



AUGUSTO PONZIO

LETTURA E TRADUZIONE
NELL'AUTOBIOGRAFIA DI BORGES

Un lettore

Vantino altri le pagine ch'han scritto
l'orgoglio mio è per quelle che ho letto.
Filologo non sarò stato,
non avrò investigato le declinazioni, i modi, il laborioso mutar di lettere,
la *di* che si indurisce in *ti*
l'equivalenza di *gi* e *ki*,
ma in tutti questi anni ho professato
passione di linguaggio.
Le mie notti son piene di Virgilio;
aver saputo e scordato il latino
è la sua acquisizione, ché l'oblio
forma è della memoria, la sua vaga rimessa,
l'altra segreta faccia di moneta.
Quando si cancellarono nei miei occhi
le vane apparizioni amate,
i volti e la pagina,
a studiar presi il linguaggio di ferro
che usarono i miei antichi per cantare
solitudine e spade,
e ora, attraverso ben sette secoli,
da quell'ultima Thule,
fino a me la tua voce giunge, Snorri Sturloson.
Dinnanzi al libro, chi è giovane s'impone una disciplina precisa
e lo fa al fin d'un sapere preciso;
alla mia età ogni impresa è un'avventura
cui confine è la notte.
Non finirò di decifrare le antiche lingue del Nord,
Non affonderò le mani ansiose nell'oro del Sigurd;
quest'opera cui attendo è illimitata
e mi accompagnerà fino alla fine;
dell'universo non men misteriosa
e di me, l'apprendista.

In casa di Jorge Luis Borges si parlava inglese e spagnolo. Questo fatto ha un ruolo importante nella sua formazione. Poi si aggiunsero il francese, il latino, il tedesco. L'altra cosa importante, la cosa più importante della sua vita, è la biblioteca paterna che conteneva diverse migliaia di volumi.

Più lingue e più scritture: la mente ne è agevolata. Di più però se queste lingue e queste scritture si parlano, si vedono le une con gli occhi delle altre, se dialogano fra di loro. La traduzione è questo dialogo. Ed è in questo dialogo che lo scrittore Borges si è formato. La traduzione ha un ruolo centrale nelle sue letture, nelle sue scritture.

I primi libri che lesse erano in inglese, Don Chisciotte compreso. Fra le sue prime letture Poe, Dickens, le fiabe dei Grimm, Lewis Carroll, *Le mille e una notte* di Burton.

Il vero *Don Chisciotte*: Borges torna più volte nei suoi scritti su tale questione in rapporto alla sua esperienza di lettore, ivi compreso l'*Autobiographical Essay* (1970), da cui soprattutto provengono le notizie oggetto delle nostre riflessioni. Avendo letto originariamente Don Chisciotte in inglese, quando lo lesse nell'originale gli fece l'effetto di una brutta traduzione. L'originale finisce con l'essere il primo nell'ordine di una successione qualsiasi, poco importa se tale successione riguarda soltanto l'esperienza personale.

Ciò significa il privilegiamento non solo della lingua del testo in cui avviene originariamente l'incontro con esso — indipendentemente dal fatto che si tratti dell'originale o di una versione — ma persino della sua veste tipografica. Leggere *Don Chisciotte* in un'altra edizione rispetto a quella in volumi rossi con lettere dorate dell'edizione Garnier della biblioteca paterna, a un certo punto andata perduta, gli dava l'impressione che non fosse il vero *Don Chisciotte*. Il "vero *Don Chisciotte*" gli fu restituito più tardi da un amico che gli procurò l'edizione Garnier con le stesse illustrazioni, le stesse note, perfino con gli stessi errori di stampa, tutte cose che ormai facevano parte del testo.

Inizia a scrivere a sei o sette anni. In inglese compila un manuale di mitologia greca. Imita Miguel de Cervantes. E in questo stile scrive il suo primo romanzo, *La visera fatal* (L'elmo fatale). A nove anni traduce *Il principe felice* di Oscar Wilde in spagnolo; pubblicando la traduzione su *El País*, uno dei quotidiani di Buenos Aires. Poiché era firmata Jorge Borges, la gente credette che fosse la traduzione di suo padre.

Scrivere nella lingua altrui (ma la lingua è sempre altrui!) e nello stile di un altro, giocando anche sull'equivoco, firmandosi col nome di un altro ed essere preso per un altro: tutti espedienti per trovare la "propria" posizione di scrittura, che in effetti è la posizione di altro. Come io lo scrittore non può dire nulla (Bachtin).

Fra questi espedienti, espedienti di *apprendista* — apprendista fino alla fine, per sempre, è lo scrittore — la traduzione occupa un posto fondamentale. La scrittura è sempre riscrittura, testo-lettura diventato testo-scrittura, innamorato del testo che riscrive come Menard autore del *Chisciotte*. La traduzione evita i casi limite e paradossali di riscrittura come quello di Menard, semplicemente perché il testo è riscritto, ma in un'altra lingua.

Ma anche il rapporto con il mondo passa attraverso la lettura. Per Borges, scrittore da sempre, il rapporto con il mondo consegue da un'originaria posizione di lettore. L'originale anche in questo caso è un testo, più esattamente una traduzione: il mondo detto nella lingua di un testo. Mi sono interessato alle cose, dice Borges, dopo averle trovate nei libri, tradotte, trasposte in segni, precisamente in segni verbali, ma più esattamente in segni scritti, ma specificamente nei segni della scrittura letteraria.

Borges, scrittore, sa che non solo il suo rapporto con il mondo ma la sua vocazione stessa di scrittore è originariamente nel discorso di altri. Era "tacitamente stabilito" fin da quando era bambino, cioè fin da quando suo padre divenne cieco, che sarebbe diventato scrittore.

"Tacitamente stabilito": all'inizio della scrittura, non può esserci che ciò che è la scrittura, cioè il tacere. Scrittore, dice Bachtin, è colui che indossa la veste del tacere, chi usa la lingua standone fuori, chi ha il dono del parlare indiretto.

Parlare della propria vocazione di scrittore, come parlare della propria nascita, è passare dal discorso proprio al discorso altrui, al discorso riportato. Ma nel caso della nascita come scrittore tale discorso riportato non è nella forma diretta, perché esso non è diretto, esplicito, ma tacitamente espresso. Il destino di scrittore è stabilito da altri tacitamente.

Non è detto che si diventi scrittore; il destino di scrittore non è detto: esso è tacitamente stabilito e stabilito da altri. Ci si aspettava, dice Borges, che io diventassi scrittore. E questa aspettativa tacita è ben più capace, come il tacere della scrittura letteraria, di incitamento, provocazione, di sfida di qualsiasi atto linguistico: sei scrittore ma non è detto. “Simili cose non dette”, dice lo scrittore Borges, “sono ben più importanti di quelle di cui si parla soltanto”.

Anche il modo in cui Borges, in quanto scrittore, avverte la lingua su cui e con cui lavora dipende dal rapporto con la lingua altrui, straniera. Lo scrittore è colui che usa la lingua standone fuori, e ciò richiede un rapporto di exotopia, che anche il plurilinguismo interno a una stessa lingua permette, perché si può usare uno dei suoi linguaggi dalla prospettiva offerta da un altro; ma che soprattutto è offerto dalla conoscenza di una lingua straniera.

Come scrittore argentino Borges deve servirsi dello spagnolo e quindi, egli dice, ne avverte i difetti, per esempio le parole spagnole sono lunghe e ingombranti. Alla stessa maniera, del tedesco, che Borges trova una lingua “bellissima”, si lamentava Goethe come della lingua peggiore del mondo. Immagino, osserva Borges, che la maggior parte degli scrittori pensino la stessa cosa della lingua con la quale devono *lottare*. Ma la stessa cosa vale per i traduttori. L'esperienza di traduttore, come nel caso di Borges, acuisce il senso dell'estraneità della propria lingua, della sua resistenza, della sua ostilità.

