepolo domanda qualcosa e il maestro gli risponde colpendolo. C’è un aneddoto, ma deve essere senz’altro una leggenda, su Bodhidharma.

Bodhidharma era accompagnato da un discepolo che gli poneva domande cui lui non rispondeva mai. Il discepolo provava a meditare; poi, dopo un po’, si tagliò il braccio sinistro e si presentò al maestro per dimostrargli quanto desiderasse essere suo discepolo. Si era mutilato per dargli prova della sua intenzione. Il maestro, senza dare importanza alla cosa, che in fin dei conti riguardava il corpo, e dunque un elemento illusorio, gli disse: «Che vuoi?». Quello rispose: «Ho cercato a lungo la mia mente, ma non l’ho trovata». Il maestro disse brevemente: «Non l’hai trovata perché non esiste». Allora il discepolo capì la

verità, capì che l'io non esiste, capì che tutto è irreale. Sta qui, più o meno, l'essenza del buddhismo zen.

È molto difficile illustrare una religione, soprattutto se non la si professa. Credo che ciò che conta sia vivere il buddhismo non come un insieme di leggende, ma come una disciplina. Una disciplina alla nostra portata, che non esige pratiche ascetiche ma non ci autorizza nemmeno ad abbandonarci alle licenze della vita carnale. Che ci chiede soltanto la meditazione, una meditazione che non sia sulle nostre colpe e la nostra vita passata.

Uno dei temi della meditazione zen è pensare alla vita passata come a un fatto illusorio. Se fossi un monaco buddhista, penserei di aver cominciato a vivere in questo momento, e che la vita anteriore di Borges sia stata tutta un sogno, che l'intera storia universale sia stata un sogno. Attraverso esercizi mentali ci libereremo a poco a poco dalla *Sete*. Quando avremo compreso che l'io non esiste, non penseremo più che l'io possa essere felice o che abbiamo il dovere di renderlo felice. Raggiungeremo uno stato di calma. Questo non vuol dire che il Nirvana equivalga alla cessazione dell'intelletto e la leggenda del Buddha lo prova. Sotto il fico sacro il Buddha raggiunge il Nirvana, e tuttavia continua per molti anni a vivere e a predicare la Legge.

Che cosa significa raggiungere il Nirvana? Semplicemente, che i nostri atti non proiettano più ombre. Finché stiamo in questo mondo siamo soggetti al karma. Ogni nostro atto tesse quella struttura psichica che si chiama karma. Quando abbiamo raggiunto il Nirvana, i nostri atti non proiettano ombre, siamo liberi. Sant'Agostino ha detto che quando saremo salvati non dovremo pensare né al bene né al male. Continueremo a fare il bene, senza pensarci.

Che cosa è il Nirvana? Buona parte dell'attenzione che il buddhismo ha suscitato in Occidente si deve a questa incantevole parola. Sembra impossibile che essa non

contenga un che di meraviglioso. Che cosa è, letteralmente, il Nirvana? È estinzione, spegnimento. Si suppone che chi raggiunge il Nirvana, si spenga. Quando poi muore, si ha il gran Nirvana, e dunque l'estinzione. Un orientalista austriaco fa notare però che il Buddha si basava sulla fisica del suo tempo, quando il concetto di estinzione non era quello di oggi e si pensava che una fiamma, una volta spenta, non svanisse. Si pensava che la fiamma continuasse ad esistere, durasse in un diverso stato, per cui «Nirvana» non significava necessariamente «estinzione». Può significare che perduriamo in altro modo, in un modo per noi inconcepibile. Se le metafore dei mistici sono di solito metafore nuziali, quelle dei buddhisti sono diverse. Quando si parla del Nirvana non si dice: il vino del Nirvana, o la rosa o l'abbraccio del Nirvana. Lo si paragona piuttosto a un'isola, un'isola salda in mezzo alle tormente; lo si paragona a un'alta torre, o a un giardino. Perché è un qualcosa di autonomo, che prescinde da noi.

Il mio discorso è stato frammentario. Non vi ho illustrato una dottrina alla quale ho dedicato tanti anni, e della quale in verità ho capito poco, per presentarvi un pezzo da museo, sarebbe stato assurdo. Per me il buddhismo non è un pezzo da museo, è una via di salvezza. Non per me, ma per milioni di uomini. È la religione più diffusa al mondo e credo di averne trattato questa sera con tutta la considerazione che merita.

LA POESIA

Il panteista irlandese Scoto Eriugena sostenne che la Sacra Scrittura racchiude un numero infinito di significati e la paragonò al piumaggio cangiante del pavone. Secoli dopo, un cabbalista spagnolo sostenne che Dio aveva composto la Scrittura per ogni singolo uomo di Israele, per cui ci sarebbero tante Bibbie quanti lettori della Bibbia. Cosa ammissibile se si pensa che Dio è autore della Bibbia e del destino di ciascuno dei suoi lettori. È lecito pensare che entrambe le opinioni, quella del piumaggio cangiante del pavone di Scoto Eriugena, e quella del cabbalista spagnolo, di tante Scritture quanti sono i lettori, siano rispettivamente prove dell'immaginazione celtica e dell'immaginazione orientale. Oserei però dire che sono corrette, non solo rispetto alla Scrittura, ma rispetto a qualsiasi libro degno di essere riletto.

Emerson ha scritto che una biblioteca è un «gabinetto magico» popolato di molti spiriti stregati. Si svegliano quando noi li chiamiamo; finché non lo apriamo, un libro è, letteralmente, geometricamente, un volume, una cosa tra le cose. Quando lo apriamo, quando il libro incontra il suo lettore, allora accade il fatto estetico. E anche per il medesimo lettore, bisogna aggiungere, lo stesso libro cambia, perché noi cambiamo, perché noi siamo (per riprendere la mia citazione preferita) il fiume di Eraclito, il quale disse che l'uomo di ieri non è l'uomo di oggi, che non sarà l'uomo di domani. Cambiamo incessantemente e si può affermare che ogni lettura di un libro, ogni sua rilettura, ogni ricordo di quella lettura, rinnovano il testo. Anche il testo è dunque il mutevole fiume di Eraclito.

Questo può portarci all'idea di Croce (che non so se sia la più profonda, ma è certo la meno rischiosa) che la letteratura è espressione, e da questa, all'altra sua idea, spesso trascurata: se la letteratura è espressione, e la letteratura è fatta di parole, allora anche la lingua è un fatto estetico. È un concetto, questo, che accettiamo malvolentieri. Oggi quasi nessuno professa l'insegnamento di Croce, ma tutti lo praticano di continuo.

Diciamo che lo spagnolo è una lingua sonora, che l'inglese ha una molteplicità di suoni, che il latino ha una singolare dignità a cui aspira ogni lingua successiva: stiamo applicando categorie estetiche. Si suppone erroneamente che la lingua corrisponda alla realtà, al mistero che chiamiamo realtà. La verità è che la lingua è un'altra cosa.

Pensiamo a una cosa gialla, splendente, mutevole, che in cielo ha a volte una forma rotonda, a volte quella di un arco, che cresce e decresce. Qualcuno, del quale non sapremo mai il nome, un nostro antenato, un nostro comune antenato, le ha dato il nome di «luna», diverso nelle diverse lingue, e diversamente felice. Direi che il termine greco, *selene*, è troppo complesso per la luna, che l'inglese *moon* ha un qualcosa di pacato che obbliga la voce alla lentezza che si conviene alla luna, che somiglia alla luna perché è quasi circolare, comincia e termina quasi con la stessa lettera. Quanto al nostro «luna», questa parola così bella che abbiamo ereditato dal latino e condividiamo con l'italiano, le sue due sillabe, i due pezzi di cui si compone sono forse eccessivi. Abbiamo poi il portoghese *lua*, che sembra un po' meno felice, e il francese *lune*, che ha qualcosa di misterioso.

Scegliamo «luna», visto che parliamo in castigliano. E pensiamo che qualcuno, a un certo punto, abbia inventato questa parola. La prima volta sarà stata di sicuro una parola ben diversa. Perché non soffermarci sul primo uomo che nominò la luna, con questo o un altro suono?

C’è una metafora che ho avuto occasione di citare più volte (perdonatemi la monotonia, ma la mia è una vecchia memoria di settanta e passa anni), ed è la metafora persiana che chiama la luna «specchio del tempo». In questa immagine c’è la fragilità e anche l’eternità della luna. C’è il contrasto tra il suo essere così diafana, così quasi niente, e la sua misura eterna.

In tedesco il termine che indica la luna è maschile. Così Nietzsche ha potuto descriverla come un monaco che guarda con invidia la terra, o come un gatto, *Kater*, che calpesta arazzi di stelle. Anche i generi grammaticali influiscono sulla poesia. Sia la parola «luna» che l’immagine «specchio del tempo» sono fatti estetici, ma «specchio del tempo» è un prodotto di secondo grado, composto da due unità, mentre «luna» ci dà in maniera forse ancora più efficace l’idea della luna. Ogni parola è un’opera poetica.

Si ritiene che la prosa sia più vicina alla realtà di quanto non lo sia la poesia. Lo ritengo un errore. C’è un’opinione che viene attribuita al narratore Horacio Quiroga; dice che se un vento freddo soffia dal fiume, bisogna scrivere semplicemente: «un vento freddo soffia dal fiume». Quiroga, ammesso che l’abbia detto, sembra dimenticare che anche quel costrutto è lontano da ciò che è, nella realtà, un vento freddo che soffia dal fiume. Che cosa percepiamo? Sentiamo l’aria che si muove, e la chiamiamo vento; sentiamo che quel vento viene da una certa direzione, dal fiume. E con questo formiamo qualcosa di assai complesso come una poesia di Góngora o una frase di Joyce. Torniamo all’espressione: «un vento freddo soffia dal fiume». Creiamo un soggetto, «vento», un verbo, «soffia», in una circostanza reale, «dal fiume». Tutto ciò è lontano dalla realtà; la realtà è più semplice. Quella frase apparentemente prosaica, deliberatamente prosaica e comune scelta da Quiroga, è una frase complessa, è una struttura.

Prendiamo il celebre verso di Carducci: «il silenzio verde dei campi». Potremmo pensare a un errore e che Carducci abbia scambiato di posto l'aggettivo, che avrebbe dovuto scrivere «il silenzio dei verdi campi». Astutamente, o retoricamente, lo ha spostato e parla del verde silenzio dei campi. Veniamo alla percezione della realtà. Qual è la nostra percezione? Avvertiamo più cose insieme (dire «cose» è forse troppo concreto). Sentiamo la campagna, la vasta presenza della campagna, il colore verde, il silenzio. Già il fatto che esista una parola per il silenzio, è una creazione estetica. Perché il silenzio è una qualità che si attribuisce, una persona è silenziosa, o una campana è silenziosa. Assegnare il termine «silenzio» alla circostanza in cui non ci siano rumori nella campagna, è già un'operazione estetica, all'epoca certamente audace. Quando Carducci dice «il silenzio verde dei campi» sta dicendo qualcosa che è vicino e lontano rispetto alla realtà immediata tanto quanto lo sarebbe dire «il silenzio dei verdi campi».

Un altro famoso esempio di ipallage è l'insuperato verso di Virgilio: «*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*», «andavano oscuri sotto la notte solitaria nell'ombra». Lasciamo da parte «*per umbram*», che chiude il verso e esaminiamo «andavano oscuri sotto la notte solitaria» («solitaria» ha più forza in latino perché «*sola*» precede «*sub*»). Potremmo pensare che sia stato scambiato l'ordine delle parole perché l'espressione più naturale sarebbe «andavano solitari sotto la notte oscura». Eppure, proviamo a ricreare la scena, pensiamo a Enea e alla Sibilla, e vedremo che dire «andavano oscuri sotto la notte solitaria» corrisponde all'immagine che ne abbiamo esattamente quanto dire «andavano solitari sotto la notte oscura».

Il linguaggio è una creazione estetica. Non credo ci possano essere dubbi, e lo prova il fatto che quando studiamo una lingua, e siamo costretti a esaminare le parole da vicino, le troviamo belle oppure no. Nello

studiare una lingua, si osserva ogni parola sotto la lente di ingrandimento e si pensa: questa è brutta, questa è gradevole, questa è pesante. Non è così con la lingua materna, lì le parole non ci appaiono staccate dal discorso.

La poesia, dice Croce, è espressione se il singolo verso è espressione, se ogni unità che lo compone, se ogni parola, è di per sé espressiva. Direte, è cosa risaputa, lo sanno tutti; ma non so se è davvero così. Secondo me, ci sembra scontato perché è vero. Il fatto è che la poesia non sono i libri di una biblioteca, non sono i libri del «gabinetto magico» di Emerson.

La poesia è l'incontro del lettore col libro, è la scoperta del libro. C'è un'altra esperienza estetica, ed è il momento, anch'esso molto particolare, nel quale il poeta concepisce l'opera, la scopre, la inventa. È noto che in latino i termini «inventare» e «scoprire» sono sinonimi. E ciò concorda con la dottrina platonica, secondo la quale inventare, o scoprire, è ricordare. Francis Bacon aggiunge che se apprendere è ricordare, ignorare è aver dimenticato. C'è già tutto, ci manca solo vederlo.

Quando scrivo qualcosa, ho la sensazione che quel qualcosa esista già. Parto da un concetto generale, conosco più o meno l'inizio e la fine e poi scopro via via le parti intermedie, ma non ho la sensazione di inventarle, non ho la sensazione che dipendano dal mio arbitrio; le cose sono già così. Sono già così, ma sono nascoste e il mio dovere di poeta è trovarle.

Bradley riteneva che uno degli effetti della poesia debba essere darci l'impressione non di scoprire qualcosa di nuovo, ma di ricordare qualcosa di dimenticato. Quando leggiamo una bella poesia pensiamo che avremmo potuto scriverla anche noi; che l'avevamo già dentro di noi. Questo ci porta alla definizione che Platone dà della poesia: questa cosa leggera, alata e sacra. Come definizione è imprecisa, perché leggera, alata e sacra potrebbe essere la musica (anche se la poesia è una forma di musica). Platone ha fatto

molto più che definire la poesia; ce ne ha dato un esempio. Possiamo giungere così all'idea che la poesia sia l'esperienza estetica: quasi una rivoluzione nell'insegnamento della poesia.

Sono stato professore di Letteratura inglese alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Buenos Aires e per quanto possibile ho cercato di prescindere dalla storia della letteratura. Quando i miei studenti mi chiedevano la bibliografia rispondevo: «Non importa la bibliografia; in fin dei conti Shakespeare non conosceva la bibliografia shakespeariana. Johnson non poté prevedere i libri che sarebbero stati scritti su di lui. Perché non studiate direttamente i testi? Se vi piacciono, bene, altrimenti lasciateli perdere. L'idea della lettura obbligatoria è assurda, è come parlare di felicità obbligatoria. La poesia è qualcosa che si sente, se voi non la sentite, se non avete il senso della bellezza, se un racconto non vi fa venir voglia di sapere cosa accade dopo, vuol dire che l'autore non è per voi che ha scritto. Lasciate perdere, la letteratura è abbastanza ricca da offrirvi un altro autore degno della vostra attenzione, oppure indegno oggi, ma che leggerete domani».

E in questo modo ho insegnato, attenendomi al fatto estetico, che non ha bisogno di essere definito. Il fatto estetico è qualcosa di evidente, immediato, indefinibile come lo sono l'amore, il sapore della frutta, l'acqua. Sentiamo la poesia come sentiamo la vicinanza di una donna, o una montagna, un'insenatura. Se la sentiamo immediatamente, perché diluirla in altre parole, che saranno di sicuro più deboli delle nostre emozioni?

Ci sono persone poco sensibili alla poesia; queste, generalmente, si dedicano a insegnarla. Io credo di sentirla e di non averla mai insegnata; non ho insegnato l'amore per questo o quell'altro testo, ho insegnato ai miei studenti ad amare la letteratura, a scorgervi una forma di felicità. Sono quasi incapace di pensiero astratto, avrete notato che

faccio continuamente ricorso a citazioni e ricordi. Piuttosto che parlare astrattamente di poesia, che è una forma di tedio o di pigrizia, potremmo prendere due testi spagnoli ed esaminarli.

Ne scelgo due molto noti perché come ho già detto la mia memoria è incerta e preferisco un testo che sia già nella vostra memoria, che già vi appartenga. Consideriamo il celebre sonetto che Quevedo scrisse in memoria di don Pedro Téllez-Girón, duca di Osuna. Lo reciterò lentamente e poi ci torneremo sopra verso per verso:

> Faltar pudo su patria al grande Osuna,
> pero no a su defensa sus hazañas;
> diéronle muerte y cárcel las Españas,
> de quien él hizo esclava la Fortuna.
>
> Lloraron sus invidias una a una
> con las proprias naciones las extrañas;
> su tumba son de Flandres las campañas,
> y su epitafio la sangrienta Luna.
>
> En sus exequias encendió al Vesubio
> Parténope, y Trinacria al Mongibelo;
> el llanto militar creció en diluvio.
>
> Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
> la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
> murmuran con dolor su desconsuelo.[4]

Per prima cosa osservo che si tratta di una requisitoria. Quevedo vuole difendere la memoria del duca di Osuna che, come scrive in un'altra poesia, «*murió en prisión y muerto estuvo preso*».[5]

Il poeta dice che la Spagna, debitrice nei confronti del duca di importanti servigi militari, lo ha ripagato col carcere. È un ragionamento di scarso peso perché non c'è nessun motivo per cui un eroe non possa essere colpevole o non debba essere punito. E tuttavia,

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

È un argomento demagogico. Sia chiaro, non sto parlando a favore o contro il sonetto, sto cercando di analizzarlo.

Lloraron sus invidias una a una
con las proprias naciones las extrañas;

Questi due versi non hanno grande risalto poetico; rispondono alla necessità di costruire il sonetto; inoltre, ci sono le esigenze della rima. Quevedo seguiva la difficile struttura del sonetto italiano, che richiede quattro rime. Shakespeare seguì quella più facile del sonetto elisabettiano, che ne richiede due. Il testo prosegue:

su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta Luna.

Sono questi i versi essenziali, e devono la loro ricchezza alla loro ambiguità. Ricordo molte discussioni sulle varie interpretazioni possibili. Che cosa significa «*su tumba son de Flandres las campañas*»? Possiamo pensare ai campi delle Fiandre, ma anche alle campagne militari compiute dal duca. «*Y su epitafio la sangrienta Luna*» è uno dei versi più memorabili della lingua spagnola. Che cosa significa? Pensiamo alla luna di sangue che compare nell'Apocalisse, o alla luna debitamente rossa sopra il campo di battaglia, come in un altro sonetto che Quevedo dedica a Osuna: «*y a las Lunas de Tracia con sangriento / eclipse ya rubrica tu jornada*».[6] Quevedo avrà pensato inizialmente alla bandiera ottomana: la «luna di sangue» sarà stata la mezzaluna rossa. Immagino siamo tutti d'accordo che non vada scartato nessuno dei possibili significati. Non sosterremo dunque che Quevedo volesse riferirsi alle giornate di battaglia, allo stato di servizio del duca, alla campagna

delle Fiandre, alla luna di sangue sopra il campo di battaglia, o alla bandiera turca. Quevedo dovette percepire tutti i possibili significati. Se questi sono versi felici, è perché sono ambigui. E poi:

> En sus exequias encendió al Vesubio
> Parténope, y Trinacria al Mongibelo;

Ossia, Napoli infiammò il Vesuvio e la Sicilia l'Etna. Che idea originale usare dei nomi così antichi che sembrano allontanare tutto, dei nomi tanto illustri del passato. E:

> el llanto militar creció en diluvio.

Questo verso è un'ulteriore prova che una cosa è la poesia, e altra è il sentire razionale; l'immagine dei soldati che piangono fino a produrre un diluvio è chiaramente assurda. Non lo è invece il verso, che ha le sue leggi. Il «*llanto militar*» è sorprendente. Riferito al pianto, l'attributo «*militar*» è davvero straordinario. Neanche il verso successivo:

> Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;

è razionalmente accettabile; non ha senso pensare che Marte riservi al duca di Osuna un posto accanto a Cesare. La frase vive dell'iperbato. È la pietra di paragone della poesia: il verso esiste al di là del significato.

> la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
> murmuran con dolor su desconsuelo.

Direi che questi versi, che mi hanno impressionato per anni, sono nella sostanza falsi. Quevedo si lasciò trascinare dall'idea di un eroe che viene compianto dalla geografia delle sue campagne militari e da fiumi rinomati. Ne avvertiamo la falsità. Sarebbe stato più sincero dire la verità, come aveva detto Wordsworth, per esempio, alla fine di quel sonetto in cui accusa Douglas di aver fatto abbattere un bosco. Cioè che aveva fatto qualcosa di

orribile, aveva abbattuto «una nobile orda, una fratellanza di alberi venerabili», e tuttavia, aggiunge, noi uomini ci rammarichiamo di mali che alla stessa natura non importano, giacché il fiume Tweed e i verdi pascoli e le colline e le montagne perdurano. Wordsworth sentì che dicendo la verità avrebbe ottenuto un migliore effetto. E la verità era questa: ci dispiace che siano stati abbattuti alberi così belli, ma questo alla natura non importa affatto. La natura sa (se mai esiste un ente che si chiama natura) che può rigenerarli e che il fiume continuerà a scorrere.

Vero è che Quevedo si riferiva alle divinità dei fiumi; ma forse sarebbe stata più poetica l'idea che la morte del duca di Osuna non interessasse ai fiumi delle sue battaglie. Quevedo però voleva scrivere un'elegia, una poesia sulla morte di un uomo. Che cosa è la morte di un uomo? Come ha osservato Plinio, quando muore un uomo muore un volto che non si ripeterà. Ogni uomo è un volto unico e con lui muoiono migliaia di momenti, migliaia di ricordi. Ricordi d'infanzia e tratti umani, troppo umani. Quevedo sembra non sentire niente di tutto ciò. L'amico, il duca di Osuna, è morto in carcere, e Quevedo scrive il sonetto con freddezza; la sua sostanziale indifferenza non può sfuggirci. Lo scrive come una requisitoria contro lo Stato che ha condannato il duca alla prigione. Si direbbe che non nutra affetto per lui; e comunque non riesce a suscitare il nostro. Eppure, questo è uno dei grandi sonetti della nostra letteratura.

Passiamo ora a un testo di Enrique Banchs. Sarebbe assurdo dire che Banchs è un poeta migliore di Quevedo. Ma poi, che senso hanno questi paragoni?

Leggiamolo e vediamo perché ci piace.

> Hospitalario y fiel en su reflejo
> donde a ser apariencia se acostumbra
> el material vivir, está el espejo
> como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble al dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma.
Y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.[7]

Questo sonetto è molto curioso, perché il protagonista non è lo specchio: c'è un protagonista segreto che ci viene svelato alla fine. Innanzitutto abbiamo il tema, così poetico, dello specchio che duplica l'apparenza delle cose:

donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir...

Possiamo ricordare Plotino. Volevano fargli un ritratto, ma lui non volle: «Io stesso sono un'ombra, un'ombra dell'archetipo che è in cielo. Perché creare un'ombra di quest'ombra?». Che cosa è l'arte, pensava Plotino, se non un'apparenza di secondo grado? Se l'uomo è effimero, come può essere gradevole un'immagine dell'uomo? Banchs sentiva la stessa cosa, la natura fantasmatica dello specchio.

È davvero terribile che esistano gli specchi; io ne ho sempre avuto terrore. E penso che anche Poe ne avesse. C'è un suo scritto, tra i meno noti, che tratta dell'arredamento delle abitazioni. Una delle regole che prescrive è che gli specchi siano collocati in modo che una persona seduta non vi si rifletta. Possiamo intuire il suo timore di vedersi rispecchiato. Lo ritroviamo nel racconto *William Wilson*, sul tema del sosia, e in *Arthur Gordon Pym*. Qui si narra di un uomo di una tribù antartica, il quale vede

per la prima volta uno specchio e cade in terra inorridito. Ormai siamo abituati agli specchi, ma c'è qualcosa di allarmante in quel raddoppiamento visivo della realtà.

Torniamo a Banchs. Già l'aggettivo «*hospitalario*» dà allo specchio una qualità umana, piuttosto banale. Tuttavia non abbiamo mai pensato che gli specchi siano ospitali. Essi accolgono tutto in silenzio, con amabile rassegnazione.

> Hospitalario y fiel en su reflejo
> donde a ser apariencia se acostumbra
> el material vivir, está el espejo
> como un claro de luna en la penumbra.

Banchs ci presenta lo specchio, già in sé splendente, e lo paragona a qualcosa di intangibile come la luna; ne sente la magia e il mistero: «*como un claro de luna en la penumbra*». E seguita:

> Pompa le da en las noches la flotante
> claridad de la lámpara...

La «*flotante claridad*» comporta che le cose non siano definite; dev'esser tutto impreciso come lo specchio, lo specchio in penombra. Bisogna che la scena si svolga di sera, o di notte:

> ... la flotante
> claridad de la lámpara, y tristeza
> la rosa que en el vaso agonizante
> también en él inclina la cabeza.

Affinché non sia tutto vago, ora abbiamo una rosa, una rosa tangibile.

> Si hace doble al dolor, también repite
> las cosas que me son jardín del alma.
> Y acaso espera que algún día habite
>
> en la ilusión de su azulada calma
> el Huésped que le deje reflejadas

frentes juntas y manos enlazadas.

Eccoci al tema del sonetto, che non è lo specchio ma l'amore, l'amore pudico. Non è lo specchio che spera di vedere riflesse «*frentes juntas y manos enlazadas*», è il poeta che lo spera. Ma una sorta di pudore lo spinge a dirlo in modo indiretto, e questo è mirabilmente preparato da quell'«*hospitalario y fiel*» del primo verso. Fin dal principio lo specchio non è l'oggetto di cristallo o di metallo, è un essere umano, è ospitale e fedele, e ci prepara a vedere il mondo di apparenze, quel mondo che alla fine si identifica col poeta. È il poeta che desidera vedere l'Ospite, l'amore.

La differenza col sonetto di Quevedo è sostanziale e sta nel fatto che nei versi «*su tumba son de Flandres las campañas / y su epitafio la sangrienta Luna*» sentiamo immediatamente la presenza vivida della poesia.

Ho parlato delle lingue e di quanto sia arbitrario paragonare una lingua con un'altra; credo che basti un argomento a dimostrarlo, ed è che se pensiamo a un verso, a una strofa spagnola ad esempio, se pensiamo a:

Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan.[8]

al di là che la «ventura» fosse una barca, al di là del conte Arnaldos, sentiamo che questi versi non potevano essere pronunciati se non in spagnolo. Il suono del francese non mi piace, credo che manchi della sonorità di altre lingue romanze, eppure, come potrei pensar male di una lingua che ha reso possibili versi mirabili come questo di Hugo?

L'hydre-universe tordant son corps écaillé d'astres

Come criticare una lingua senza la quale versi del genere sarebbero stati impossibili?

Quanto all’inglese, credo che abbia il difetto di aver perso le vocali aperte dell’inglese antico. Eppure, ciò non impedì a Shakespeare versi quali:

> And shake the yoke of inauspicious stars
> from this worldweary flesh

che in malo modo può tradursi: «*y sacudir de nuestra carne harta del mundo el yugo de las infaustas estrellas*».[9] In spagnolo non è niente, in inglese è tutto. Se dovessi scegliere una lingua (ma non c’è ragione per non sceglierle tutte), sceglierei il tedesco, che ha la possibilità di formare parole composte (come e più dell’inglese), che ha vocali aperte e una musica così meravigliosa. Quanto all’italiano, basta la *Divina Commedia*.

Non v’è niente di strano in tanta bellezza sparsa in diverse lingue. Il mio maestro, il grande poeta ebreo spagnolo Cansinos Assens, ci ha lasciato una preghiera che dice: «Signore, fa’ che non ci sia tanta bellezza»; e Browning: «Quando ci sentiamo più al sicuro, succede qualcosa, un tramonto, il finale di un coro di Euripide, e torniamo a essere perduti».

La bellezza ci insidia. Se avessimo sensibilità la sentiremmo nella poesia di ogni lingua. Avrei dovuto studiare di più le letterature orientali; le ho conosciute appena, attraverso traduzioni. Ma ho sentito di colpo l’impatto della bellezza. Ad esempio, in questo verso del persiano Hāfez: «Muoio, la mia polvere sarà ciò che sono» c’è l’intera dottrina della trasmigrazione: la mia polvere sarà ciò che sono, rinascerò un’altra volta e ancora un’altra, in un altro secolo, sarò Hāfez, il poeta. E tutto questo in poche parole, che ho letto in inglese, ma che non possono essere molto diverse in persiano: «La mia polvere sarà ciò che sono...» è troppo semplice perché in traduzione l’abbiano modificato.

Considero un errore studiare la letteratura nel suo sviluppo storico, anche se forse per noi, me compreso, non

può essere diversamente. C'è il libro di un uomo che a mio parere fu un eccellente poeta e un cattivo critico, Marcelino Menéndez y Pelayo, dal titolo *Las cien mejores poesías castellanas*. Vi leggiamo: «*Ande yo caliente, y ríase la gente*». Se questa è una delle migliori poesie castigliane, chissà quelle meno pregevoli. Ma nella stessa antologia troviamo i versi di Quevedo che abbiamo appena letto o l'*Epístola Moral* dell'Anónimo Sevillano e tante altre mirabili poesie. Sfortunatamente non ve n'è nessuna di Menéndez y Pelayo, che non volle includersi.

La bellezza è dovunque, forse in ogni momento della nostra vita. Il mio amico Roy Bartholomew, che ha vissuto alcuni anni in Persia e ha tradotto Omar Khayyām direttamente dal fārsī mi ha confermato quanto io già immaginavo, e cioè che in Oriente, in genere, la letteratura e la filosofia non si studiano nel loro svolgimento storico. Di qui lo stupore di Deussen e di Max Müller, che non poterono stabilire la cronologia degli autori. Si studia la storia della filosofia come se Aristotele discutesse con Bergson, Platone con Hume, come se tutto fosse simultaneo.