Bachtin, criticando la concezione saussuriana della lingua come un sistema che si impone al parlante, fa notare che tiene presente il modello della lingua straniera e soprattutto morta quando si imposta il rapporto della lingua con il parlante in termini di imposizione, di accettazione passiva. Lo studio delle lingue straniere e soprattutto delle lingue morte, il filologismo, sta alla base della linguistica saussuriana. Non è esatto dire che il parlante subisce, accetta passivamente la propria lingua. Non c'è da una parte il soggetto parlante, l'individuo, e dall'altra la lingua, la quale, fatto sociale, non sarebbe “una funzione del soggetto parlante, ma un prodotto che l'individuo registra passivamente” (Saussure). Non si “accetta” la propria lingua materna, osserva Bachtin; è dentro la propria lingua che si giunge per la prima volta alla consapevolezza. La lingua non si impone alla persona che la parla: essa è il luogo dove essa si sveglia per la prima volta.

Solo la lingua straniera stabilisce un rapporto di contrapposizione fra parlate e lingua, la quale si impone come sistema di norme e deve essere accettata. Ma proprio questo rapporto con la lingua straniera permette quella distanza, quella exotopia, nei confronti della propria stessa lingua, della lingua materna, della lingua dove la coscienza si è originariamente formata, che è la posizione stessa che lo scrittore deve assumere nei confronti della lingua per essere tale.

Questo avvertire l'estraneità della propria lingua come se fosse straniera, o meglio questo *riconoscerla* come altrui, come altra, la presa di coscienza del fatto che non se ne è proprietari, pone lo scrittore nella posizione di traduttore. L' *Autobiographical Essay* di Borges attesta questo rapporto strettissimo fra scrittore e traduttore, più precisamente fra lettura, traduzione e riscrittura: Borges lettore-traduttore-scrittore.

Ciò che accomuna traduttore e scrittore è il fatto che entrambi non usano la lingua direttamente, non parlano a nome proprio.

Chi scrivendo si presenta con una parola propria, diretta, potrà essere giornalista, critico letterario, esperto di una certa disciplina, ecc., ma non *scrittore*. “A nome suo lo scrittore non può dire nulla” (Bachtin).

La scrittura letteraria ha l'*altro* all'inizio della sua costituzione, e rispetto al suo autore l'opera si caratterizza come *altra*. Essa è resa letterariamente valida dalla sua alterità, dalla sua irriducibilità al soggetto che l'ha prodotta, dal disimpegno da qualsiasi progetto rientrante nell'economia di soggetto, rispetto al quale essa risulta, come dice Bachtin, *trascendente* o *transgrediente*.

Come autore-uomo, lo scrittore non dice nulla. Nell'opera letteraria, l'autore-scrittore parla nelle forme diverse del tacere quali la parodia, l'ironia, l'allegoria, ecc. Il tacere elude l'*ordine del discorso* (Foucault), ha le caratteristiche che Blanchot attribuisce all'*altra notte*, quella che *non serve alla produttività del giorno*.

Lo scrittore, come il traduttore, si trova a dover “lottare”, dice Borges, con la propria lingua, sentendone tutta la materialità, l'oggettività, l'estraneità. Per lo scrittore-traduttore il linguaggio e la lingua si presentano come Roland Barthes li descrive in *Leçon*: il linguaggio una legislazione e la lingua il suo codice.

Lo scrittore-traduttore è colui che direttamente sperimenta il potere insito nella lingua, è colui che chiaramente avverte che una lingua è caratterizzata non tanto da ciò che essa permette di dire, quanto da ciò che essa obbliga a dire. Nella lingua servilità e potere si fondono indissolubilmente. Dal linguaggio non si può uscire. Si può uscire tuttavia dalla propria lingua, la si può usare standone fuori, la si può “truffare” come dice Barthes esercitando su di essa un'azione di “slittamento”; e la scrittura letteraria è tale “truffa salutare”, questa sfida alla lingua, questa possibilità di sottrarsi alla servilità e al potere di chi la usa standone dentro. Ma è la lingua straniera a permettere la salda posizione esterna da cui lo scrittore — in qualche modo per questo pur sempre scrittore-traduttore — può sia rendersi conto della predeterminazione insita nell'impiego della lingua, sia esercitare l'azione di slittamento su di essa, in cui appunto consiste il mestiere di scrittore.

L'uso della lingua standone fuori, questa *impresa antigrammaticale* (Artaud) nei confronti della lingua e della sua ontologia, conferisce alla scrittura letteraria un carattere sovversivo: *una sovversione non sospetta* (Jabés).

La scrittura letteraria bara col linguaggio verbale, truffa il discorso dell'identità, della differenza, dei ruoli. Questo *truffare la lingua*, questo giocare, barando, con i segni, è l'ironia della scrittura letteraria, che Bachtin considera come riso ridotto, un modo di difendersi tacendo dal silenzio del rumore assordante della comunicazione ordinaria che copre le molteplici voci e le incanala in un discorso monologico, le unifica in una identità, individuale o collettiva, le costringe a dirsi in un unico senso, in un'unica storia.

La scrittura letteraria mette in crisi il diritto di proprietà sulla parola e la stessa categoria di soggetto. Soprattutto in certi generi e in certe opere, appare come una sorta di scompaginamento, di scomposizione dell'io, di autodistanziamento, di disimpegno rispetto alla parola autorevole, unilateralmente ideologica. E anche quando la letteratura cerca di far dimenticare la propria infunzionalità, impegnandosi in un'azione politica e sociale, finché per-

dura il suo carattere di opera letteraria, questo impegno, come osserva Blanchot, si compie anch'esso nella forma del disimpegno, ed è l'azione a divenire letteraria.

Sono interessanti le considerazioni di Kierkegaard, teorico della parola indiretta — *dottore in ironia*, come ironicamente diceva di sé avendo svolto la tesi di laurea sull'ironia di Socrate. La parola diretta, oggettiva, egli dice, non si preoccupa dell'alterità, dell'alterità da sé e di sé, se non per superarla, inglobarla, assimilarla. Questa parola è attenta solo a se stessa, e perciò non costituisce propriamente comunicazione alcuna e contribuisce soltanto al mantenimento del silenzio. Il tacere, la *taciturnità*, della scrittura letteraria è sovversivo nei confronti della comunicazione del silenzio. La comunicazione indiretta è accoglienza dell'alterità, ascolto, e dunque ciò che l'io comunica lo comunica non da maestro ma da discepolo attento, non con l'autorità di autore-scrittore ma con la disponibilità di lettore-scrittore, di traduttore-scrittore. Come scrittore Borges si vanta soprattutto della qualifica di "lettore", perché è quella che meglio lo connota nella sua pratica di "apprendista": "Que otros se jacten de las páginas que han escrito;/ a mí me enorgullecen las que he leído".

Il linguaggio letterario pone il soggetto in rapporto a ciò che è altro rispetto alla sua identità, alla sua parola oggettiva, all'orizzonte dell'Essere, all'orizzonte delle possibilità del Medesimo e della Totalità, come direbbe Lévinas: un'alterità al di là dell'ontologia, del conoscere, della verità, dell'utilità, dell'economia dello scambio eguale, del potere del parlare. Come dice Blanchot richiamandosi a Mallarmé, l'opera si realizza a partire dalla scomparsa dell'autore, a partire dall'assenza dello scrittore-uomo, dall'omissione di sé, da una sorta di morte che la scrittura comporta nei confronti del soggetto che parla per avere e per potere, per sapere e per possedere, per giudicare ed insegnare.

Non solo dei contenuti, delle idee, lo scrittore, come il traduttore, non risponde, perché essi appartengono a soggetti diversi, a punti di vista diversi, al personaggio, al narratore, all'io del componimento lirico. Ma neanche lo stile gli appartiene. Egli parla in maniera diversa a seconda dei generi letterari, dei personaggi, di come immagina che parlerebbe il narratore, ecc. Lo scrittore non ha uno stile suo. Mette in scena gli stili e i discorsi, li raffigura, senza identificarsi con nessuno di essi. I soggetti che lo scrittore fa parlare hanno un proprio stile e una propria situazione, sono situazionati; lo scrittore invece è privo di stile e di situazione (Bachtin).

Anche per Blanchot, non esiste per lo scrittore altra prospettiva che il "di fuori". La scrittura, come pratica dello scrittore, la scrittura "intransitiva" nel senso di Barthes, richiede che la relazione col mondo della vita normale sia spezzata, ed è questo distacco, questo essere al di fuori, che caratterizza il punto di vista dello scrittore, facendo appartenere i suoi personaggi al tempo indefinito del morire. Ciò è collegato con il tema, che Blanchot riprende da Mallarmé, della scomparsa dell'autore nell'opera, dello scrittore come luogo dell'assenza.