Concluderò citando tre preghiere di marinai fenici. Quando la nave stava per affondare, siamo nel primo secolo dell'èra cristiana, i marinai le recitavano. La prima dice:

> Madre de Cartago, devuelvo el remo.[10]

«Madre di Cartagine» è la città di Tiro, patria di Didone; e poi: «restituisco il remo». C'è qualcosa di straordinario in questa espressione: il fenicio che identifica la propria vita col lavoro di rematore. La sua vita si conclude e lui restituisce il remo perché altri continuino a remare.

Un'altra delle preghiere, ancora più patetica, è:

> Duermo, luego vuelvo a remar.[11]

L'uomo non concepisce altro destino; e spunta l'idea di tempo ciclico.

Infine questa, molto commovente e diversa dalle altre preghiere perché non implica l'accettazione del destino: è il momento disperato di un uomo che sta per morire ed essere giudicato da divinità terribili, e dice:

> Dioses, no me juzguéis como un dios
> sino como un hombre
> a quien ha destrozado el mar.[12]

In queste tre preghiere sentiamo immediatamente, o io sento immediatamente, la presenza della poesia. In versi come questi sta il fatto estetico, non in biblioteche, o in bibliografie, o in studi su famiglie di manoscritti, o in volumi chiusi.

Ho letto queste tre preghiere di marinai fenici in *The Manner of Men* di Kipling, un racconto su san Paolo. Saranno autentiche, come infelicemente si direbbe, o saranno opera del gran poeta Kipling? Appena formulata la domanda ho provato vergogna; che importanza può avere distinguere? Esaminiamo le due eventualità, i due corni del dilemma.

Nel primo caso, si tratta di preghiere di marinai fenici, gente di mare, per i quali la vita è solo quella trascorsa in mare. Dalla lingua fenicia, diciamo, sono passate al greco, dal greco al latino, da questo all'inglese. Kipling le avrà trascritte.

Nel secondo, un grande poeta, Rudyard Kipling, immagina i marinai fenici, in qualche modo è accanto a loro, in qualche modo è quei marinai. Concepisce la vita esclusivamente come vita di mare e ha sulle labbra quelle preghiere. Tutto è accaduto nel passato, gli anonimi marinai fenici sono morti, Kipling è morto. Che importanza ha chiedersi quale di questi fantasmi abbia scritto o creato quei versi?

Una curiosa metafora di un poeta indiano, che non so se apprezzare del tutto, descrive le alte montagne dell'Himalaya – le cui vette sono per Kipling le ginocchia di

altre montagne – come «il sorriso di Shiva». Le alte montagne sono il sorriso di un dio, di un dio terribile. La metafora è, comunque, straordinaria.

Penso che la bellezza sia una sensazione fisica, qualcosa che sentiamo con tutto il corpo. Non è il risultato di un giudizio, non ci arriviamo in base a regole; la sentiamo o non la sentiamo. Concludo con un verso sublime del poeta che nel Seicento assunse il nome, particolarmente poetico, sontuoso, di Angelus Silesius. È un po' il compendio di quanto ho detto questa sera, salvo che io l'ho detto attraverso ragionamenti o finti ragionamenti. Lo citerò prima in spagnolo e poi in tedesco:

La rosa es sin porqué, florece porque florece.[13]

Die Rose ist ohne Warum; sie blühet, weil sie blühet.

LA CABBALA

Le diverse e a volte contraddittorie dottrine che vanno sotto il nome di Cabbala si basano su un concetto del tutto alieno al nostro pensiero occidentale, quello di libro sacro. Si dirà che possediamo un concetto simile, quello di libro classico. Credo che mi sarà facile dimostrare, con l'aiuto di Oswald Spengler e del suo *Der Untergang des Abendlandes*, *Il tramonto dell'Occidente*, che sono concetti diversi.

Prendiamo il termine «classico». Che cosa significa, etimologicamente? Deriva dal latino *classis*, fregata, squadra. Un libro classico è un'opera ordinata, come a bordo dev'essere ogni cosa; *shipshape*, come dicono gli inglesi. Al là di questo significato relativamente modesto, un libro classico è un'opera illustre nel suo genere. Perciò diciamo che il *Don Chisciotte*, la *Commedia*, il *Faust* sono libri classici.

Sebbene opere di questo tipo siano state oggetto di un culto forse eccessivo, il concetto di libro classico è diverso da quello di libro sacro. I greci consideravano opere classiche l'*Iliade* e l'*Odissea*; Alessandro, come riferisce Plutarco, era solito tenere sotto il cuscino l'*Iliade* e la spada, i due simboli del suo destino di guerriero. Eppure, a nessun greco è mai venuto in mente che l'*Iliade* fosse perfetta in ogni sua parola. Ad Alessandria i bibliotecari si riunirono per studiarla e studiandola inventarono i segni di interpunzione, tanto necessari e purtroppo oggi a volte dimenticati. L'*Iliade* era un'opera illustre; la si reputava la vetta della poesia, ma non si riteneva che ogni parola, ogni esametro fossero inevitabilmente sublimi. Questa caratteristica conviene a un altro genere di libro.

Orazio ha detto: «Talvolta anche il buon Omero sonnecchia». Nessuno direbbe che, talvolta, il buon Spirito Santo sonnecchia.

Nonostante la musa ispiratrice (il concetto di musa è abbastanza vago), un traduttore inglese ha sostenuto che quando Omero dice: «Cantami, o Musa, l'ira di Achille» voleva semplicemente dire, già allora: «Un uomo in preda all'ira, questo è il mio tema», «*An angry man, this is my subject*». Non si riteneva il libro totalmente perfetto, ma lo si vedeva come qualcosa di mutevole nel tempo, e lo si studiava storicamente; opere del genere si studiavano e si studiano da un punto di vista storico, si inquadrano nel loro contesto. Il concetto di libro sacro è del tutto diverso.

Oggi pensiamo che il libro sia uno strumento per giustificare, difendere, combattere, esporre o illustrare una dottrina. Nell'antichità si pensava che fosse un surrogato della parola orale, e lo si considerava solo in questo modo. Ricordiamo il passo in cui Platone dice che i libri somigliano alle statue: sembrano esseri viventi ma se le si interroga, non sanno rispondere. Fu per ovviare a questa difficoltà che inventò il dialogo platonico, che esplora tutti gli aspetti di un tema.

Abbiamo anche la lettera, molto bella e curiosa, che Alessandro il Macedone invia, come riferisce Plutarco, ad Aristotele. Questi ha appena pubblicato la sua *Metafisica*, o meglio ne ha fatte fare varie copie. Alessandro lo critica e gli fa notare che ora chiunque potrà sapere quello che fino ad allora sapevano solo gli eletti. Aristotele si difende e gli risponde, certo con sincerità: «Il mio trattato è stato pubblicato e non pubblicato». Non si pensava che un libro dovesse esaurire un tema nella sua totalità, lo si riteneva una specie di sussidio all'insegnamento orale. Eraclito e Platone criticarono, per motivi differenti, l'opera di Omero. Erano testi venerati, ma nessuno li considerava sacri. Il concetto di libro sacro è propriamente orientale.

Pitagora non lasciò niente di scritto. Dobbiamo supporre che non volesse vincolarsi a un testo. Voleva che dopo la morte il suo pensiero continuasse a vivere e a ramificarsi nella mente dei discepoli. Di qui nasce quel *magister dixit* sempre adoperato a sproposito. *Magister dixit* non vuol dire «l'ha detto il maestro», e la discussione è chiusa. Tutt'altro; se un pitagorico esponeva una dottrina estranea alla tradizione di Pitagora, per esempio quella del tempo ciclico, e qualcuno provava a zittirlo dicendo «è estranea alla tradizione», il discepolo poteva rispondere *magister dixit* e questo lo autorizzava a innovarla. Pitagora riteneva che i libri fossero un vincolo o, per dirla con le parole della Scrittura, che la lettera uccide e lo spirito vivifica.

Nel capitolo che dedica alla cultura magica in *Der Untergang des Abendlandes*, Spengler considera il Corano il prototipo del libro magico. Per gli ulama, i dottori della legge musulmani, il Corano non è un libro come gli altri. È un libro (è incredibile ma è così) anteriore alla lingua araba; non lo si può studiare né storicamente né filologicamente perché è anteriore agli arabi, anteriore alla lingua in cui è scritto, e anteriore all'universo. Non lo si concepisce nemmeno come opera di Dio; è qualcosa di più intimo e misterioso. Per i musulmani ortodossi è un attributo di Dio, come la Sua ira, la Sua misericordia o la Sua giustizia. Il Corano stesso parla di un libro misterioso, la madre del libro, che è il suo archetipo celeste, sta in cielo ed è venerato dagli angeli.

È questa la nozione di libro sacro, del tutto diversa da quella di libro classico. In un libro sacro sono sacre non solo le parole, ma le lettere che le compongono. I cabbalisti applicarono questa idea allo studio della Scrittura. Credo che il loro *modus operandi* fosse dovuto al desiderio di integrare elementi del pensiero gnostico nella mistica ebraica, per giustificarsi attraverso la Scrittura, per essere ortodossi. Come che sia, possiamo esaminare, molto superficialmente (quasi non ho il diritto di parlarne), qual è

o quale fu il *modus operandi* dei cabbalisti, che praticarono la loro strana scienza prima nel Sud della Francia e nel Nord della Spagna, in Catalogna, e poi in Italia, Germania e un po' dappertutto. Arrivarono anche in Israele, pur se non vi ebbero origine; discendevano invece da pensatori gnostici e catari.

L'idea è questa: il Pentateuco, la Torah, è un libro sacro. Un'intelligenza infinita ha consentito al compito umano di redigere un libro. Lo Spirito Santo ha accondisceso alla letteratura, il che è altrettanto incredibile quanto ritenere che Dio abbia accettato di essere uomo. Ma in questo caso, il modo è stato più intimo: lo Spirito Santo ha accondisceso alla letteratura e ha scritto un libro. In questo libro niente può essere casuale. In ogni scritto umano c'è qualcosa di casuale.

È nota la venerazione superstiziosa che circonda il *Don Chisciotte*, il *Macbeth* o la *Chanson de Roland*, e tanti altri libri, in genere uno per nazione, salvo che per la Francia, la cui letteratura è talmente ricca da comprendere almeno due tradizioni classiche; ma non mi soffermerò su questo aspetto.

Bene, se a uno studioso di Cervantes venisse in mente di dire: il *Don Chisciotte* inizia con due parole monosillabiche terminanti per «n» (*en* e *un*) e continua con una di cinque lettere (*lugar*), con due di due lettere (*de la*), con una di cinque o di sei (*Mancha*), e poi decidesse di trarne conclusioni, si penserebbe subito che sia pazzo. La Bibbia è stata studiata proprio in questo modo.

Si osserva, per esempio, che comincia con la lettera *bet*, iniziale di *Bereshit*. Perché dice «in principio gli dèi creò i cieli e la terra», col verbo al singolare e il soggetto al plurale? Perché comincia con *bet*? Per il fatto che la lettera iniziale, in ebraico, deve indicare quello che in spagnolo indicherebbe la lettera *b*, cioè *bendición*; il testo non poteva certo iniziare con la *m* di maledizione, doveva

iniziare con una benedizione, cioè con l'iniziale ebraica di *Berakáh*, benedizione, appunto.

C'è un'altra circostanza, molto curiosa, che deve aver influito sulla Cabbala: Dio usa le parole come strumento della sua opera (come dice il grande scrittore Saavedra Fajardo), crea il mondo attraverso le parole; dice «sia luce», e luce fu. Di qui la conclusione che il mondo sia stato creato dalla parola «luce» o dall'intonazione con cui Dio la pronunciò. Se avesse detto un'altra parola con una diversa intonazione, il risultato non sarebbe stato la luce ma qualcos'altro.

Si arriva così a un'idea incredibile quanto ciò che ho detto finora. Un'idea che contrasta col nostro pensiero occidentale (almeno col mio), ma che non posso tralasciare. Quando pensiamo alle parole, pensiamo, cronologicamente, che all'inizio furono suono e solo dopo, lettere. Al contrario, la Cabbala (che significa «ricezione», «tradizione») considera le lettere precedenti ai suoni: strumento di Dio sarebbero state le lettere, non le parole rappresentate dalle lettere. È come se si pensasse, contro ogni esperienza, che la scrittura sia stata anteriore alla pronuncia delle parole. Pertanto, nella Scrittura non vi è niente di casuale, tutto deve essere determinato. Ad esempio, il numero delle lettere di ciascun versetto.

Poi si inventano equivalenze fra le lettere. Si tratta la Scrittura come se fosse scritta in un codice cifrato, come una crittografia, e si inventano diverse norme per leggerla. Si può prenderne ogni lettera e vederla come l'iniziale di un'altra parola, e di questa valutare il significato. E così per ogni lettera del testo.

Si possono anche formare due alfabeti: uno, per dire, dalla «a» alla «l», l'altro dalla «m» alla «z», o quali che siano le lettere ebraiche; si considera che le lettere in alto equivalgano a quelle in basso. Poi si può leggere il testo *boustrophāedón* (per usare il termine greco): cioè da destra a sinistra, poi da sinistra a destra, e poi ancora da destra a

sinistra. È possibile anche attribuire alle lettere un valore numerico. Ne deriva una crittografia, che può essere decifrata e i cui risultati sono attendibili, in quanto previsti dall'intelligenza di Dio, che è infinita. E così si arriva, attraverso la crittografia, attraverso un lavoro che ricorda quello dello *Scarabeo d'oro* di Poe, alla Dottrina.

Ho il sospetto che la dottrina abbia preceduto il *modus operandi*. E che con la Cabbala avvenga ciò che avviene con la filosofia di Spinoza: l'ordine geometrico fu successivo. Ho l'impressione che i cabbalisti siano stati influenzati dagli gnostici e che, affinché tutto si ricollegasse alla tradizione ebraica, abbiano escogitato quello strano modo di decifrare le lettere.

Il curioso *modus operandi* dei cabbalisti poggia su una premessa logica: l'idea che la Scrittura sia un testo assoluto, e in un testo assoluto niente può essere opera del caso.

Non esistono testi assoluti; e in ogni caso i testi umani non lo sono. Nella prosa si bada maggiormente al significato delle parole; nella poesia, al suono. In un testo redatto da un'intelligenza infinita, redatto dallo Spirito Santo, come si può supporre una mancanza, un'incrinatura? Tutto deve essere fatale. Da questo aspetto fatale i cabbalisti hanno dedotto il loro sistema.

Se la Sacra Scrittura non è una scrittura infinita, che cosa la distingue dai tanti scritti umani? Che cosa differenzia il *Libro dei Re* da un libro di storia, il *Cantico dei Cantici* da un poema? Bisogna supporre che abbiano infiniti significati. Scoto Eriugena ha detto che la Bibbia ha infiniti significati, come il piumaggio cangiante di un pavone.

Un'altra idea è che nella Scrittura vi siano quatto livelli di significato. Il sistema potrebbe enunciarsi così: in principio c'è un Essere analogo al Dio di Spinoza, con la differenza che quello è infinitamente ricco, mentre l'*En Sof* sarebbe per noi infinitamente povero. Si tratta di un Essere primordiale, del quale non possiamo dire che esiste, perché

se diciamo che esiste allora esistono anche le stelle, gli uomini, le formiche. Come possono condividere una stessa condizione? No, questo Essere primordiale non esiste. Non possiamo nemmeno dire che pensa, perché il pensiero è un processo logico, che procede da una premessa a una conclusione. Non possiamo nemmeno dire che desidera, perché desiderare è sentire la mancanza. E neanche che agisce. L'*En Sof* non agisce, perché agire è proporsi un obiettivo e operare per raggiungerlo. Inoltre, se l'*En Sof* è infinito (molti cabbalisti lo paragonano al mare, che simboleggia l'infinito) come può volere un'*altra cosa*? E quale altra cosa mai potrebbe creare se non un altro Essere infinito che si confonderebbe con lui? Ma giacché, sfortunatamente, la creazione del mondo è necessaria, ecco che abbiamo dieci emanazioni, le *sefirot*, che procedono da Lui, ma non sono a Lui successive.

L'idea di un Essere eterno che abbia da sempre contenuto le dieci *sefirot* è di difficile comprensione. Queste emanano l'una dall'altra e il testo ci dice che corrispondono alle dita delle mani. La prima si chiama Corona ed è una specie di raggio di luce che l'*En Sof* irradia ma senza diminuire, perché l'*En Sof* è un essere illimitato che non può ridursi. Dalla Corona irradia un'altra emanazione, da questa un'altra, e poi un'altra ancora, fino a dieci. Ogni emanazione è tripartita. Una parte è quella attraverso la quale comunica con l'Essere Superiore; un'altra, la centrale, è quella essenziale; la terza, quella con cui comunica con l'emanazione inferiore.

Le dieci *sefirot* formano un uomo, Adam Kadmon, l'Uomo Archetipo; sta in cielo e noi siamo il suo riflesso. Quest'uomo, dalle emanazioni che lo compongono, emana un mondo, e un altro mondo, fino a quattro. Il terzo è il nostro mondo materiale, il quarto quello infernale. Tutti sono inclusi nell'Adam Kadmon, che comprende l'uomo e il suo microcosmo, cioè ogni cosa.

Non si tratta di un pezzo da museo di storia della filosofia; credo che questo sistema abbia un impiego: può servirci per pensare, per cercare di capire l'universo. Gli gnostici, di molti secoli precedenti ai cabbalisti, avevano un sistema simile, che postula un Dio indeterminato. Da questo Dio, che si chiama Pleroma (Pienezza), emana un altro Dio (sto seguendo la versione perversa di Ireneo), e da questo Dio emana un'altra emanazione, e da questa un'altra, e da questa ancora un'altra e ognuna di esse costituisce un cielo (abbiamo una torre di emanazioni). E si arriva così al numero di trecentosessantacinque, perché vi è mescolata l'astrologia. Nell'ultima emanazione, nella quale la parte di Divinità tende a zero, troviamo il Dio che si chiama Jahvè e che crea questo mondo.

Perché lo crea così pieno di errori, così pieno di orrore, così pieno di peccati, di dolore fisico, di sentimento di colpa, di delitti? Perché la Divinità è andata riducendosi, e quando arriva a Jahvè crea questo mondo imperfetto. È lo stesso meccanismo delle dieci *sefirot* e della creazione dei quattro mondi. Le dieci emanazioni, man mano che si allontanano dall'*En Sof*, dall'illimitato, dall'occulto, dagli «occulti» (come i cabbalisti lo chiamano nel loro linguaggio figurato), vanno perdendo forza, finché si arriva a quella che crea questo mondo, dove siamo noi, così pieni di errori, così esposti all'infelicità, così effimeri nella felicità. Non è un'idea assurda: siamo di fronte a un problema eterno, il problema del male, trattato splendidamente nel *Libro di Giobbe*, che secondo Froude è l'opera più importante di tutta la letteratura.

Ricorderete la storia di Giobbe. L'uomo giusto perseguitato, l'uomo che vuole giustificarsi davanti a Dio, l'uomo condannato dai suoi amici, l'uomo che crede di essersi giustificato e cui infine Dio parla dal turbine. Gli dice che Lui è al di là del metro umano. E fa due esempi curiosi, l'elefante e la balena, e gli dice che li ha creati Lui. Dobbiamo considerare, osserva Max Brod, che l'elefante,

behemot («gli animali») è così grande che il suo nome è plurale, e *Leviathan* può essere due mostri, la balena o il coccodrillo. Dio dice di essere incomprensibile al pari di quei due mostri, e di non poter essere misurato dagli uomini.

Alla stessa interpretazione giunge Spinoza quando dice che dare attributi umani a Dio è come se un triangolo affermasse che Dio è eminentemente triangolare. Dire che Dio è giusto e misericordioso è attribuirgli caratteri antropomorfi, allo stesso modo che affermare che ha faccia, occhi e mani.

Abbiamo dunque una divinità superiore ed emanazioni inferiori. «Emanazioni» sembra la parola più inoffensiva affinché Dio non abbia colpa, affinché la colpa sia, come ha detto Schopenhauer, non del re ma dei suoi ministri, affinché siano le emanazioni ad aver prodotto questo mondo.

Si sono cercate delle giustificazioni del male. Per cominciare, quella classica, dei teologi, secondo la quale il male è negazione e dire «male» è semplicemente dire assenza del bene; il che, per ogni persona sensibile, è evidentemente falso. Un qualsiasi dolore fisico è altrettanto o più intenso di qualsiasi piacere. L'infelicità non è l'assenza di felicità, è qualcosa di effettivo; quando siamo infelici è l'infelicità che sentiamo.

C'è un argomento di Leibniz, molto elegante ma molto falso, a difesa dell'esistenza del male. Immaginiamo due biblioteche. La prima è composta da mille esemplari dell'*Eneide*, che si ritiene, e forse è, un libro perfetto. L'altra contiene mille libri di valore diverso, tra cui l'*Eneide*. Quale delle due è superiore? Evidentemente, la seconda. Leibniz giunge alla conclusione che il male è necessario alla varietà del mondo.

Un altro suo esempio è quello di un quadro, un bel quadro, diciamo di Rembrandt. La tela presenta delle zone oscure; queste hanno lo stesso valore che ha il male.

Leibniz sembra dimenticare, quando fa l'esempio della tela o dei libri, che una cosa è che *ci siano* dei brutti libri in una biblioteca e altra cosa è *essere* quei libri. Se noi *siamo* uno di quei libri, siamo condannati all'inferno.

Non tutti hanno l'estasi di Kierkegaard – non so se l'ebbe sempre –, il quale disse che se la varietà del mondo fosse dipesa da una sola anima nell'inferno, e se fosse toccato a lui essere quell'anima, avrebbe cantato dal fondo dell'inferno le lodi all'Onnipotente.

Non so se sia facile provare un tale sentimento; non so se dopo qualche minuto d'inferno Kierkegaard avrebbe continuato a pensarla così. Ma l'idea, come vedete, si riferisce a un problema essenziale, quello dell'esistenza del male, che gnostici e cabbalisti risolvono in modo analogo.

Lo risolvono sostenendo che l'universo è opera di una Divinità carente, la cui frazione di divinità tende a zero. Cioè di un Dio che non è *il* Dio. Di un Dio che discende lontanamente da Dio. Non so se la nostra mente è in grado di elaborare concetti così vasti e vaghi come quelli di Dio, di Divinità, o delle trecentosessantacinque emanazioni della dottrina gnostica di Basilide. Tuttavia possiamo accettare l'idea di una Divinità carente, di una Divinità costretta a impastare il mondo con materiale avverso. Arriveremmo così a Bernard Shaw, che ha detto «*God is in the making*», Dio è in divenire. Dio è qualcosa che non appartiene al passato, che forse non appartiene al presente: è l'Eternità. È qualcosa che può essere futuro: se siamo magnanimi, se siamo anche intelligenti, se siamo lucidi, contribuiremo a costruire Dio.

La trama di *The Undying Fire* di Wells ricalca quella del *Libro di Giobbe*, e il suo eroe somiglia a Giobbe. Il protagonista, sotto anestesia, sogna di entrare in un laboratorio. L'attrezzatura è povera e vi lavora un vecchio. Quell'uomo è Dio; si mostra abbastanza irritato. «Faccio ciò che posso» dice, «ma devo lottare con un materiale davvero difficile». Il male sarebbe il materiale che Dio non riesce a

lavorare, e il bene sarebbe la bontà. Ma alla lunga il bene sarebbe destinato a trionfare, e sta trionfando. Non so se crediamo nel progresso; io ci credo, almeno nella forma a spirale di Goethe: andiamo avanti e torniamo indietro, ma tutto sommato stiamo migliorando. Come si può sostenerlo in questa nostra epoca, così piena di crudeltà? Certo, ora si fanno prigionieri e li si manda in carcere, probabilmente in campi di concentramento; ma si tratta di nemici. Ai tempi di Alessandro il Macedone la cosa naturale era che l'esercito vittorioso uccidesse tutti gli sconfitti e che la città vinta fosse rasa al suolo. Forse stiamo migliorando anche intellettualmente. Una prova potrebbe essere il fatto, così modesto, che ci interessa cosa pensavano i cabbalisti. Abbiamo un'intelligenza aperta e siamo pronti a studiare non solo l'intelligenza, ma anche la stupidità, le superstizioni degli altri. La Cabbala non solo non è un pezzo da museo, ma è una specie di metafora del pensiero.

Vorrei parlare ora di uno dei miti, di una delle leggende più curiose della Cabbala, quella del golem, che ispirò il famoso romanzo di Meyrink che a sua volta mi ispirò una poesia. Dio prende una zolla di terra (Adamo significa «terra rossa»), vi infonde la vita e crea Adamo, che i cabbalisti considerano il primo golem. Adamo è stato creato dalla parola divina, da un soffio di vita; e poiché nella Cabbala è detto che il nome di Dio corrisponde all'intero Pentateuco, salvo che le lettere sono mescolate, allora, se qualcuno possedesse il nome di Dio, o giungesse a conoscere il *tetragràmmaton*, il suo nome di quattro lettere, e sapesse pronunciarlo correttamente, potrebbe creare un mondo e creare anche un golem, un uomo.

Le leggende del golem sono state felicemente utilizzate da Gershom Scholem in *La Cabbala e il suo simbolismo* che ho letto recentemente. Lo ritengo il libro più chiaro su questo argomento; ho verificato infatti che è quasi inutile risalire alle fonti. Ho letto la bella e credo corretta traduzione di León Dujovne (non conosco l'ebraico) del

Sefer Yetsirah o *Libro della creazione*. Ho letto una versione dello *Zohar* o *Libro dello splendore*. Libri che in realtà non furono scritti per insegnare la Cabbala ma per alludervi; affinché lo studioso di Cabbala leggendoli ne uscisse rafforzato. Non dicono tutta la verità, sono come i trattati pubblicati e non pubblicati di Aristotele.

Torniamo al golem. Si ritiene che se un rabbino apprende o arriva a scoprire il nome segreto di Dio e lo pronuncia su una figura umana fatta di argilla, questa si animi e diventi un golem. In una delle versioni della leggenda, il rabbino traccia sulla fronte del golem la parola EMET, «verità». Il golem cresce. C'è un momento in cui diventa così alto che il suo padrone non può raggiungerlo. Questi gli chiede di allacciargli le scarpe. Il golem si china e il rabbino con un soffio riesce a cancellargli l'aleph, cioè la prima lettera di EMET. Resta MET, morte. Il golem si trasforma in polvere. In un'altra leggenda un rabbino, o dei rabbini, dei maghi, creano un golem e lo inviano a un altro maestro, capace di fare altrettanto ma superiore a vanità del genere. Il rabbino gli parla, ma il golem non risponde perché gli è negata la facoltà di parlare e di intendere. Il rabbino sentenzia: «Sei un artificio dei maghi, torna alla tua polvere». Il golem cade disfatto.

Infine, un'altra leggenda, raccontata da Scholem. Molti discepoli (un solo uomo non può studiare e capire il *Libro della creazione*) riescono a creare un golem. Questo nasce con un pugnale in mano e chiede ai suoi creatori di ucciderlo «perché se vivo posso essere adorato come un idolo». Per Israele, come per il protestantesimo, l'idolatria è uno dei peccati maggiori. I rabbini lo uccidono.

Ho raccontato qualche leggenda, ma voglio tornare all'inizio, all'idea, che mi pare attendibile, che in ciascuno di noi ci sia un granello di divinità. Questo mondo, palesemente, non può essere opera di un Dio onnipotente e giusto, ma dipende da noi salvare questa parte di divinità. Tale è l'insegnamento che ci lascia la Cabbala, al di là

dell’essere una curiosità per storici o grammatici. Come la grande poesia di Victor Hugo *Ce que dit la bouche d’ombre*, la Cabbala ha insegnato la dottrina che i greci chiamarono *apokatàstasis*, secondo la quale tutte le creature, compresi Caino e il Demonio, torneranno, dopo lunghe trasmigrazioni, a confondersi con la divinità dalla quale un tempo ebbero origine.

LA CECITÀ

Nel corso delle mie molte, troppe conferenze, ho osservato che si preferisce il personale al generale, il concreto all'astratto. Perciò comincerò riferendomi alla mia modesta personale cecità. Modesta, in primo luogo, perché è totale a un occhio e parziale all'altro. Posso ancora riconoscere alcuni colori, posso ancora riconoscere il verde e il blu. C'è un colore che non mi è stato infedele, il giallo. Ricordo che da bambino (se mia sorella è qui lo ricorderà) mi trattenevo davanti a certe gabbie del giardino zoologico del barrio Palermo, precisamente quelle della tigre e del leopardo. Mi fermavo davanti all'oro e al nero della tigre; ancora oggi il giallo mi accompagna. Ho scritto una poesia intitolata *L'oro delle tigri* nella quale mi riferisco a questa amicizia.

Voglio precisare una cosa che tendenzialmente si ignora, ma non so se sia generalizzata. La gente immagina il cieco chiuso in un mondo nero. C'è un verso di Shakespeare che giustificherebbe tale opinione: «*Looking on darkness which the blind do see*», «Guardando l'oscurità che vedono i ciechi». Se per oscurità intendiamo il colore nero, il verso di Shakespeare è falso.

Uno dei colori che i ciechi (o almeno questo cieco) rimpiangono è proprio il nero; l'altro è il rosso. *Le rouge et le noir* sono i colori di cui sentiamo la mancanza. Io, che ero abituato a dormire in completa oscurità, ho sofferto a lungo di dover dormire in questa specie di foschia, di foschia verdognola o azzurrina e vagamente luminosa che è il mondo del cieco. Avrei voluto adagiarmi nell'oscurità, appoggiarmi all'oscurità. Il rosso lo vedo come un vago marrone. Il mondo del cieco non è la notte che la gente

immagina. E comunque parlo di me, di mio padre, di mia nonna, che sono morti ciechi; ciechi, sorridenti e coraggiosi, come spero di morire anch'io. Si ereditano molte cose (la cecità, ad esempio), ma non il coraggio. So che sono stati coraggiosi.