Proprio il rapporto fra scrittura e morte salva da una morte che non è nient'altro che morte, conseguenza di una visione della vita che, produttivisticamente vissuta e strumentalizzata, tesa a non essere nient'altro che vita e dimenticando l'infunzionalità inscritta nella "devianza incurabile" (Baudrillard) della morte, che fa di ogni essere umano un fine, un valore per sé, finisce col non essere vita. Tale visione della vita mette a tacere (ed è il tacere

che la letteratura rivendica e riscatta) quella carnevalesca del “corpo grottesco”, descritta da Bachtin nel suo studio su Rabelais, in cui morte e vita sono indissolubilmente connesse.

L’inganno del linguaggio — nel duplice senso che esso si inganna e ci inganna — consiste, dice Blanchot, nell’illusione di racchiudere definitivamente e fermamente l’assenza in una presenza. Il senso è ottenuto al prezzo di un nulla di esistenza e di presenza. Il senso della parola dandomi l’*idea* della cosa, ne nega il suo essere di cosa. L’uso delle cose comporta questa loro negazione, questa loro morte che ce le rende presenti; l’illusoria presenza di un’assenza che dice della loro alterità, della loro materialità. L’essere delle cose è solo apparentemente negato nel loro tacito e fedele assecondarci; esse perdurano e sopravvivono, indifferenti, ai loro “padroni”. Lo dice una poesia di Borges:

Le cose

Le monete, il bastone, il portachiavi
L’agile serratura, i tardi appunti
che legger non potranno i miei consunti
di, le carte, gli scacchi a cui giocavi,
un libro e fra le pagine essiccata
la viola, monumento di una sera
di certo inobliliabile e obliata;

il rosso specchio a occidente in cui spera
illusoria un’aurora. Quante cose,
lime, soglie, bicchieri, chiodi, atlanti,
ci servono come schiavi zelanti,
discrete e tacite, cieche e ossequiose.
Dureranno quando noi saremo obliati,
non sapran mai che ce ne siamo andati.

Ma il linguaggio è anche plurivocità, malinteso, contraddizione. Oltre alla parola che tende alla stabilità e alla inequivocità, alla pienezza di senso — e in cui sono mal celati l’equivoco, il vuoto e l’assenza — ecco allora una parola il cui senso è impreciso, ambiguo, differito, fatto di rinvii ad altre parole, in un gioco di rimandi mai concluso. Una parola malata, direbbe Blanchot, di una malattia che è la salute delle parole. Una parola che è mancanza e che è fondamentalmente domanda, e che quindi esprime la negazione, il vuoto, l’assenza, su cui si basa il linguaggio.

La scrittura sa della morte che il linguaggio dà alle cose quando le dice, e, linguaggio che diventa ambiguo, ne dice l’assenza, la presenza interdotta, la sfida al linguaggio che vuole rivelarle e determinarle, ne dice il nulla rispetto a ciò che questo linguaggio le fa essere negandole.

Questa sorta di elogio della plurivocità, dell’ambiguità e della parola indiretta, di una parola senza potere, fuori dalla dialettica padrone/schiavo, è un elogio della scrittura letteraria. È anche un “elogio dell’ombra”, nel senso della raccolta di poesie di Borges *Elogio de la sombra*, e anche nel senso del saggio di Lévinas, dedicato alla scrittura letteraria e intitolato “La realtà e la sua ombra” (1948).

Il guardare le cose dal di fuori, da una posizione extralocalizzata, non significa affatto uno sguardo indifferente e oggettivo. L’exotopia della scrittura letteraria rafforza, proprio a causa della distanza, la prossimità, la non indifferenza: lo scrittore non solo partecipa alla vita ma l’ama anche dal di fuori, di quell’amore che tutti riconosciamo come quello vero perché è rivolto ad essa nella sua infunzionalità. Borges ciò sa bene in quanto scrittore, come sa bene perché la città natale gli ispirò il suo primo libro di poesie pubblicato, *Fervor de*

Buenos Aires. Dopo essere stato a lungo all'estero egli poté vedere Buenos Aires con un interesse e un'emozione mai provati propria a causa della lontananza.

Questo amare ciò che è lontano accomuna scrittura e traduzione.

Scrittura letteraria e traduzione si somigliano anche perché entrambe comportano l'oblio di sé e un grande senso dell'ospitalità richiesta alla lingua, "propria" o altrui, non per sé ma per altri, l'*altro-autore* nel caso del traduttore, l'*altro-eroe* nel caso dello scrittore.

Questa disponibilità all'ospitalità e all'accoglienza è anche la base, dice Borges, dello scrivere in collaborazione un'opera letteraria, dell'essere co-autore. Borges scrive dei romanzi polizieschi con Adolfo Bioy Casares, e quando gli chiedono come la collaborazione sia possibile risponde che essa richiede l'abbandono dell'ego, della vanità e anche della comune cortesia.

La traduzione svolge nei confronti della scrittura letteraria un ruolo di non poca importanza, quello di rendere visibile lo scrittore che, in quanto scrittore, ha scelto, con il proprio tacere, di rendersi invisibile; e, paradossalmente, lo fa mediante un altro che ha scelto pure lui l'invisibilità, non parlando più a nome suo, il traduttore.

Questo carattere di *icona* della traduzione letteraria, che, come le sacre immagini, rende visibile ciò che è invisibile, proprio perché il suo autore, a differenza dell'autore di un testo di critica letteraria, si è messo da parte, è un aspetto da cui non si può prescindere per comprendere il non semplice rapporto fra traduzione-icona e originale-archetipo.

L'aspetto "mondano" o "prosaico" di questo aspetto del rapporto traduzione-scrittura letteraria è che lo scrittore Jorge Luis Borges, e non è un caso unico né raro, fino a quando non apparve in francese, come egli stesso dichiara con la sua sottile ironia di scrittore, fu praticamente "invisibile" — non soltanto all'estero ma anche in patria, a Buenos Aires.

Riferimenti

Artaud, Antonin (1989). *L'arve e l'aume*, in Id. *Il sistema della crudeltà*, Millepiani, 11, Milano, 11-19.

Bachtin, Michail M. (1919). *Arte e responsabilità*, tr. it. in M.M. Bachtin, I.I. Kanaev, P.N. Medvedev, V.N. Volosinov 1995, 41-42.

—(1920-24). *Per una filosofia dell'azione responsabile*, a cura di A. Ponzio, Manni, Lecce, 1998.

—(1924). "L'autore e l'eroe nell'attività estetica (frammento del capitolo primo)", in P. Jachia e A. Ponzio (a cura di), 1993, 159-184.

—(1929). *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, intr. di A. Ponzio, Dedalo, Bari, 1997.

—(1963). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.

—(1965). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979.

—(1970-71). "Dagli appunti del 1970-71", in M. Bachtin 1979, trad. it., 349-374.

—(1975). *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.

—(1979). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988.

Bachtin, M.M.; Kanaev I.I.; Medvedev, P., Vološinov, V. N. (1995). *Il percorso bachtiniano fino ai "Problemi dell'opera di Dostoevskij" (1919-29)*, a cura di A. Ponzio, P. Jachia e M. De Michiel, Dedalo, Bari.

Barthes, Roland (1978). *Lezione*, Einaudi, Torino, 1981.

Baudrillard, Jean (1976). *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano.

Blanchot, Maurice (1955). *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1967.

- (1959). *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969.
- (1969). *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino, 1977.
- Block de Behar, Lisa (1997). *Al margine di Borges*, pres di A. Ponzio, Edizioni dal Sud, Bari.
- Borges, Jorge Luis (1970). “Autobiographical Essay”, *The New Yorker*, 19th. Sept. 1970; in Id., *The Aleph and Other Stories*, 1933-1969, Dutton, New York, 1970; trad. it. in Id., *Elogio dell'ombra*, di F. Bossi, Einaudi, Torino, 1971.
- (1974). *Obras Completas* (1923-1972), a cura di Carlos V. Frías, Émecé, Buenos Aires.
- (1977). *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires.
- (1981). *La cifra*, Emecé, Buenos Aires; trad. it. in Id., 1985, 1145-1260.
- (1984). *Tutte le opere*, vol. I (trad. it. di Borges 1974), a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano.
- (1985). *Tutte le opere*, vol. II (trad. it. di Borges 1974), a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano.
- (1989). *Obras Completas*, XVII ed. Émecé, Buenos Aires.
- Calvino, Italo (1988). *Lezioni americane*, Feltrinelli, Milano.
- Deleuze, Gilles (1967). *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino.
- Derrida, Jacques (1975). *Il fattore della verità*, Adelphi, Milano, 1978.
- Foucault, Michel (1996). *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano.
- Jabès, Edmond (1982). *Il libro della sovversione non sospetta*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- Jachia, Paolo; Ponzio, Augusto (a cura di) (1993). *Bachtin &...*, Laterza, Roma-Bari.
- Kierkegaard, Soëren (1841). *Sul concetto di ironia*, a cura di D. Bosio, Guerini, Milano, 1989.
- (1995). *Opere*, a cura di C. Fabro, Piemme, Casale Monferrato.
- Lévinas, Emmanuel (1948). “La realtà e la sua ombra”, tr. it. in Id., 1976, 175-190.
- (1961). *Totalité et Infini*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano, 1990.
- (1976). *Nomi propri*, a cura di F. P. Ciglia, Marietti, Casale Monferrato.
- Medvedev, Pavel N. (in collab. con Michail Bachtin) (1927). *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, a cura di A. Ponzio, Dedalo, Bari, 1977.
- Petrilli, Susan (1998). *Teoria dei segni e del linguaggio*, Graphis, Bari.
- Ponzio, Augusto (1992). *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani, Milano.
- (1994a). *Scrittura, dialogo, alterità. Tra Bachtin e Lévinas*, La Nuova Italia, Firenze.
- (1994b). *Fondamenti di filosofia del linguaggio* (in collab. con P. Calefato e S. Petrilli), Laterza, Roma-Bari.
- (1995). *Responsabilità e alterità in Emmanuel Lévinas*, Jaca Book, Milano.
- (1997a). *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Levante, Bari.
- (1997b). *Che cos'è la letteratura?*, Milella, Lecce.
- (1997c). *Metodologia della formazione linguistica*, Laterza, Roma-Bari.
- (1997d). *Elogio dell'infunzionale*, Castelvecchi, Roma.
- (1998). *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario*, Graphis, Bari.
- Ponzio, A., Petrilli, S., (2000). *Il sentire nella comunicazione globale*, Meltemi, Roma.
- Vološinov, Valentin, N. (in collab. con M. Bachtin) (1926-30). *Il linguaggio e pratica sociale*, scritti 1926-1930, a cura di A. Ponzio, Dedalo, Bari, 1980.
- (1929). *Marxismo e filosofia del linguaggio*, a cura di A. Ponzio, Manni, Lecce, 1999.

Sulla questione della traduzione Borges torna insistentemente annettendole una grande importanza sul piano dell'esperienza del testo. La scrittura diretta non permette di avvertire quel mistero del testo che, invece, ci fa intravedere la traduzione.

In "Las versiones homéricas" Borges (1932b) richiama la definizione data da Bertrand Russell di "oggetto esterno" come punto di irradiazione di impressioni possibili. La stessa cosa, dice Borges, si può dire del testo. Ed è la traduzione che ci permette di conoscere tutte le vicissitudini della parola di cui esso è più che un risultato una continua manifestazione. Come definitivo, il testo, per Borges (cf. anche 1932d), esiste soltanto a causa di una concezione dogmatica o per ragioni di stanchezza.

Solo rispetto all'idea di un testo invariabile e definitivo, la traduzione può sembrare un esercizio inferiore e prestarsi all'allusione espressa dal proverbio italiano "traduttore traditore". Ma che un testo sia definitivo e imm modificabile non è soltanto conseguenza di pregiudizio o di pigrizia mentale. Borges descrive il processo attraverso cui un testo viene considerato in questo modo.

Alla stessa maniera in cui la ripetizione di una sequenza finisce col farci credere, come osservava Hume, che ciò che viene prima sia la causa di ciò che viene dopo e che fra di essi intercorra un rapporto necessario, così la nostra familiarità con un testo, la consuetudine con esso, finisce col farci ritenere che il suo ordine sia necessario e imm modificabile. In tal modo qualsiasi modifica del testo viene addirittura considerata sacrilega. Il testo non può essere che *quello*, e la sua traduzione si presenta come contraffazione.

Ciò avviene, per esempio, per l'abituale lettore di lingua spagnola del *Don Quijote* o per l'abituale lettore di lingua italiana della *Divina Commedia*. Per quest'ultimo l'inizio dell'*Inferno* non può che essere "Nel mezzo del cammin di nostra vita", e qualsiasi variante dovuta non solo alla trasposizione in un'altra lingua ma anche a qualunque forma di parafrasi nella sua stessa lingua non può che riuscirgli insopportabile. Analogamente, un lettore come lo stesso Borges, a causa del suo esercizio congenito dello spagnolo può non tollerare per il *Don Quijote* altre varianti che — se pure — quelle offerte dall'editore, dall'impaginatore e dal tipografo.

Al contrario, per chi non conosce il greco antico, l'*Odissea* può sussistere in numerose e diverse varianti ciascuna delle quali, pur essendo una traduzione, non rinvia a un originale che funga da criterio per misurare la sua fedeltà. Non fa neppure differenza se essa si pre-

sentì in prosa o in versi. L'*Odissea*, per Borges, come egli dice, è una specie di “libreria internazionale di opere in prosa e in versi”.

E tuttavia, benché tutte le versioni dell'*Odissea* possano risultare al tempo stesso sincere, genuine e divergenti, Borges tradisce nel suo discorso sulle versioni omeriche una sua debolezza citando versioni e trasposizioni in lingua inglese. Per Borges si stabilisce infatti una certa associazione fra l'*Odissea* e la letteratura inglese, la quale sempre ha mostrato una certa intimità con quell'epopea del mare che è l'*Odissea*.

Si potrebbe tuttavia osservare, sviluppando le riflessioni di Borges, che pure per i testi che si conoscono soltanto in traduzione, perché l'originale, per questioni di ignoranza linguistica, rimane inaccessibile, si creano situazioni non diverse da quelle che riguardano il rapporto tra testo originario e traduzione.

Per esempio, proprio a proposito di testi omerici, in Italia la versione di Vincenzo Monti dell'*Iliade*, soprattutto per coloro che l'hanno incontrata fin dai primi anni di scuola e hanno continuato ad avere familiarità con essa, ha assunto il ruolo di testo originale, al punto che, anche in questo caso, può accadere che non si tolleri qualsiasi versione che si discosti da essa.

Eppure, a dire di Foscolo, Monti non valeva granché come grecista. Anzi, la sua versione non deriverebbe tanto dal testo originale, quanto da altre versioni di cui egli poteva disporre. “Traduttor dei traduttor d'Omero”, lo apostrofa Foscolo.

Nel considerare il problema della traduzione dei poemi omerici, Borges si pone il problema di distinguere ciò che appartiene al poeta e ciò che appartiene all'uso linguistico e in ultima analisi alla lingua. Sono noti gli epiteti omerici come “pié veloce” Achille, “il divino Patroclo”, ecc. Secondo alcuni essi appartengono al poeta, secondo altri sono dei modi di dire. Alexander Pope pensò che quegli epiteti avessero carattere liturgico. Remy de Gourmont pensò invece che si trattava di trovate stilistiche che si sono poi andate, via via, logorando, perdendo il loro effetto originario. Secondo Borges, gli epiteti non facevano parte dello stile omerico, ma erano formule obbligatorie imposte dall'uso per cui bisognava dire “il divino Patroclo” alla stessa maniera in cui diciamo “andare a piedi” e non “per piedi”. Si tratta di formule del tipo “tutto il santo giorno”, dove il giorno di “santo” non ha niente.

Borges esamina diverse traduzioni dei poemi omerici prendendo come esempio la narrazione fatta da Ulisse, negli inferi, allo spettro di Achille concernente la notte dell'incendio di Troia. In particolare si tratta del brano in cui Ulisse dà ad Achille notizie di Neottorelo, suo figlio. Borges riporta le traduzioni “letterali” di Butcher e di Andrew Lang, quella spettacolare di Alexander Pope, quella lirica di George Chapman, quella puramente descrittiva e informativa di Samuel Butler; e si chiede “quale di queste molte traduzioni è fedele?”; e la risposta è: “nessuna o tutte”.