Il cieco vive in un mondo abbastanza scomodo, un mondo indefinito dal quale emerge qualche colore: nel mio caso ancora il giallo, ancora il blu (anche se il blu può essere verde), ancora il verde (anche se il verde può essere blu). Il bianco è sparito o si confonde col grigio. Quanto al rosso, è sparito del tutto, ma spero prima o poi (sto seguendo una terapia) di migliorare e di poter vedere questo straordinario colore, questo colore che risplende in poesia e che ha nomi così belli in molte lingue. Pensiamo al tedesco *scharlach*, all'inglese *scarlet*, al nostro *escarlata*, al francese *écarlate*. Termini degni di questo straordinario colore, il rosso. Per il giallo, invece, lo spagnolo *amarillo* ha invece un che di debole, ma abbiamo il francese *jaune*, che ha la stessa origine, l'inglese *yellow*, così simile ad *amarillo* – che in spagnolo antico credo fosse *amariello.*

Il mondo in cui vivo è fatto di questi colori e vorrei precisare che se ho parlato della mia modesta cecità l'ho fatto innanzitutto perché non è la cecità assoluta che la gente immagina, e poi perché il mio caso non è particolarmente drammatico. Drammatico è il caso di coloro che perdono improvvisamente la vista; per loro è come un fulmine, un'eclisse. Per me, è un lento crepuscolo (una lenta perdita della vista) che ha avuto inizio quando ho cominciato a vedere. Si protrae dal 1899, senza momenti drammatici, è un lento crepuscolo che dura da oltre mezzo secolo.

Per le finalità di questa conferenza bisogna che cerchi un momento patetico. Diciamo, quello in cui mi resi conto di avere ormai perduto la vista, la mia vista di lettore e di scrittore. Perché non precisare la data, così degna di

memoria? Il 1955. Non parlo delle epiche piogge di settembre; mi riferisco a una circostanza personale.

Nel corso della vita ho ricevuto molti onori immeritati, ma uno mi ha rallegrato più d'ogni altro, la direzione della Biblioteca Nacional. Ne fui incaricato, per motivi più politici che letterari, dal governo della Revolución Libertadora.

Fui nominato direttore della Biblioteca e tornai a quell'edificio in calle México, nel barrio Monserrat, nel Sur, del quale conservavo tanti ricordi. Non avevo mai sognato di poter diventare direttore della Biblioteca. I miei ricordi erano diversi. Ci andavo con mio padre, di sera. Lui, che era professore di psicologia, chiedeva qualche libro di Bergson o di William James, i suoi autori preferiti, o di Gustav Spiller. Io, troppo timido per chiedere un libro, cercavo un volume della *Encyclopaedia Britannica* o delle enciclopedie tedesche di Brockhaus o di Meyer. Ne sceglievo uno a caso, lo estraevo dagli scaffali laterali, e leggevo.

Ricordo una sera in cui mi sentii ricompensato perché avevo letto tre voci: sui druidi, sui drusi e su Dryden, un dono delle lettere DR. Altre sere fui meno fortunato. Sapevo poi che in quell'edificio c'era Groussac; avrei potuto conoscerlo personalmente ma allora, posso dirlo, ero molto timido, quasi come adesso. Credevo che la timidezza fosse qualcosa di grave: oggi so che è uno dei mali che bisogna cercare di sopportare e che in realtà essere timidi non è importante, come tante altre cose alle quali si dà un peso eccessivo. Ottenni l'incarico alla fine del 1955; presi servizio, chiesi quanti fossero i volumi, mi dissero che erano un milione. Verificai in seguito che erano novecentomila, un numero più che sufficiente. (Forse novecentomila sembra più di un milione: «novecentomila», mentre un milione si dice alla svelta).

A poco a poco mi resi conto della strana ironia degli eventi. Io avevo sempre immaginato il Paradiso sotto la

specie di una biblioteca. Altri pensano a un giardino, altri a un palazzo. Io stavo lì. Ero, in qualche modo, il centro di novecentomila volumi scritti in lingue diverse. Constatai che a stento riuscivo a decifrarne i frontespizi e i dorsi. Fu allora che scrissi la *Poesia dei doni*, che inizia: «Nessuno a lacrime riduca o accuse / questo attestato dell'alta maestria / di Dio, che con magnifica ironia / mi ha destinato insieme libri e notte». Due doni che si contraddicono: i molti libri e la notte, l'incapacità di leggerli.

Immaginai che l'autore della poesia fosse Groussac, perché anch'egli era stato direttore della Biblioteca, e anch'egli era cieco. Groussac fu più coraggioso di me; tacque. Ma pensai che c'erano momenti in cui le nostre vite coincidevano, giacché entrambi eravamo diventati ciechi e entrambi amavamo i libri. Lui aveva onorato la letteratura con opere certo superiori alle mie. Ma in fondo eravamo tutti e due uomini di lettere e percorrevamo la stessa biblioteca di libri proibiti. Potremmo quasi dire, per i nostri occhi senza luce, di libri in bianco, di libri senza lettere. Scrissi dell'ironia di Dio e alla fine mi domandai quale dei due avesse scritto quella poesia «di un io plurale e di una sola ombra».

A quel tempo ignoravo che anche un altro direttore della Biblioteca, José Mármol, era stato cieco. Ecco che compare il numero tre, che chiude il ciclo. Due è pura coincidenza; tre, una conferma. Una conferma di ordine ternario, una conferma divina o teologica. Mármol fu direttore della Biblioteca quando aveva sede in calle Venezuela.

Oggi è consuetudine parlar male di Mármol o non parlarne. Ma dobbiamo ricordare che quando diciamo «il tempo di Rosas» non pensiamo al mirabile libro di Ramos Mejía, *Rosas y su tiempo*; pensiamo al tempo di Rosas descritto in quel romanzo meravigliosamente pettegolo che è *Amalia* di José Mármol. Aver consegnato a una nazione l'immagine di un'epoca non è poca gloria; magari potessi aspettarmene una simile. La verità è che quando diciamo

«il tempo di Rosas» pensiamo agli uomini della Mazorca descritti da Mármol, ai ritrovi nel barrio Palermo, alle conversazioni tra Soler e uno dei ministri del tiranno.

Abbiamo dunque tre persone che ebbero lo stesso destino.

Ero contento che la Biblioteca fosse nel barrio Monserrat, nel Sur. Per ogni portegno il Sur è, nell'intimo, il centro segreto di Buenos Aires. Non quel centro un po' appariscente che mostriamo ai turisti (allora non esisteva quella propaganda che si chiama barrio San Telmo).

Il Sur sarebbe dunque il modesto centro segreto di Buenos Aires. Se penso a Buenos Aires, penso alla Buenos Aires che conobbi da bambino: di case basse, di patios, di androni, di pozzi con la tartaruga sul fondo, di finestre con inferriate, a quella Buenos Aires che allora era l'intera Buenos Aires, e che ora si conserva solo nel barrio Sur. Ebbi così l'impressione di tornare al rione dei miei antenati.

Quando constatai che ero contornato dai libri, ma che ero costretto a chiederne il titolo ai miei amici, mi venne in mente una frase di Rudolf Steiner letta nel suo volume sull'antroposofia (è così che chiamava la teosofia). Diceva che quando qualcosa si conclude, dobbiamo pensare che qualcosa incomincia. È un consiglio salutare, ma di difficile attuazione, giacché sappiamo quel che perdiamo, ma non ciò che guadagneremo. Abbiamo un'immagine molto precisa, un'immagine a volte negativa di ciò che abbiamo perso, ma ignoriamo che cosa potrà sostituirla, o cosa potrà accadere.

Presi una decisione. Mi dissi: giacché ho perduto l'amato mondo delle apparenze, devo creare qualcos'altro, in futuro dovrò creare ciò che accade nel mondo visibile, che di fatto ho perso. Mi ricordai di alcuni libri che avevo in casa. Ero professore di letteratura inglese nella nostra Università. Che cosa potevo fare per insegnare quella letteratura quasi infinita, quella letteratura che senza dubbio supera il tempo

di vita di un uomo o di intere generazioni? Cosa potevo fare in quattro mesi argentini di celebrazioni e di scioperi?

Feci quanto potei per insegnare l'amore verso questa letteratura e mi astenni, nei limiti del possibile, da date e nomi. Vennero a trovarmi alcune studentesse che avevano dato e superato il mio esame (le studentesse lo superavano tutte; ho sempre cercato di non bocciare nessuno, in dieci anni ho bocciato tre studenti che avevano fatto di tutto per essere bocciati). Alle ragazze (saranno state nove o dieci) dissi: «Ho un'idea, ora che avete superato l'esame e che io ho finito il mio dovere di professore, non sarebbe interessante intraprendere lo studio di una lingua e di una letteratura che conosciamo appena?». Mi chiesero di quale lingua si trattasse, e di quale letteratura. «Ma naturalmente della lingua e della letteratura inglese! Iniziamo a studiarle ora, che siamo liberi dalla banalità degli esami; cominciamo dalle origini».

Ricordai che in casa c'erano due libri, che riuscii a ritrovare perché li avevo sistemati sullo scaffale più alto, pensando che non ne avrei mai avuto bisogno: erano l'*Anglo-Saxon Reader* di Sweet e la *Cronaca Anglosassone*. Entrambi possedevano un glossario. Così, ci riunimmo una mattina nella Biblioteca Nacional.

Pensai: ho perduto il mondo visibile ma ora ne recupererò un altro, quello dei miei lontani antenati, di quelle tribù, di quegli uomini che attraversarono a remi i mari tempestosi del Nord e che dalla Danimarca, dalla Germania e dai Paesi Bassi conquistarono l'Inghilterra, che si chiama così a causa loro, giacché Englaland, «terra degli Angli», prima si chiamava «terra dei Britanni», che erano Celti.

Era un sabato mattina, ci ritrovammo nello studio di Groussac, e iniziammo a leggere. Ci fu un particolare che ci rallegrò e ci mortificò ma che ci colmò anche di una certa vanità, e fu che i Sassoni, come i popoli scandinavi, usavano due lettere runiche per rappresentare i due suoni della «th», quello di *thing* e quello di *the*. Questo conferiva

alla pagina un che di misterioso. Le feci disegnare alla lavagna.

Bene, ci imbattemmo in una lingua che ci sembrò diversa dall'inglese, più simile al tedesco. Accadde ciò che accade sempre quando si studia una lingua. Ogni parola risalta come se fosse incisa, come se fosse un talismano. Per questo i versi in una lingua straniera hanno un fascino che non hanno nella propria, perché si ascolta, perché si vede ogni singola parola: si fa attenzione alla bellezza, alla forza, o semplicemente alla peculiarità di ciascuna di esse. Quella mattina fummo fortunati. Scoprimmo la frase «Giulio Cesare fu il primo romano ad andare alla ricerca dell'Inghilterra». Incontrare i romani in un testo nordico ci commosse. Ricordate che non conoscevamo affatto la lingua; leggevamo come attraverso una lente di ingrandimento, ogni parola era per noi una specie di talismano ritrovato. Ci imbattemmo in due termini che ci fecero sentire quasi ubriachi; io ero vecchio e loro giovani, due età che paiono propizie all'ubriachezza. Pensavo: sto tornando alla lingua parlata dai miei antenati cinquanta generazioni fa; sto tornando a quella lingua, la sto recuperando. Non è la prima volta che la uso; quando avevo altri nomi, la parlavo. Quelle due parole erano il nome di Londra, *Lundenburh*, *Londresburgo*, e quello di Roma, *Romeburh*, *Romaburgo*, che ci emozionò ancora di più al pensiero che la luce di Roma era scesa su quelle sperdute isole boreali. Credo che uscimmo in strada gridando: «Lundenburh, Romeburh...».

Cominciò così lo studio dell'anglosassone, al quale mi aveva condotto la cecità. E ora ho la memoria piena di versi elegiaci ed epici anglosassoni.

Avevo sostituito il mondo visibile con quello uditivo della lingua anglosassone. Poi passai al mondo, più ricco e tardo, della letteratura scandinava: alle Edda e alle saghe. Successivamente scrissi *Antiche letterature germaniche*, e molte poesie ispirate a quei temi; ma soprattutto, trassi

piacere da quelle letterature. E ora ho in preparazione un libro sulla letteratura scandinava.

Non ho permesso che la cecità mi scoraggiasse. Inoltre il mio editore mi ha dato una magnifica notizia: mi ha detto che se gli avessi consegnato trenta poesie ogni anno, avrebbe pubblicato un libro. Trenta poesie significano una disciplina, soprattutto quando vanno dettate, verso per verso; ma, allo stesso tempo, una libertà sufficiente, visto che è impossibile che in un anno non capitino trenta occasioni di poesia. La cecità non è stata per me una totale disgrazia, non si deve considerarla in modo patetico. La si deve vedere come un modo di vivere, uno dei tanti stili di vita degli uomini.

Essere cieco ha i suoi vantaggi. Io devo all'ombra alcuni doni: l'anglosassone, una scarsa conoscenza dell'islandese, il piacere di tante righe, di tanti versi, di tante poesie, e di avere scritto un libro, intitolato, non senza una certa falsità e superbia, *Elogio dell'ombra*.

Voglio parlare ora di altri casi, di casi illustri. Incominciamo con un lampante esempio di amicizia, di poesia, di cecità; colui che è stato considerato il più eccelso dei poeti, Omero. (Sappiamo di un altro poeta greco cieco, Tamiri, la cui opera è andata perduta; ne abbiamo notizia soprattutto per un riferimento di Milton, altro illustre cieco. Tamiri fu sconfitto in un certame poetico dalle muse, che ruppero la sua lira e lo resero cieco).

C'è un'ipotesi di Oscar Wilde molto curiosa, che non credo sia storica, ma che è intellettualmente gradevole. In genere, gli scrittori fanno in modo che ciò che dicono appaia profondo; Wilde era un uomo profondo che cercava di sembrare frivolo. Tuttavia, voleva che lo immaginassimo un conversatore, voleva che pensassimo di lui ciò che Platone pensava della poesia, «questa cosa leggera, alata e sacra». Bene, quella cosa leggera, alata e sacra che fu Oscar Wilde disse che l'Antichità aveva rappresentato

Omero come un poeta cieco, e che lo aveva fatto deliberatamente.

Non sappiamo se Omero sia esistito. Il fatto che sette città si disputassero il suo nome è sufficiente a farci dubitare della sua storicità. Forse non ci fu un Omero, ma molti greci che nascondiamo sotto il nome di Omero. Le tradizioni sono concordi nel mostrarci un poeta cieco; eppure la poesia di Omero è visiva, spesso splendidamente visiva; come lo è, anche se in grado minore, quella di Oscar Wilde.