Questa risposta somiglia, in qualche maniera, a quella di Jacques Derrida quando nel suo saggio “Qu'est-ce que c'est une traduction relevante?” (cf. Derrida 1999-2000) afferma nello stesso tempo la possibilità e l'impossibilità della traduzione.

Nessuna traduzione può essere fedele all'immaginario di Omero per una faccenda di distanze epocali. Ma per quanto concerne la possibilità di rendere il senso, molte traduzioni possono essere fedeli, tranne, dice Borges, quelle letterali che perdono di senso perché troppo aderenti ai tempi di Omero e troppo distanti dai nostri. E se si deve dire qual

è quella più fedele, non è da escludere che lo sia quella più descrittiva e informativa, come quella di Butler.

È un caso, ma forse no, che lo scritto da cui siamo partiti “Las versiones homéricas” — che fa parte della raccolta *Discusión* — sia seguito da due altri scritti entrambi dedicati al paradosso di Achille e della tartaruga. Il primo s’intitola, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” (“La perpetua corsa di Achille e la tartaruga”) e il secondo “Avatares de la tortuga” (“Metempsicosi della tartaruga”) (cf. Borges 1932c, 1939a).

Questo paradosso ha una posizione ben radicata nella formazione di Borges. In “Autobiographical Essay” (1970) Borges riferisce che fu suo padre, servendosi della scacchiera del gioco degli scacchi, a raccontarglielo e spiegarglielo insieme agli altri paradossi con cui Zenone di Elea negava il movimento.

C’è da chiedersi se il piè veloce Achille che insegue la lenta ma irraggiungibile tartaruga non somigli abbastanza all’abile e pertinente traduzione, la traduzione “relevante” (Derrida) che cerca di raggiungere l’originale, il quale, come la tartaruga, ha soltanto un piccolo vantaggio, quello di essere partito prima, quello di essersi messo in moto prima. Per questo vantaggio esso, come la tartaruga, risulta irraggiungibile.

Del resto, va ricordato che i *logoi* o argomentazioni di Zenone di Elea per negare il movimento e il divenire, come quello di Achille e della tartaruga o come quello della freccia, erano in ultima analisi rivolti a sostenere la tesi parmenidea dell’*uno* immutabile contro l’apparenza del *molteplice* (sui paradossi di Zenone, v. Colli 1998). Questa confutazione dell’esistenza dei molti per affermare che soltanto l’uno è possibile, ha anch’essa in qualche maniera a che fare con la questione della traduzione, del rapporto fra l’*unico* testo originale e le sue molte traduzioni. Ed è interessante, da questo punto di vista, che la confutazione della molteplicità da parte di Zenone di Elea, come ci viene riportata nel *Parmenide* di Platone, si basi sulla nozione di *somiglianza*, che è la stessa nozione generalmente invocata per spiegare il rapporto fra il testo e le sue traduzioni.

La traduzione, evidentemente, non è identica all’originale (neppure il *Quijote* di Menard lo può essere rispetto al *Quijote* di Cervantes, lo vedremo tra poco), benché sia “riscritto” nella sua stessa lingua (cf. Borges 1939b, ‘Pierre Menard, autor del Quijote’). Se la traduzione fosse del tutto simile all’originale sarebbe identica ad esso, semplicemente un’altra copia dello stesso testo. Essa deve essere simile e non simile. È questo il paradosso della traduzione, che è lo stesso paradosso della molteplicità.

Ammettere la possibilità della traduzione è ammettere, contraddicendosi, che qualcosa possa essere al tempo stesso simile e non simile. Potremmo utilizzare l’argomentazione di Zenone contro l’ammissione dell’esistenza dei molti, al tempo stesso simili e dissimili (*omoía* e *anomoía*), riportata nel *Parmenide* (127d-128e) per dimostrare l’assurdità dell’ammissione che il testo possa esistere, al tempo stesso, come testo originale e come testo tradotto: essendo impossibile che i non-simili siano simili e i simili siano non-simili, è anche impossibile che le traduzioni esistano, perché esse soggiacerebbero a condizioni impossibili.

Espresso invece con il paradosso di Achille e la tartaruga, il “paradosso della traduzione” consiste nel fatto che la traduzione dovrebbe per poter raggiungere il testo da tradurre recuperare il vantaggio che ha quest’ultimo per il fatto che in partenza esso è già primo.

L'argomento di Achille e della tartaruga, come è riferito in *Fisica* (239b: 14-20) di Aristotele, dice che il più lento non sarà mai raggiunto nella corsa dal più veloce. Infatti, è necessario che chi insegue giunga prima al punto da cui è partito chi fugge, cosicché il più lento si troverà sempre un po' più avanti del più veloce. Questo argomento è identico a quello della freccia che non raggiungerà mai il suo obiettivo perché dovrebbe percorrere le infinite metà del segmento che rappresenta il suo percorso essendo tale segmento divisibile all'infinito. Ma nell'argomento di Achille non viene via via divisa a metà la lunghezza che ogni volta che Achille tenta di raggiungere la tartaruga, resta ancora da percorrere.

Borges dà una formula un po' diversa a questo argomento:

Achille è dieci volte più veloce della tartaruga. Perciò gareggiando con essa le concede dieci metri di vantaggio. Ma se, come abbiamo premesso, Achille corre dieci volte più veloce della tartaruga, ne consegue che mentre Achille percorre quel metro, la tartaruga percorre un decimetro; mentre Achille percorre quel decimetro, la tartaruga percorre un centimetro; mentre Achille percorre quel centimetro, la tartaruga percorre un millimetro, e così all'infinito. Così il più veloce Achille, non raggiungerà mai la lentissima tartaruga.

Borges riporta ed esamina i vari tentativi di confutare l'"incontestabile" paradosso di Zenone di Elea, quello di Hobbes, di Stuart Mill (*Sistema di logica*), di Henri Bergson ("Saggio sui dati immediati della coscienza"), di William James, secondo cui il paradosso di Zenone è un attentato non solo alla realtà dello spazio, bensì anche a quella più invulnerabile e sottile del tempo (*Some Problems of Philosophy*) e infine quello di Bertrand Russell (*Introduzione alla filosofia matematica; La nostra conoscenza del mondo esterno*), che Borges considera l'unico, per capacità argomentativa, degno dell'"originale" — dell'"originale": perché tutte queste confutazioni successive, come argomentazioni che gareggiano con il paradosso di Zenone, che cercano di eguagliarlo in abilità argomentativa, non sono altro che varianti o traduzioni di quel testo primario.

Del paradosso di Achille e la tartaruga, si occupa, guarda caso, anche Pierre Menard, autore del *Quijote*, come ci informa Borges nel suo altrettanto paradossale racconto a lui dedicato in *Ficciones*.

Si tratta del libro, nel racconto, elencato e datato Paris 1917 fra le opere di Pierre Menard, *Les problèmes d'un problème*, che discute nell'ordine cronologico le soluzioni del paradosso di Achille e della tartaruga, e che, nella seconda edizione porta in epigrafe il consiglio di Leibniz: "Ne craignez pas, monsieur, la tortue".

Perché si dovrebbe temere la lentissima tartaruga? Per il suo vantaggio, per lo scarto, per il lasso di tempo che la separa come un abisso, nello spazio e nel tempo, dal veloce Achille. Temere la tartaruga è temere, della traduzione, l'originale, che ha il vantaggio di essere primo. Il testo che lo traduce è inevitabilmente secondo.

Temere e rispettare fedelmente l'originale: fino a decidere, come Menard, di non comporre un altro *Quijote*, ma il *Quijote*, l'unico, l'originario. Naturalmente non bisognava imitarlo o copiarlo, perché ciò avrebbe riproposto il vantaggio dell'originale, avrebbe fatto del *Quijote*, composto da Menard un testo *secondo*.

Menard aveva un sacro timore nei confronti dell'originale ma non temeva di poter ambire a produrre delle pagine che coincidessero parola per parola con quelle di Miguel de Cervantes. Era riuscito a comporre i capitoli IX e XXXVIII della prima parte del *Quijote*. Con qua-

le espediente? Dopo aver scartato di gareggiare con Cervantes — decisamente in vantaggio per il semplice fatto che aveva potuto intraprendere in un tempo precedente la stessa opera — cercando di immedesimarsi con la sua vita, la sua epoca, il suo contesto biografico, e giungere così al *Quijote*, essendo in qualche modo Cervantes, gli sembrò una maggiore sfida quella di restare Menard e di giungere al *Quijote*, attraverso le esperienze stesse di Pierre Menard.