Wilde si rese conto che la sua poesia era troppo visiva e volle correggere questo difetto; volle comporre una poesia che fosse anche uditiva, musicale, come quella, diciamo, di Tennyson o di Verlaine, poeti che lui tanto amava e ammirava. Wilde si disse: «I greci hanno sostenuto che Omero era cieco per indicare che la poesia non deve essere visiva ma uditiva». Di qui quel «*De la musique avant toute chose*» di Verlaine, di qui il simbolismo contemporaneo di Wilde.

Possiamo pensare che Omero non sia esistito ma che ai greci piaceva immaginarlo cieco per sottolineare che la poesia è prima di tutto musica, che è prima di tutto la lira, e che in un poeta l'elemento visivo può esserci oppure no. Conosco grandi poeti visivi e grandi poeti che non lo sono: poeti intellettuali, cerebrali; e non serve fare nomi.

Passiamo al caso di Milton. La sua cecità fu volontaria. Milton seppe fin dall'inizio che sarebbe stato un grande poeta. Questo è accaduto anche ad altri. Coleridge e De Quincey, prima di aver scritto una sola riga, sapevano che il loro destino sarebbe stato letterario. Anch'io, se posso parlare di me, ho sempre sentito che il mio sarebbe stato, principalmente, un destino letterario; cioè che mi sarebbero successe molte cose brutte e alcune belle, ma ho sempre saputo che tutto, alla lunga, si sarebbe tramutato in parole, soprattutto le cose brutte, giacché la felicità non ha

bisogno di venire trasformata: la felicità è essa stessa il fine.

Torniamo a Milton. Si rovinò la vista scrivendo opuscoli a sostegno dell'esecuzione del re da parte del Parlamento. Milton dice di averla perduta volontariamente per difendere la libertà; parla di tale nobile compito e non si lamenta di essere cieco, pensa di aver sacrificato la vista intenzionalmente e ricorda il suo principale desiderio, quello di essere un poeta. All'Università di Cambridge è stato rinvenuto un manoscritto contenente molti temi che Milton, da giovane, si era annotato per la composizione di un grande poema.

«Voglio lasciare alle generazioni future qualcosa che non si cancelli facilmente» dichiara. Erano già una decina o quindicina di temi, tra i quali uno, quello di Sansone, che ignorava fosse profetico. Allora non sapeva che il suo destino sarebbe stato in qualche modo lo stesso di Sansone, e che Sansone, così come aveva preconizzato Cristo nell'Antico Testamento, ora preconizzava lui, con precisione anche maggiore. Quando si seppe cieco, intraprese due opere storiche, una *Storia della Moscovia* e una *Storia dell'Inghilterra*, rimaste incompiute. E poi il lungo poema *Paradiso perduto*. Scelse un tema che potesse interessare tutti gli uomini, non solo gli inglesi. Il tema era Adamo, nostro padre comune.

Trascorreva gran parte del tempo da solo, componeva versi e la sua memoria si era rafforzata. Era capace di tenere a mente quaranta o cinquanta endecasillabi sciolti e dettarli poi a chi andava a trovarlo. Compose il poema in questo modo. Ricordò e considerò il destino di Sansone, così simile al proprio, perché Cromwell era già morto ed era giunta l'ora della Restaurazione. Milton fu perseguito e rischiò di essere condannato a morte per aver giustificato l'esecuzione del re. Ma Carlo II, figlio di Carlo I «il giustiziato», di fronte alla lista dei condannati a morte, prese la penna e disse, non senza nobiltà: «Qualcosa, nella

mia destra, si rifiuta di firmare una condanna a morte». Milton si salvò, e con lui molti altri.

Scrisse allora *Samson Agonistes*. Volle farne una tragedia greca. L'azione si svolge in una giornata, l'ultimo giorno di vita di Sansone, e Milton pensò a quanto simili fossero i loro destini, giacché anch'egli, come Sansone, era stato l'uomo forte alla fine sconfitto. Era cieco. E scrisse quel verso la cui punteggiatura è, dice Landor, quasi sempre scorretta, e che in realtà dovrebbe essere: «*Eyeless, in Gaza, at the Mill, with slaves*», «Cieco, a Gaza,» (Gaza è una città filistea, una città nemica) «alla noria, fra schiavi». È come se le avversità andassero accumulandosi su Sansone.

Uno dei sonetti di Milton parla della sua cecità. C'è un verso chiaramente scritto da un cieco. Per descrivere il mondo dice: «*in this dark world and wide*», «in questo mondo oscuro e vasto», che è precisamente il mondo dei ciechi quando sono soli, perché camminano con le braccia tese, cercando un appoggio. Abbiamo l'esempio (molto più importante che non il mio) di un uomo che reagisce alla cecità e realizza la sua opera: *Paradiso perduto*, *Paradiso riconquistato*, *Samson Agonistes*, i suoi migliori sonetti, parte della *Storia dell'Inghilterra*, dalle origini alla conquista normanna. Tutto da cieco, costretto a dettare a chi capitava.

Il bostoniano e aristocratico Prescott fu aiutato da sua moglie. Un incidente, quando era studente a Harvard, gli fece perdere un occhio e lo rese quasi cieco dall'altro. Decise di dedicare la vita alla letteratura. Studiò, apprese le letterature inglese, francese, italiana, spagnola. La Spagna imperiale lo fece incontrare col mondo che meglio conveniva al suo rigido rifiuto dei giorni repubblicani. Da erudito divenne scrittore e a sua moglie, che leggeva per lui, dettò le storie della conquista del Messico e del Perù, del regno dei Re Cattolici e di Filippo II. Fu un lavoro felice, quasi impeccabile, che gli richiese più di venti anni.

Ci sono due casi più vicini a noi. Uno l'ho già ricordato, quello di Groussac. Groussac è stato ingiustamente dimenticato. Oggi lo si considera un francese intruso nel nostro Paese. Si dice che la sua opera storica è superata, che oggi si dispone di una migliore documentazione. Ma si dimentica che Groussac, come ogni scrittore, ha composto due opere: una, l'argomento che si era prefissato, l'altra, il modo in cui lo esprime. Oltre ad averci lasciato un'opera storica e critica, Groussac ha rinnovato la prosa spagnola. Alfonso Reyes, il miglior prosatore in lingua spagnola di tutti i tempi, mi disse: «Groussac mi ha insegnato come va scritto lo spagnolo». Groussac reagì alla cecità e lasciò alcune delle migliori pagine in prosa che siano state scritte nel nostro Paese. Mi piace sempre ricordarlo.

L'altro caso è più famoso di quello di Groussac. Anche l'opera di James Joyce è duplice. Comprende quei due vasti, e perché non dirlo, illeggibili romanzi che sono *Ulisse* e *Finnegans Wake*. Ma si tratta di metà della sua opera (che include comunque delle belle poesie e il mirabile *Ritratto dell'artista da giovane*). L'altra metà, forse la più riscattabile, come si dice oggi, sta nel fatto che egli si appropriò della quasi infinita lingua inglese. Questa lingua statisticamente più ricca di ogni altra, che offre tante risorse allo scrittore, soprattutto grazie ai suoi verbi concreti, per lui non fu sufficiente. Joyce, l'irlandese, ricordò che Dublino era stata fondata dai vichinghi danesi. Studiò il norvegese, scrisse in norvegese una lettera a Ibsen, e studiò anche il greco e il latino... Conobbe tutte le lingue e scrisse in una lingua inventata da lui, in una lingua difficile da capire, ma caratterizzata da una particolare musicalità. Joyce apportò una nuova musica all'inglese. E coraggiosamente, e falsamente, disse: «Di tutte le cose che mi sono capitate, credo che la meno importante sia stata quella di diventare cieco». Ci ha lasciato una vasta opera in parte realizzata nell'oscurità, rifinendo le frasi mentalmente, elaborando a volte per un giorno intero una

singola frase per poi scriverla e tornare a correggerla. Tutto nella cecità, o in periodi di cecità. In modo analogo, l'impotenza di Boileau, di Swift, di Kant, di Ruskin, di George Moore fu un malinconico strumento per la buona realizzazione della loro opera; la stessa cosa si può dire della perversione, i cui beneficiari, oggi, si preoccupano che nessuno ignori i loro nomi. Democrito di Abdera si strappò gli occhi in un giardino perché lo spettacolo della realtà esterna non lo distraesse; Origene si castrò.

Ho enumerato esempi sufficienti; alcuni tanto illustri da farmi vergognare di aver parlato del mio caso personale; ma la gente si aspetta sempre delle confidenze e io non vedo perché negare le mie. Per quanto, naturalmente, è abbastanza assurdo accostare il mio nome a quelli che ho voluto ricordare.

Ho detto che la cecità è un modo di vivere, un modo non del tutto infelice. Ricordiamo i versi del sommo poeta spagnolo Fray Luis de León:

> Vivir quiero conmigo,
> gozar quiero del bien que debo al cielo,
> a solas, sin testigo,
> libre de amor, de celo,
> de odio, de esperanzas, de recelo.[14]

Edgar Allan Poe conosceva a memoria questa strofa.

Per me, vivere senza odio è facile, perché non ho mai odiato. Ma vivere senza amore credo sia impossibile, per fortuna impossibile, per ciascuno di noi. Eppure, se consideriamo i primi versi, «*vivir quiero conmigo, / gozar quiero del bien que debo al cielo*», se accettiamo che il bene del cielo possa contemplare l'ombra, allora, chi vive maggiormente con sé stesso? chi può indagarsi di più, chi altri, secondo il detto socratico, può meglio conoscere sé stesso, se non un cieco?

Lo scrittore vive il compito di essere poeta; non è un compito che si svolge in determinati orari. Non si è poeta

dalle otto a mezzogiorno e dalle due alle sei. Chi è poeta lo è sempre, continuamente sotto assalto della poesia. Così come un pittore, credo, si sente assediato dai colori e dalle forme. O un musicista sente che lo strano mondo dei suoni – il mondo più strano dell'arte – lo cerca di continuo, che melodie e dissonanze lo inseguono. Per il lavoro dell'artista, la cecità non è pienamente una sventura, può essere invece un mezzo. Fray Luis de León dedicò una delle sue odi più belle a Francisco de Salinas, musicista cieco.

Uno scrittore, o qualsiasi uomo, deve pensare che quanto gli accade è uno strumento; ogni cosa gli è stata data con un fine e questo vale ancora di più nel caso di un artista. Tutto ciò che gli capita, anche le umiliazioni, i dispiaceri, le sventure, tutto gli è stato dato come argilla, come materiale per la sua arte; e lui deve servirsene. Per questo in una poesia ho parlato dell'antico nutrimento degli eroi: l'umiliazione, la sventura, la discordia. Cose che ci sono date perché le trasformiamo, perché dalla miserabile circostanza della nostra vita, traiamo qualcosa di eterno, o che aspiri a esserlo.

Se il cieco ragiona così, è salvo. La cecità è un dono. Vi ho già stancato con i doni che mi ha dato: mi ha dato l'anglosassone, un po' di scandinavo, la conoscenza di una letteratura medioevale che avrei ignorato, l'avere scritto diversi libri, belli o brutti, ma che giustificano il momento in cui furono scritti. E poi, il cieco si sente circondato dall'affetto di tutti. La gente è sempre ben disposta verso un cieco.

Voglio concludere con un verso di Goethe. Il mio tedesco è scarso, ma penso di poter ritrovare senza troppi errori queste parole: «*Alles Nahe werde fern*», «tutto ciò che è vicino si allontana». Goethe si riferiva al crepuscolo della sera. Tutto ciò che è vicino si allontana, è vero. Quando si fa sera, le cose più vicine cominciano ad allontanarsi dai nostri occhi, proprio come il mondo visibile si è allontanato, forse definitivamente, dai miei.

Può darsi però che Goethe non si riferisse solo al crepuscolo, ma anche alla vita. Ogni cosa ci lascia. Forse è la vecchiaia la suprema solitudine, anche se in realtà lo è la morte. «Tutto ciò che è vicino si allontana» si riferisce anche al lento processo della cecità, del quale questa sera vi ho parlato cercando di mostrarvi che non è una completa sventura. Che deve essere un ulteriore strumento fra i tanti, così singolari, che il destino o il caso ci offrono.

NOTA AL TESTO

DI TOMMASO SCARANO

OPERE CITATE DI JORGE LUIS BORGES

Altre inquisizioni, a cura di F. Rodríguez Amaya, trad. it. di F. Tentori Montalto, Adelphi, Milano, 2000.

Arte poética. Seis conferencias (*This Craft of Verse*, 2000), Crítica, Barcelona, 2004 (trad. it. *L'invenzione della poesia*, a cura di V. Martinetto e A. Morino, Mondadori, Milano, 2001).

Autobiografía 1899-1970 (*Autobiographical Essay*, 1970), trad. di M. Souto e N.T. di Giovanni, El Ateneo, Buenos Aires, 1999.

Borges en diálogo. Conversaciones con O. Ferrari, Grijalbo, Buenos Aires, 1985.

Borges en «Sur», a cura di S.L. del Carril e M. Rubio de Socchi, Emecé, Buenos Aires, 1999.

Borges Oral, in *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1996, vol. III (trad. it. *Oral*, a cura di A. Morino, Editori Riuniti, Roma, 1981).

Borges profesor, a cura di M. Arias e M. Hadis, Emecé, Buenos Aires, 2000.

Cos'è il buddismo (con Alicia Jurado), a cura di F. Tentori Montalto, Newton Compton, Roma, 2003.

Discussione, a cura di A. Melis, trad. it. di L. Lorenzini, Adelphi, Milano, 2002.

Elogio dell'ombra, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2017.

Fervore di Buenos Aires, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2010.

Finzioni, a cura di A. Melis, Adelphi, Milano, 2003.

I congiurati, a cura di D. Porzio e H. Lyria, Mondadori, Milano, 1986.

Il libro di sabbia, a cura di T. Scarano, trad. it. di I. Carmignani, Adelphi, Milano, 2004.

Il tango. Quattro conferenze, a cura di M. Hadis, ed. it. a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2019.

Inquisizioni, a cura di A. Melis, trad. it. di L. Lorenzini, Adelphi, Milano, 2001.

L'Aleph, a cura di T. Scarano, trad. it. di F. Tentori Montalto, Adelphi, Milano, 1998.

L'altro, lo stesso, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2002.

L'artefice, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 1999.

L'idioma degli argentini, a cura di A. Melis, trad. it. di L. Lorenzini, Adelphi, Milano, 2016.

L'oro delle tigri, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2004.

La cifra, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano, 1985, vol. II.

La moneta di ferro, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2008.

La rosa profonda, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2013.

Libro del cielo e dell'inferno, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2011.

Libro di sogni, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2015.

Nove saggi danteschi, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2001.

Storia dell'eternità, trad. it. di G. Guadalupi, Adelphi, Milano, 1997.

Storia della notte, a cura di F. Fava, Adelphi, Milano, 2022.

Storia universale dell'infamia, trad. it. di V. Martinetto e A. Morino, con una Nota di T. Scarano, Adelphi, Milano, 2020.

Testi prigionieri, a cura di T. Scarano, trad. it. di M. Daverio, Adelphi, Milano, 1998.

Textos recobrados 1931-1955, a cura di S.L. del Carril e M. Rubio de Zocchi, Emecé, Buenos Aires, 2002.

Textos recobrados 1956-1986, a cura di S.L. del Carril e M. Rubio de Zocchi, Emecé, Buenos Aires, 2003.

Il 2 novembre 1945 la rivista uruguaiana «Marcha» pubblicava la prima parte di un testo di Borges intitolato *La literatura gauchesca (aspectos)* e, con una formula tanto precisa quanto bizzarra, precisava: «Lunedì 29 ottobre Jorge Luis Borges è stato a Montevideo per assistere alla lettura della propria conferenza sulla letteratura gauchesca». Emir Rodríguez Monegal, responsabile delle pagine culturali del settimanale e presente alla serata, ricorda: «Timido e imbarazzato, Borges non si era mai fidato della propria voce in pubblico. Di solito rifiutava di dare conferenze, e nelle rare occasioni in cui aveva dovuto farlo aveva scritto e riletto accuratamente il testo, per poi farlo leggere ad alta voce da un amico. Fece la stessa cosa a Montevideo. Mentre José Pedro Díaz, un giovane professore di letteratura, leggeva la lunga conferenza con una pronuncia impeccabile e con una voce bellissima e altisonante, Borges sedeva dietro il podio, suggerendogli senza essere né visto né udito. Fu un'incredibile rappresentazione, quasi irreale, come se ci fosse un ventriloquo che controllava a distanza il suo fantoccio» (E.R. Monegal, *Borges. Una biografia letteraria*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 367).

Il destino avrebbe di lì a poco obbligato l'ormai celebre autore di *Finzioni* a trovare la forza di affrontare il pubblico. Il 24 gennaio 1946 prendeva il potere il colonnello Juan Domingo Perón; ad agosto Borges, che non aveva nascosto la sua opposizione al peronismo, veniva sollevato dall'impiego alla Biblioteca Miguel Cané e «promosso» alla mansione di «ispettore di galline e conigli» ai mercati municipali. L'affronto era grave, e Borges non

poté che rassegnare le dimissioni, restando così senza stipendio fisso. Nasce allora il conferenziere che fino a tarda età riempirà le sale prima del suo Paese, poi statunitensi ed europee. È il Borges orale del quale molto si è perso, ma qualcosa rimane, riemerso negli anni grazie al ritrovamento di registrazioni realizzate alla buona e abbandonate all'oblio. Certo, si dirà, non può esserci più di quanto è già affidato all'opera scritta, niente di veramente inedito. Ed è certamente così; eppure quelle variazioni possiedono, come dimostrano le trascrizioni giunte a noi, un innegabile fascino, per la spontaneità, per il tono familiare e spesso ironico, per l'autenticità delle imprecisioni, delle incertezze, e perché no, anche di qualche svista.

Attualmente, soltanto due cicli di conferenze sono entrati a far parte delle *Obras Completas*: quello che qui presentiamo e quello che ebbe luogo nel 1978 presso l'Università di Belgrano, *Borges Oral* (cinque incontri sui temi: Il libro, L'immortalità, Swedenborg, Il racconto poliziesco, Il tempo). Postumi, sono stati editi in volumi singoli: *Borges Profesor*, ossia il corso di Letteratura inglese tenuto nel 1966 all'Università di Buenos Aires, le sei conferenze tenute a Harvard nel 1967-68, *This Craft of Verse* (L'enigma della poesia, La metafora, L'arte di raccontare storie, La musica delle parole e la traduzione, Pensiero e poesia, Il Credo del poeta), e le quattro sul tango tenute a Buenos Aires nell'ottobre 1965, *El tango*. Altre conferenze o discorsi celebrativi, apparsi in vari quotidiani o riviste, si leggono nel secondo e terzo volume dei *Textos recobrados*.

Il ciclo di incontri da cui trae origine *Sette sere* ebbe luogo tra il primo giugno e il 3 agosto 1977 presso il Teatro Coliseo di Buenos Aires. I testi, trascritti da una registrazione su nastro, furono pubblicati sul quotidiano bonaerense «La Opinión», tra il 20 luglio e il 31 agosto,

senza controllo da parte dell'autore e con tagli e numerosi errori. Furono quindi raccolti in volume nel 1980 presso il Fondo de Cultura Económica di Città del Messico, rivisti da Borges con l'assistenza di Roy Bartholomew, e infine inseriti, nel 1996, nel terzo volume delle *Obras Completas*.

Come da tempo è noto agli studiosi di Borges, se la revisione di Bartholomew produsse un testo certamente più leggibile di quello di «La Opinión», comportò a sua volta non pochi danni, soprattutto sul piano della coesione argomentativa, senza d'altra parte che venissero corretti molti dei travisamenti e refusi della trascrizione originaria.

Pertanto, nel redigere la presente traduzione, pur basandomi sul testo incluso in J.L. Borges, *Obras Completas* (Emecé Editores, Buenos Aires, 1996[1], vol. III, pp. 205-86), ho cercato, dove il discorso presentava passi di non chiara interpretazione o in qualche modo sospetti, di verificarne l'attendibilità a monte, cioè sulle registrazioni audio originali e di sanare per quanto possibile, mediante cauti interventi, i guasti più vistosi. Le registrazioni sono oggi disponibili in rete.

LA DIVINA COMMEDIA

> «... perduta per sempre Beatrice,
> Dante giocò con la finzione di ritrovarla».
>
> *L'incontro in un sogno*,
> in *Nove saggi danteschi*

Profondo conoscitore delle grandi letterature europee, Borges non lo fu altrettanto di quella italiana e poco ne fu influenzato. Con l'eccezione di un autore, Dante, e di una singola opera, ma di un'opera, come amava ripetere, «infinita», «totale», tanto che trovava «stupefacente che ci fossero stati scrittori italiani così coraggiosi da scrivere dopo di lui» (*Borges en diálogo*, p. 239). Nella conferenza, Borges, che si dichiara «lettore edonista», invita a una

lettura ingenua della *Commedia*, a una fruizione gioiosa, incurante di astronomie, mitologie e controverse interpretazioni. Naturalmente la sua lettura fu tutt'altro che ingenua: conosceva i più importanti commenti, antichi e moderni, e si formò una profonda competenza del testo. Qui ne evidenzia gli aspetti più rilevanti: l'uso efficace della prima persona, l'intensità della scrittura, la delicatezza dello sguardo del poeta, la ricchezza e l'originalità delle immagini, l'intonazione e la musicalità del verso, che «non dimentica di essere stato un canto». Quanto ai personaggi, si sofferma sul delicato vincolo di amicizia (e contrasto) che lega Dante e Virgilio; tratta, con tenerezza pari alla pietà di Dante, dell'episodio di Paolo e Francesca, immaginando dietro il silenzio del poeta il tormento dell'amante respinto da Beatrice; infine commenta il folle volo di Ulisse, e ne vede una replica nell'avventura del capitano Ahab: ad entrambi questi eroi dell'impossibile accosta l'impresa di Dante, che aveva ardito prevedere l'imperscrutabile Provvidenza divina. È il suo modo di fare critica letteraria, per spunti, per collegamenti, non di rado per forzature. Borges sottolinea inoltre come nel trattare le vicende dei personaggi, anche minori, Dante riesca, quasi inconsciamente, a individuare un momento centrale che è compendio di una vita intera: questa modalità narrativa è uno dei maggiori debiti di Borges verso la *Divina Commedia* ed è un aspetto saliente se non la chiave di molti suoi racconti. «Qualunque destino, per lungo e complicato che sia, consta in realtà *di un solo momento*: il momento in cui l'uomo sa per sempre chi è» leggiamo in *Biografia di Tadeo Isidoro Cruz* (in *L'Aleph*, p. 49). Di altri debiti specifici, di rinvii, di allusioni alla *Commedia* sarebbe troppo lungo anche solo accennare: si vedano almeno il notissimo racconto *L'Aleph* (*ibid*.) e l'altrettanto celebre *Poesia congetturale* (in *L'altro, lo stesso*).

Quando Borges tiene questa conferenza sono trascorsi circa venticinque anni dal periodo di appassionato studio

della *Commedia*, sistematico e non più solo edonistico, che aveva prodotto almeno sei articoli, usciti tra il 1948 e il 1951 su riviste e quotidiani. Certamente pochissimi dei presenti alla serata li conoscevano o li ricordavano; lo stesso Borges dichiara di averne perso uno, *L'enigma di Ulisse*. Nel 1982 quei sei saggi furono rintracciati e, con l'aggiunta di altri tre e di un Prologo, radunati nel volume *Nove saggi danteschi*. A questo si rinvia per un'immagine più precisa del Borges «dantista».

L'INCUBO

«Non c'è forma nell'universo
che non possa contaminarsi di orrore».

Prologo a *Libro di sogni*

Un anno prima di queste conferenze, nel gennaio 1976, Borges aveva pubblicato un'antologia di sogni e di incubi, dal *Gilgamesh* a Platone, dalla Bibbia a Quevedo, da Baudelaire a Kafka. A chi conosca già il *Libro di sogni*, questa conferenza offre un utile complemento a margine di quei testi, ad alcuni dei quali si richiama; per coloro che invece non lo conoscano, funzionerà da stimolo a perdersi nelle 113 fantasie lì raccolte.

«Per il selvaggio o per il bambino» ci dice Borges «i sogni sono un episodio della veglia, per i poeti e i mistici non è impossibile che la veglia sia tutta un sogno». L'idea, o il sospetto, che il mondo sia una realtà illusoria venne a Borges da diverse suggestioni: dalle filosofie idealiste e da Schopenhauer, nei cui scritti gli parve di trovare una rappresentazione verosimile del mistero dell'uomo e dell'universo; da Macedonio Fernández, affascinante ed eccentrica figura di pensatore che aveva elaborato una concezione radicalmente immaterialistica della realtà e asseriva l'essenza onirica dell'universo; infine dalle filosofie orientali e dal buddhismo in particolare. Molta parte

dell’opera di Borges si nutre di questa eventualità. E sul tema Borges tenterà tutte le possibili variazioni: che la realtà sia un’illusione prodotta dalla nostra mente, che illusorio e reale siano dimensioni permeabili e interscambiabili, che siamo il sogno di un oscuro sognatore a sua volta sognato. Già la giovanile *Albeggiare* metteva in versi l’inquietante sensazione dell’inconsistenza del reale (in *Fervore di Buenos Aires*, p. 67), inaugurando un motivo destinato a emergere quasi ossessivamente nella poesia successiva («Entra la luce e lentamente emergo / dai sogni a questo sogno condiviso», *Il risveglio*, in *L’altro, lo stesso*, p. 97; «sentire che la veglia è un altro sonno / che sogna di esser veglia», *Arte poetica*, in *L’artefice*, p. 177) e a informare alcuni dei racconti più celebri, ora come soggetto, ora come modello formale. Si pensi alle *Rovine circolari* e alla sconvolgente scoperta riservata al suo protagonista (in *Finzioni*), o all’*Altra morte* e alla forza del delirio di Damián, capace di modificare il suo passato (in *L’Aleph*), o al *Sud* e alla vicenda di Dahlmann, sospesa tra realtà e sogno (in *Finzioni*), o infine al tardo *Venticinque agosto 1983* (in *Il libro di sabbia*), dove il tema si sposa con quello del doppio e pone l’ineludibile interrogativo «Chi sogna chi?», qui riproposto in forma meno drammatica: «In questo momento sto sognando di pronunciare una conferenza ... sto sognando voi, ma no, non è così. Ognuno di voi sta sognando me e tutti gli altri». Quanto agli incubi di Borges, del sonno e della veglia, basti ricordare, oltre a quello del re norvegese ricordato nella conferenza e messo in versi in *L’incubo* (in *La moneta di ferro*), il «riassuntivo» *Efialte*: «pulsa nell’ora grigia l’oscena meraviglia. / Può essere uno specchio con un altro mio volto, / può essere il crescente carcere di un labirinto, / può essere un giardino. Ma è ogni volta un incubo / ... / l’immagine esecrata permane nella retina / e infama la mia veglia come infamò la tenebra» (in *La rosa profonda*, p. 105).

Un anno prima della morte, Borges confessava a Osvaldo Ferrari: «Credo che l'espressione "la vita è sogno" sia esattamente reale. Ora, quello che ci si può chiedere è se ci sia un sognatore o se si tratti solo, come dire, di un sognarsi. Cioè, se esista un sogno che sogna sé stesso... forse il sogno è qualcosa di impersonale, come la pioggia o la neve, o come il mutare delle stagioni. Qualcosa che accade, ma non al singolo individuo; questo significa che non c'è Dio ma ci sarebbe un grande sogno che possiamo anche chiamare Dio, se vogliamo» (in *Borges en diálogo*, p. 55).

LE MILLE E UNA NOTTE

> Tu leggi ancora, mentre muore il giorno,
> Shahrazad narrerà anche la tua storia.
>
> *Metafore delle «Mille e una notte»*,
> in *Storia della notte*

La fascinazione dell'Oriente è stata precoce e continua nell'opera di Borges, e *Le mille e una notte* sono, insieme alla *Commedia* dantesca, l'altro «libro infinito» della biblioteca di Borges. In un articolo del 1939, *Quando la finzione vive nella finzione*, Borges racconta di come, all'età di otto anni, ebbe la prima intuizione dell'infinito: «Devo la mia prima nozione del problema dell'infinito a un grande barattolo di biscotti che portò mistero e vertigine nella mia infanzia. Su un lato di quell'oggetto anomalo vi era una scena giapponese; non ricordo i bambini o i guerrieri che la componevano, ma ricordo bene che in un angolo di quella immagine ricompariva lo stesso barattolo di biscotti con la stessa figura, e in questa figura la stessa figura, e così (almeno potenzialmente) all'infinito» (in *Testi prigionieri*, p. 322). *Le mille e una notte* suscitano la stessa vertigine di quella scatola, ma il loro carattere infinito non risiede solo nell'effetto prodotto dal sistema dei racconti dentro i

racconti. Sono infinite per le interpolazioni dei copisti, per le metamorfosi subite per mano dei diversi traduttori, per le aggiunte, le sottrazioni, gli adattamenti che di volta in volta vi operarono Galland, che le profuma di *turqueries* settecentesche, o Burton, che le espande attraverso le sue note, o Lane, che le epura e le mutila in ossequio al pudore britannico, o Mardrus, che le integra e le colora di un orientalismo *art nouveau*. Lo stesso Borges, nel 1934, si concesse la libertà di spacciare prima per un racconto delle *Mille e una notte* e poi per una nota di Burton il suo *I due re e i due labirinti* (in *L'Aleph*). Dell'anno successivo è l'ampio saggio *I traduttori delle «Mille e una notte»* (in *Storia dell'eternità*), interessante anche perché ne traspare la sua idea di traduzione. *Le mille e una notte* sono poi infinite per i mutamenti che hanno comportato nelle letterature e nelle culture occidentali contaminandole di meraviglioso e di esotico («Potremmo dire che il movimento romantico inizi nell'istante in cui qualcuno, in Normandia o a Parigi, legge *Le mille e una notte*»), e per l'influsso che hanno esercitato per esempio su Stevenson e le sue *New Arabian Nights* o su Lewis Carroll e i libri di *Alice*, ricchi di sogni nei sogni. Anche i lettori contribuiranno al «tempo infinito» delle *Mille e una notte*, giacché ognuno di loro le leggerà, dimenticherà e reinventerà, proprio come Borges racconta di De Quincey e della sua «versione» di Aladino e il mago maghrebino.