Il *Quijote* di Menard (opera frammentaria, bisognava essere immortali per condurla a termine!) è solo “verbalmente identica” al *Quijote*, di Cervantes.

Per provare la differenza, nel racconto di Borges, si riporta un passo del *Quijote* di Cervantes (parte I, capitolo IX) e il corrispondente passo del *Quijote* di Menard. Anche se i due passi coincidono nella lettera, quello di Menard, contemporaneo di William James, suona chiaramente come *pragmatico*, e, a differenza di Cervantes, per Menard, la *verità storica*, di cui in entrambi i passi si parla esattamente negli stessi termini, *non è ciò che avvenne* ma *ciò che noi giudichiamo che avvenne*. Achille può recuperare il vantaggio sulla tartaruga e superarla semplicemente perché, anche se essa è partita prima, è lui che le ha dato il vantaggio, che la fa essere prima, sicché è essa in fin dei conti a dipendere da lui, che con il suo gesto generoso la precede.

Inoltre il tempo fa il suo gioco. Lo stile del *Quijote* di Menard resta inevitabilmente arcaizzante e affettato, quello del *Quijote* di Cervantes disinvolto e attuale rispetto allo spagnolo della propria epoca.

Un altro caso in cui il testo che viene dopo pretende di essere prima dell'originale, anzi di essere l'originale, ma in questo caso mettendolo in discussione, affermando la propria differenza contestando non solo il testo pre-scritto ma anche la lingua in cui lo traduce, sovvertendo la logica e l'ordine del discorso della rappresentazione, è quello di Antonin Artaud (1989) traduttore di Lewis Carroll.

In *L'arve et l'aume* traduzione del capitolo su Humpty Dumpty di *Alice's Adventures in Wonderland*, l'attraversamento del testo di Lewis Carroll da parte di Artaud (leggere è “leggere attraverso”) diviene una crudele impresa antigrammaticale contro lo stesso Carroll e la lingua francese. Sono in gioco, in questo tradurre, come nel teatro della crudeltà, “esistenza” e “carne”, il corpo e la vita.

I giochi di parole di Carroll non vanno al di là di una messa in caricatura dello scambio fra significato e significante, senza riuscire a denunciare le ipocrisie, le rimozioni, le soppressioni su cui quello scambio si basa; senza intaccare le strutture sociali, i meccanismi produttivi, i presupposti ideologici cui esso è funzionale. Carroll sbircia nello specchio, ma sa ben tenere lontano da sé il doppio intravisto, l'ombra. Un'infinità di “astuzie psichiche” “senz'anima”. Un “linguaggio affettato”. La battaglia del profondo, i suoi mostri, la mescolanza dei corpi, il sotto-sopra, il sovvertimento dell'ordine, l'incontro di infimo e elevato, di cibo ed escremento, il mangiarsi delle parole, le avventure sotterranee di *Alice's Adventures Underground* (titolo originario di *Alice's Adventures in Wonderland*), tutto questo è soppiantato, come osserva Deleuze, da un gioco in superficie: anziché lo sprofondamento, movimenti laterali di scivolamento (cf. Deleuze 1996: 37-38).

Perciò rispetto all'*impresa antigrammaticale* di Artaud, il testo di Carroll è la cattiva imitazione, una volgare riproduzione. Il presunto originale non è che un plagio edulcorato e senza nerbo di un'opera scritta *prima* da Artaud. E Artaud vuole che nella pubblicazione di

L'arve et l'aume venga aggiunto il post-scriptum che notifichi la sua sensazione che la poesia sui pesci, l'essere, l'obbedienza, il "principio" del mare, e dio, che si trova nella sua traduzione di Carroll, rivelazione di una verità accecante, è stata in effetti pensata e scritta in altri secoli da lui, Antonin Artaud, che ha poi ritrovato la propria opera fra le mani di Carroll (cf. Ponzio 1997, 1998; Petrilli 1999).

Un caso di *metempsychosi*: il testo originario si è reincarnato in un corpo esangue e fiacco e si riscatta ritornando, nella scrittura di Artaud, ad essere quello che era: non si tratta soltanto della trasmigrazione di autore in autore, ma anche della sua trasmigrazione da lingua a lingua: si tratta di affrancarlo dal corpo della lingua, della stessa lingua che lo traduce. È un caso limite? Oppure ogni traduzione — ogni traduzione di un testo letterario — è la trasmigrazione di un testo che vuole essere liberato dalla propria lingua, dal proprio autore, dalla propria contemporaneità? Ma non è ogni testo prigioniero del proprio tempo e la sua stessa lettura una traduzione volta a riscattarlo? E una volta letto o tradotto non diventa di nuovo prigioniero nel nuovo testo che lo interpreta? Ogni lettura, ogni traduzione, è una trasmigrazione. Una trasmigrazione infinita.

La stessa questione della traduzione è un paradosso: il testo si sottrae al testo-lettura e al testo-traduzione perché irraggiungibile, ma proprio per questo resta prigioniero in una trasmigrazione senza fine. Una delle trasmigrazioni del paradosso della tartaruga è proprio la questione della traduzione.

Borges chiama "metempsychosi della tartaruga" ("avatares de la tortuga"), tutte quelle argomentazioni, tutti quei ragionamenti, in cui si riproduce il paradosso di Zenone. Questo paradosso e tutte le sue metempsychosi hanno a che fare con quel concetto "corruttore e ammatitore degli altri" che è il concetto dell'*infinito*.

Nell'espressione stessa "la perpetua corsa di Achille e della tartaruga" ("la perpetua carrera de Aquiles y la tortuga") che, come abbiamo visto, fa da titolo a uno dei due testi di Borges dedicati al paradosso di Achille e la tartaruga, quest'idea dell'infinito è presente.

Si tratta qui dell'infinito del "niente è nuovo di quel che è sotto il sole" dell'*Ecclesiaste*, di *Qohélet*. "*Havèl havalím*", "Un infinito vuoto", traduce Ceronetti (1970) e poi, nel suo ritornare sempre di nuovo sullo stesso testo (cfr. la riedizione del 1988), "Fumo di fumi". È il "*vanitas vanitatum*" di S. Girolamo, anch'egli un traduttore che riflette sul paradosso della traduzione (*Liber de optimo interpretandi*), il cui motto fu "non verbum e verbo reddere, sed sensum exprimere de sensu", anche se, come osserva Derrida (1999-2000: 30), aveva tentato di fare un'eccezione per l'ordine misterioso delle parole della Bibbia (*verborum ordo mysterium*).

È l'infinito del perpetuo inseguimento della tartaruga da parte di Achille, del testo da parte della sua traduzione.

Andare e girare il vento / Da Sud a Settentrione / Girare girare andare / Del vento nel suo girare / Tutti i fiumi senza riempirlo / Si gettano nel mare / Sempre alla stessa foce / Si vanno i fiumi a gettare / Si stanca qualsiasi parola / Di più non puoi farle dire (*Qohélet*, trad. Ceronetti 1970).

Andato a Sud gira a Nord / Il vento nel suo andare / Dopo giri su giri / Il vento ricomincia il suo girare / Si versano nel mare tutti i fiumi / Senza riempire il mare / E là dove si versano / Seguiranno ad andare / Stancabile è ogni parola / Oltre il dire non può (*Qohélet*, trad. Ceronetti 1988).

Borges sa dell'infinito, sa della perpetua corsa della tartaruga e delle metempsicosi della tartaruga, ma non da filosofo che vuole risolvere paradossi; lo sa da scrittore e da traduttore, per la sua esperienza di testi, per la sua pratica di lettura-riscrittura; sa dell'*infinito*, come il “nostro” Leopardi, anch'egli traduttore-scrittore: “lo chiamerei *Ecclesiastes noster*, se noster non ponesse limiti, a Leopardi e a Qohélet, come se fosse meno *nostro* il Vecchio di Gerusalemme perché nato e morto in Giudea, e meno nato in Giudea, e vivente dappertutto, un poeta di Recanati” (Ceronetti 1970:74).

Borges, in “Ecclesiaste, 1-9”, esprime l'idea dell'*infinito* nei termini qohéletici di un perpetuo ricominciare, di un perpetuo tendere, di un perpetuo correre sotto il sole, che con il suo lento ricominciare indifferente sopravanza ad essi e li fa apparire statici, come bloccati nel loro gesto proteso verso qualcosa, ma destinato a restare senza soddisfazione, senza appagamento, senza conclusione.

No puedo ejecutar un acto nuevo, / tejo y torno a tejer la misma fábula, / repito un repetido endecasílabo, / digo lo que los otros me dijeron, / Siento la mismas cosas en la misma / hora del día o de la abstracta noche (in Borges 1985: 1166).

Zenone con i suoi paradossi ha posto il problema dell'infinito, ma non, come altri filosofi, con la presunzione di risolverlo. Anzi si potrebbe dire che, se la filosofia consiste proprio nella messa in discussione dell'etica dell'accumulazione e della produttività, e nell'evidenziazione del carattere infunzionale di ciò che è propriamente umano (cf. Ponzio 1997), il filosofo è colui che, come Zenone di Elea, ritrova la verità — qohéletica — del paradosso che il piè veloce Achille è sconfitto dalla lentissima tartaruga, anche quando, come nel caso di Alessandro il macedone, sia stato addottrinato non dal centauro Chirone, ma da uno dei maggiori filosofi, Aristotele (cf. Ponzio 1990).

Borges avrebbe voluto compilare la “mobile storia” dell'idea dell'infinito, che come “numerosa Idra” ricompare sempre di nuovo nella meditazione dell'uomo: una “illusoria *Biografia dell'infinito* a partire dai paradossi di Zenone: più esattamente la registrazione delle metempsicosi del paradosso di Zenone di Achille e la tartaruga, le metempsicosi della tartaruga.

Una “metempsicosi della tartaruga” è l'*argomento del terzo uomo* impiegato da Aristotele contro la dottrina platonica delle idee, che, in forma semplificata, può essere espresso dicendo che oltre all'uomo empirico e l'uomo idea, c'è la relazione fra questi due termini e quindi dovrebbe esserci l'idea di questa relazione, e dunque la relazione con questa idea, e quindi l'idea di questa relazione, e così via all'infinito. Per dimostrare che l'uno è in realtà molti già lo stesso Platone aveva usato nel *Parmenide* un argomento analogo, di evidente stile zenoniano, secondo il quale se l'uno è, c'è l'essere e l'uno, e dunque ci sono due termini, e, se ciascuno di questi due è uno, include l'essere e l'uno, dunque i termini sono quattro, e così via, secondo una progressione geometrica. Un'altra delle metempsicosi della tartaruga è l'*argomento di Sesto Empirico sulla vanità della definizione*, perché si dovrebbero definire tutti i termini usati nella definizione e definire la definizione stessa, in un processo infinito. Analogamente nella dedica del *Don Juan*, Byron scriverà a Coleridge: “I wish he would

explain His Explanation”. Fra i vari casi di “metempsicosi della tartaruga”, citati da Borges, vi è anche quello di William James (*Some Problems of Philosophy*, 1911: 182) che nega che possano passare dieci minuti, perché prima ne devono passare sette, e prima di sette tre e mezzo, e prima di tre e mezzo, un minuto e tre quarti, e così via, “attraverso tenui labirinti di tempo” (cf. Borges 1939a, trad. it.: 398).

Fra le “metempsicosi della tartaruga” va certamente annoverata, noi crediamo, la metempsicosi del testo nelle sue letture e nelle sue traduzioni. Non solo l’esistenza del testo-traduzione è un paradosso, ma anche quella del testo-lettura. Il testo è uno e non può essere molti, i quali sarebbero contraddittoriamente simili e dissimili rispetto ad esso. Al tempo stesso però per il fatto stesso di essere, il testo da uno diventa due, e da due tre, e così via all’infinito. Il testo stesso è una metempsicosi infinita. Lo è per la sua stessa natura di segno.

Come Charles S. Peirce ha chiaramente dimostrato, il significato non sta nel segno ma nel rapporto fra i segni. Non si tratta soltanto dei segni di un sistema definito e chiuso, quelli di un codice, la *langue*, ma dei segni quali si incontrano nel processo interpretativo, che non conosce frontiere che impediscano di passare fra sistemi e tipi di segni diversi. E tale processo è tanto più capace di rendere il significato del segno, quanto più l’interpretazione non è mera ripetizione, traduzione letterale, sostituzione sinonimica, ma rielaborazione e riformulazione esplicitiva rischiose e non garantite da nessuna possibilità di appello a un codice unico e prestabilito, esente da interpretazione.

L’identità del segno richiede il suo continuo spostamento, cosicché ogni volta che il segno è interpretato diventa altro: è infatti un altro segno, il quale agisce come interpretante. L’identità del segno si realizza nella sua metempsicosi, nella trasmigrazione di segno in segno. L’identificazione del segno non può essere effettuata se non esibendo un altro segno, può essere colta solo come riflesso nello specchio di un altro segno. Ed è fatta di tutte le deformazioni che questo gioco di specchi comporta (cf. Ponzio, Calefato, Petrilli 1999; Petrilli 1998). Il segno stesso è un paradosso; è esso stesso una delle “metempsicosi della tartaruga”.

Si comprende così che il paradosso della traduzione è il paradosso stesso del testo e del segno. D’altra parte, se la questione della similarità è una delle questioni centrali della traduzione (un convegno internazionale sulla traduzione che si svolgerà prossimamente a New York ha come tema appunto “Translation and Similarity”), non lo è meno nel caso del testo, esso stesso interpretante prima che nella lettura e nella traduzione divenga interpretato di altri interpretanti.

Il rapporto fra il testo e ciò di cui tratta si pone esso stesso in termini di similarità. E ciò che caratterizza il testo letterario, e in generale il testo artistico, come soprattutto Bachtin ha contribuito a dimostrare (Ponzio 1999) è che la similarità si presenta come “raffigurazione”, e non come copia, imitazione, rappresentazione, né come identificazione, immedesimazione.

Il testo, letterario, pittorico, in generale artistico, per dirla con Paul Klee, *non rende il visibile* — come fa il testo del teatro del mondo della rappresentazione — *ma rende visibile*. *Per invisibilia visibilia*, secondo l’antica formula dei Padri della Chiesa e del II Concilio di Nicea. Perciò il testo letterario, e in generale artistico, ha, in quanto tale, carattere di icona e non di idolo (cfr. Luciano Ponzio 1998-1999).

Esso stesso è originariamente interpretante. Il testo letterario raffigura esso stesso prima di essere a sua volta raffigurato, reso visibile, in un'altra lingua, dalla traduzione. Esso stesso è rivolto a rendere visibile, come fa il testo che lo traduce; esso stesso ha a che fare non con l'identico, ma con l'altro. L'opera artistica, in quanto tale, come ha mostrato Lévinas in "La réalité et son ombre" (1948, ora in Lévinas 1994: 123-148), raffigura l'alterità che qualsiasi identità si porta appresso come la propria ombra e non riesce a cancellare. Prima di tutto l'identità di io.

A un certo punto, nel testo di Lévinas, compare il nome di Zenone di Elea, e si fa riferimento al suo primo paradosso, quello della freccia: "Zénon, cruel Zénon... Cette flèche..." (*Ibidem*: 142). Lévinas non lo dice, ma si tratta di una citazione da *Le cimetière marin* di Valéry, dove il riferimento a Zenone riguarda anche il secondo paradosso della tartaruga, e dove il piè veloce Achille che non riesce a stare al passo con la lenta tartaruga è l'identità di io che non riesce a tener testa alla propria alterità, a uscire dalla propria ombra. Per esprimerci nei termini di Peirce, l'io, il soggetto, è esso stesso segno, e quindi è continuamente spostato, reso altro, in un processo di rinvii da un interpretante all'altro, senza poter mai coincidere con se stesso.

Prima del riferimento a Zenone (Strofe XXI), in *Le cimetière marin*, nella strofe XIII, rispetto al sole immobile nel cielo a mezzogiorno, l'unico cambiamento risultava rappresentato dall'io ("Midi là-haut, Midi sans mouvement / [...] Je suis en toi le secret changement"). Nella strofe XXI, la situazione è rovesciata: malgrado l'affanarsi dell'io, niente di nuovo sotto il sole, ombra di tartaruga per l'io, che, in paragone, come Achille, benché corra veloce risulta immobile.