Qualche mese prima di tenere questa conferenza Borges aveva pubblicato su «La Nación» una delle più belle poesie di quel periodo, *Metafore delle «Mille e una notte»* (in *Storia della notte*), che riconduce l'universo delle *Notti* a quattro metafore, centrali anche nella sua opera (il fiume, la trama di un arazzo, un sogno, una mappa della regione del Tempo). In quegli anni il tema dell'Oriente ritorna in *Qualcuno*, *Alessandria 641 A.D.*, *Alhambra*, *La tigre* (in *Storia della notte*) e *L'Oriente*, un inventario di suggestioni

letterarie dai testi sacri al *Milione*, dall'*I Ching* a *Kim*, e naturalmente alle *Mille e una notte* (in *La rosa profonda*).

IL BUDDHISMO

> «... tutte le religioni dell'Indostan e in particolare il buddhismo insegnano che il mondo è illusorio».
>
> *Forme di una leggenda*,
> in *Altre inquisizioni*

I primi segni dell'interesse di Borges per il buddhismo risalgono al 1922, quando, nell'agosto, pubblica su «Proa» il saggio *L'inconsistenza della personalità* (poi in *Inquisizioni*). L'intento dichiarato in apertura è «provare che la personalità è un'illusione consentita dalla presunzione e dall'abitudine ma senza base metafisica né realtà intima» (p. 75). La lunga dimostrazione, che approda a una critica dello psicologismo in letteratura, si fonda su Hume, su Schopenhauer, sulla dottrina buddhista (derivata da *Die Lehre des Buddha* di Georg Grimm) e su Macedonio Fernández, sostenitore di una forma di «idealismo assoluto» che nega l'esistenza dell'io, del tempo e della realtà materiale. In un altro saggio di poco successivo, *La felicità scritta* (in *L'idioma degli argentini*), Borges tratta brevemente del Nirvana e della interpretazione che ne dà Schopenhauer in *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Non è dunque azzardato affermare che già in questi anni, a seguito di tali influenze, abbia preso forma quell'originario coagulo di idee relative al tempo ciclico, al destino, alla replica di fatti e individui, alla natura onirica della realtà, alla morte come totale annullamento che informerà tanta parte della sua opera. Agli inizi degli anni Cinquanta, *La personalidad y el Buddha* (in *Borges en «Sur»*) e *Forme di una leggenda* (in *Altre inquisizioni*) documentano come l'interesse per il

buddhismo sia ormai sorretto da una ricca bibliografia specialistica, da una conoscenza delle fonti primarie e da una riflessione più sistematica e approfondita. Bisognerà però aspettare il 1976, vigilia del ciclo di incontri al Coliseo, perché Borges si impegni, con l'assistenza di Alicia Jurado, nella stesura di *Qué es el budismo*, un volumetto dal taglio divulgativo, ma che presenta tutti gli aspetti caratteristici della sua scrittura, la capacità narrativa, l'essenzialità dell'esposizione, la lucidità dello sguardo critico, e anche una certa leggerezza e ironia. Elementi che, pur costretti in tempi limitati, emergono anche in questa conferenza.

LA POESIA

«La poesia non è meno misteriosa
degli altri elementi dell'universo».

Prologo a *Elogio dell'ombra*

La conferenza che nel 1967 aveva aperto il ciclo di incontri di Harvard, *This Craft of Verse*, si intitolava, significativamente, *L'enigma della poesia*: «Ho quasi settant'anni,» esordiva Borges «ho dedicato la maggior parte della mia vita alla letteratura, e posso solo offrirvi le mie perplessità» (*Arte poética*, p. 16). Neppure in questa occasione Borges riuscirà a definire la poesia, o meglio la definirà come un fenomeno misterioso e ineffabile: non ha bisogno di essere spiegata o insegnata, non richiede le inutili astrazioni delle estetiche, è qualcosa che si sente o non si sente, qualcosa che «accade», nel momento della creazione come in quello della fruizione, come del resto l'arte in generale: «l'arte è un piccolo miracolo che sfugge all'organizzata causalità della storia, l'arte accade o non accade; e non dipende nemmeno dall'artista» (*Borges en diálogo*, p. 38). L'artista, infatti, non «inventa», ma «ricorda», e il suo è, in un certo senso, un lavoro passivo:

«si ricevono doni misteriosi ... si comincia sempre da qualcosa che non viene da noi, qualcosa che gli antichi chiamavano la musa, gli ebrei lo Spirito e Yeats la grande memoria ... qualcosa di estraneo a noi» (*ibid.*, pp. 255-56). È l'idea di impersonalità della creazione artistica che ha orientato la concezione borgesiana della letteratura, intesa come infinito reimpiego di immagini e di simboli eterni, riformulazione di materiali preesistenti, «riscrittura» e non creazione originale, e che viene esposta ad esempio nel *Fiore di Coleridge* (in *Altre inquisizioni*). È questo che intende esemplificare il conclusivo richiamo alle tre preghiere dei marinai fenici di Kipling. Ed è questo concetto che Borges affida ad alcune fra le sue più significative poesie: *Ariosto egli arabi*, *La luna*, *Arte poetica* (in *L'artefice*).

Il sonetto di Quevedo è *Memoria inmortal de Don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión* (in *Parnaso español*, *Clío. Musa I*, 13). Su Quevedo vertono due interessanti saggi giovanili: *Denigrazione e grandezza di Quevedo* (in *Inquisizioni*) e *Un sonetto di don Francisco de Quevedo* (in *L'idioma degli argentini*); allo stesso è dedicato *A un vecchio poeta* (in *L'artefice*). Il sonetto di Enrique Banchs (1888-1968), che non ha titolo, è il numero 59 della raccolta *La urna* (1911); anche a lui Borges ha dedicato una poesia (in *I congiurati*). Il verso che conclude la conferenza è il celebre distico n. 289, *Ohne Warum* («Senza perché»), del primo libro del *Pellegrino cherubico* di Angelus Silesius.

LA CABBALA

> «...l'universo è opera di una Divinità carente, la cui frazione di divinità tende a zero».
>
> *La Cabbala*, in *Sette sere*

La conferenza intreccia due temi emersi nel lontano 1932 in due saggi riuniti in *Discussione*: *Una difesa della*

Cabbala e *Una difesa dell'ingannevole Basilide*. Nel primo, attraverso una capziosa argomentazione (non priva di sfumature ironiche) sul concetto di Libro assoluto dettato da un'intelligenza infinita, Borges giunge ad affermare la liceità dei procedimenti «ermeneutici e criptografici» della dottrina cabbalistica: «Un libro impenetrabile alla contingenza, un meccanismo di propositi infiniti, di variazioni infallibili, di rivelazioni in agguato, di sovrapposizioni di luce: come non interrogarlo fino all'assurdo, fino alla prolissità numerica, come fece la Cabbala?». Nel secondo tratta della cosmogonia dello gnostico Basilide, che contempla una divinità «maestosamente priva di nome, e anche di origine», dalla quale emana una prima corona demiurgica, che a sua volta ha emanato un secondo cielo, e poi un terzo, e così fino a trecentosessantacinque cieli: nell'ultimo risiede il dio carente che ha impastato il mondo. Nella conferenza Borges accomuna la concezione emanazionistica dei cabbalisti alla cosmogonia di Basilide, entrambe giustificazioni del male e dell'imperfezione del creato.

Alcuni aspetti delle dottrine illustrate hanno lasciato tracce significative nella sua opera. In *Il tintore mascherato Hakim di Merv* lo gnosticismo del protagonista include due ricorrenti ossessioni borgesiane, lo specchio e il doppio («La terra che abitiamo è un errore, un'incompetente parodia. Gli specchi e la paternità sono abominevoli perché la moltiplicano e confermano», in *Storia universale dell'infamia*, p. 67). La poesia *Il Golem* (in *L'altro, lo stesso*) ripropone la leggenda raccontata nell'omonimo romanzo di Gustav Meyrink, e il simulacro creato dal cabbalista-nume, suo doppio «rozzo e bruto», assurge a simbolo dell'uomo, prodotto di un dio inetto a sua volta prodotto di un'altra divinità. Anche il protagonista delle *Rovine circolari* (in *Finzioni*) si prova, attraverso il sogno, a creare un uomo, per scoprire alla fine che è solo parvenza e che egli stesso, il creatore, è un simulacro che un altro sta sognando.

Scacchi (in *L'artefice*) elabora lo stesso tema: «Dio muove il giocatore, e questi il pezzo. / Che dio dietro di Dio la trama inizia / di tempo e sogno e polvere e agonie?». Le idee, correlate, del Verbo creatore dell'universo e della realtà come scrittura segreta, proprie dei cabbalisti, sono infine alla base di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (in *Finzioni*) e della *Scrittura del dio* (in *L'Aleph*): nel primo, un gruppo di iniziati crea attraverso la parola un nuovo pianeta destinato a imporsi alla realtà; nel secondo, Tzinacán riesce a decifrare la scrittura divina impressa nel manto del giaguaro, una formula che pronunciata lo renderebbe onnipotente, ma che non svela. L'interesse di Borges verso le costruzioni con cui l'uomo ha provato a penetrare il mistero dell'universo è rimasto vivo e costante negli anni: lo documentano molti altri testi e la silloge del *Libro del cielo e dell'inferno* (1960).

LA CECITÀ

gli occhi che non servono, le mani che non trovano,
...
i muri che si allontanano

Acquistando un'enciclopedia, in *La cifra*

Borges ha parlato della sua cecità in innumerevoli circostanze, nell'*Autobiografía*, in occasione di conferenze, nelle frequenti «Conversazioni con...» a cui si è (o è stato) sottoposto. Sul piano biografico (ereditarietà, tempi, caratteristiche, conseguenze della progressiva perdita della vista) questa nota non può aggiungere molto. Può invece cercare di seguire il tema in alcune sue trasposizioni poetiche, anche queste numerose.

All'inizio della serie si collocano la prosa *L'artefice* e *Poesia dei doni*, entrambe degli anni Cinquanta: due (o una sola) cecità, quella di Omero e quella di Borges, sofferte ma

infine accolte con rassegnazione e risarcite dal mondo immateriale ma non meno reale della parola. Dopo il grido disperato per il «bell'universo» che lo abbandona, per le notti che si spopolano di stelle, Omero-Borges oscuramente presagisce che lo attende ancora «un rumore di gloria e di esametri ... il rumore delle Odissee e delle Iliadi che era suo destino cantare e lasciare concavemente risonanti nella memoria umana» (in *L'artefice*, p. 19). Non c'è pertanto disperazione nella *Poesia dei doni*, quasi fosse superata attraverso l'identificazione con Omero. La cecità è un dono e non suscita né autocommiserazione né protesta contro un Dio ingeneroso: «Nessuno a lacrime riduca o accuse / questo attestato dell'alta maestria / di Dio, che con magnifica ironia / mi ha destinato insieme libri e notte» (*ibid*., p. 97). È, inoltre, un destino condiviso: grazie ad essa Borges entra a far parte della «famiglia» di letterati che crearono nell'oscurità, Omero, Groussac, Mármol, Milton, Tamiri, Joyce – tutti evocati nel corso della conferenza, e tutti privilegiati nel loro lavoro di «artefici» dalla feconda separatezza dalle cose del mondo. Il tema della cecità tornerà in molte composizioni successive. Del 1963 è *Una rosa e Milton* (in *L'altro, lo stesso*), del 1969 due poesie di *Elogio dell'ombra*: in quella eponima, Borges elogia serenamente la vecchiaia e la quiete che la cecità gli regala («Vivo tra forme luminose e vaghe / ... / I miei amici non hanno volto / ... / non ci sono lettere sulle pagine dei libri. / Dovrebbe sgomentarmi tutto questo, e invece è una dolcezza» (pp. 127-29), in *Un lettore* ricorda la felice scoperta della lingua anglosassone e di una letteratura fino ad allora ignota. Al 1972 e al 1985 risalgono due sonetti che recano entrambi il titolo miltoniano *On his Blindness*; il primo è in *L'oro delle tigri* («Indegno delle stelle e delle ali / che solcano l'azzurro ora segreto, / di quei segni che sono l'alfabeto /... / sono, ma non delle Mille e una Notte / ... / né di Walt Whitman», p. 33), il secondo è in *I congiurati*. Ma la più alta concentrazione del tema si registra in *La rosa*

profonda (1975), dove informa ben quattro testi, *Il cieco* (*I* e *II*), *Un cieco* e *Allo specchio.*

1
«Già inoltrata la sera di quel giorno, / quando l'usato addio stavo per darti, / fu un'indistinta angoscia di lasciarti / che mi fece sapere che ti amavo». [Tutte le note sono del traduttore].

2
«Il sogno, autore di rappresentazioni, / nel suo teatro, sul vento allestito, / ombre suole vestire di presenza bella».

3
«Sono stato un soldato che ha dormito nel letto / della regina Cleopatra...».

4
«Mancar poté la patria al grande Osuna, / ma non a sua difesa le sue gesta; / morte gli diede e carcere la Spagna, / cui schiava aveva reso la Fortuna. // Piansero a una a una le sue offese / con le proprie nazioni le straniere; / sua tomba son di Fiandra le campagne, / e la luna di sangue suo epitaffio. // Alle sue esequie infiammò il Vesuvio / Partenope, e Trinacria il Mongibello; / crebbe in diluvio il pianto militare. // Marte gli diede in cielo un luogo illustre; / la Mosa, il Reno, il Tago ed il Danubio / la loro pena mormorano afflitti».

5
«morì in prigione e morto rimase carcerato».

6
«e le Lune di Tracia con eclissi / di sangue già arrossa la tua battaglia».

7
«Ospitale e fedel nel suo riflesso / dove si abitua a essere apparenza / il vivere reale, sta lo specchio / come nella penombra un chiar di luna. // Fasto gli dà nelle notti l'instabile / chiarore della lampada e tristezza / la rosa che nel vaso agonizzante / china anch'essa verso di lui la testa.

// Se raddoppia il dolore, pur ripete / ciò che per me è giardino dell’anima. / E forse spera che un giorno dimori // nell’illusione dell’azzurra calma / l’Ospite che gli lasci rispecchiate / due fronti unite e due mani intrecciate».

8
«Ah, chi avesse tal ventura / sulle acque del mare / quale ebbe il conte Arnaldos / la mattina di San Giovanni!».

9
«e scuotere da questa carne stanca del mondo il giogo delle stelle infauste».

10
«Madre di Cartagine, restituisco il remo».

11
«Dormo, poi tornerò a remare».

12
«Dèi, non giudicatemi come un dio / ma come un uomo / fatto a pezzi dal mare».

13
«La rosa è senza perché, fiorisce perché fiorisce».

14
«Voglio vivere con me stesso, / voglio godere del bene che devo al cielo / da solo, senza testimoni, / libero da amore, da passione, / da odio, da speranze, da sospetto».