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée! / M'as-tu percé de cette flèche ailée / Qui vibre, vole, et qui ne vole pas! / Le son m'enfante et la flèche me tue! / Ah! Le soleil... Quelle ombre de tortue / Pour l'âme, Achille immobile à grands pas! (Valéry 1995).

Zenon! Crudele! Zenone eleata! / M'hai tu trafitto con la freccia alata, / Che vibra, vola, eppure in vol non è! / Mi dà il suon vita che la freccia fuga, / Ah! Questo sole... Ombra di tartaruga / Per l'io, l'immoto Achille lesto piè! (Valéry 1999-2000: 245).

Torniamo al paradosso del testo e alla sua traduzione. L'opera artistica, in quanto identica e altra, simile e dissimile, non è soltanto un'immagine vivente della metempsicosi della tartaruga; essa rende anche visibile, qohéleticamente, come qualsiasi identità lo sia, come lo sia la stessa realtà. Come dice Lévinas, la rassomiglianza si pone nel caso dell'opera artistica, "non pas comme le résultat d'une comparaison entre l'image et l'original, mais comme le mouvement même qui engendre l'image. La réalité ne serait pas seulement ce qu'elle est, ce qu'elle se dévoile dans la vérité, mais aussi son double, son ombre, son image" (*Ibidem*: 133; cfr. anche Ponzio 1996: 127-142).

È ciò che nella sua tipologia del segno, Peirce, accanto al "simbolo", caratterizzato dalla convenzionalità, e all'"indice", caratterizzato dalla contiguità e causalità, indica come "icona", caratterizzata invece dalla somiglianza.

Un'icona, dice Peirce, è il segno che possiede il carattere che lo rende significante indipendentemente da ciò a cui si rapporta per somiglianza, è il segno che significa anche se ciò

a cui rinvia non fa parte del mondo degli oggetti empirici, visibili come avviene nel caso di un tratto di gesso che è l'icona di una linea geometrica. "An *icon* is a sign which would possess the character which renders it significant, even though its object had no existence; such as a lead-pencil streak as representing a geometrical line" (CP 2.304).

Il testo letterario stesso, e non solo la sua traduzione, ha il carattere di icona, cioè è in un rapporto di somiglianza con l'invisibile, con l'altro dell'identico, con l'ombra della realtà, che esso, con il movimento stesso del suo costituirsi come segno per somiglianza, rende visibile proprio nella sua invisibilità, nella sua irriducibile alterità. In questo senso possiamo dire che il "testo originario" ha il carattere di icona e non di idolo. Diventa idolo quando l'alterità che esso raffigura viene negata, ed esso si esaurisce nella sua identità.

Immagine-icona versus immagine-idolo. In *Le cimetière marine* di Valéry, troviamo la parola "idolo" nel verso "De mille et mille idoles du soleil". Nella traduzione spagnola di Néstor Ibarra, pubblicata (nel 1932) con la prefazione di Borges (1932d), "idoles" viene tradotto impropriamente con "images", anche se *images* è, come sostiene Borges, "l'equivalenza etimologica di *idoles*". Malgrado l'etimologia, storicamente, a partire dalla difesa del culto delle icone (VIII secolo), l'immagine non è solo idolo, essa è anche icona.

Ma proprio perché il testo originale, in questo caso *Le cimetière marine* è esso stesso icona, come icona è la sua traduzione, può accadere che quest'ultima, è il caso di quella di Néstor Ibarra, possa superare in iconicità l'originale. Borges registra ciò a proposito del verso di Ibarra:

La pérdida del rumor de la ribera

rispetto al quale il verso di Valéry:

Le changement des rives en rumeur

sembra l'"imitazione", perché rispetto ad essa, dice Borges, non riesce a "restituire" integralmente tutto il "sapore latino". Sostenere ciecamente il contrario, sol perché il verso di Valéry è quello "originario" significa privilegiare Valéry autore-uomo, che è primo sul piano puramente temporale, rispetto a Valéry autore-creatore, che sul piano della resa iconica, sul piano della raffigurazione, per quanto concerne questo verso, parrebbe invece secondo, perché il suo verso sembra la copia sbiadita di quello del testo castigliano. È la stessa cosa che sostiene Artaud rispetto a Carroll, quando pretende che è la sua traduzione il testo originario. Ciò è possibile perché fra due testi entrambi icone, quello dell'autore e quello del traduttore, quello del traduttore può ben superare in iconicità il primo, raffigurando meglio ciò che esso intende raffigurare.

L'essere primo fra testi non impedisce che il testo secondo superi il primo, perché non soltanto il secondo è un segno interpretante e un'icona, ma anche il primo; anzi non c'è un primo, ma un succedersi di interpretanti, e a ogni superamento succede un nuovo superamento: il testo è un'altra delle metempsicosi della tartaruga; il testo vive nella sua trasmigrazione di testo in testo. Ciò non avviene soltanto fra testi di lingue diverse, nella traduzione, ma anche in una stessa lingua e in una stessa letteratura. Presupporre che una

nuova combinazione di elementi — dice Borges nella prima pagina del suo testo su *Cimitero marino* di Valéry, che è quasi eguale alla prima pagina del suo testo sulle traduzioni omeriche — sia necessariamente inferiore al testo originale significa presupporre che una bozza successiva sia inferiore a una precedente, dato che non esistono altro che bozze, cioè potremmo anche dire, non esiste che un susseguirsi di testi interpretanti, tutte icone. Credere che da questa successione di icone siano esclusi il “testo originario” e il “testo definitivo” è idolatria.

Il rapporto di somiglianza iconica distingue la traduzione dal doppiaggio. Nel doppiaggio si costruiscono, dice Borges, delle “anomalie fonetico-visive”, l’arbitrario innesto al corpo di una persona, e alle sue fattezze, ai suoi gesti e movimenti, di un’altra voce e di un’altra lingua. Per tutta l’opera di Borges ricorre una sorta di elogio della traduzione, ma Borges è contro il doppiaggio (cf. Borges 1945, “Sobre el doblaje”, trad. it. in Borges 1984: 434-455). Il doppiaggio è una sostituzione. Anche la traduzione sembra esserlo, ma solo per idolatria dell’“originale”.

Riferimenti

- Aristotele (1982). *Physica*, trad. it. in Aristotele, *Opere*, Laterza, Bari.
- Artaud, Antonin (1989). *L’arve e l’aume*, in Id., *Il sistema della crudeltà. Millepiani*, 11, Mimesis, Milano, 11-19.
- Block de Behar, Lisa (1997). *Al margine di Borges*, pres. di A. Ponzio, Edizioni dal Sud, Bari.
- (1999). *Borges. La Pasión de una cita sin fin*, Siglo veintiuno de españa, Madrid.
- Borges, Jorge Luis (1932a). *Discusión*, Manuel Gleizer, Buenos Aires (I ed. in *Obras Completas*, Id. 1957); trad. it. *Discussione*, in Id. 1984, 285-438.
- (1932b). “Las versiones homéricas”, in Id. 1932a, 139-150, e in Id. 1957, 105-112; trad. it. in Id. 1984, pp. 372-378.
- (1932c). “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, in Id. 1932a, 151-161; anche in Id. 1957, 113-120; trad. it. in Borges 1984, 379-385.
- (1932d). “Paul Valéry: *El cementerio marino*”, Prefacio, trad. de Néstor Ibarra, Les Editions Schillinger, Buenos Aires; anche in Id. 1977; trad. it. “Paul Valéry: Il cimitero marino”, in Id. 1985, 925-929.
- (1939a). “Avatares de la tortuga”, *Sur* 63, 11/1939, 18-23; in *Discusión*, Id. 1957, 129-136; trad. it. in Id. 1984, 393-399.
- (1939b). “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Sur* 56, 05/1939, 7-16; in *Ficciones*, Id., nuova ed. 1958 di Id. 1957, 45-57; trad. it. in Borges 1984, 649-658.
- (1944). *Ficciones*, Sur, Buenos Aires; in Id. 1957; trad. it. in Id. 1984, 617-770.
- (1945). “Sobre el doblaje”, *Sur* 128, 06/1945, 88-90; in *Discusión*, Id. 1957, 177-179; trad. it. in Id. 1984, 434-435.
- (1957). *Obras Completas*, a cura di J.E. Clemente, Emecé, Buenos Aires, nuova ed. 1958.
- (1970). “Autobiographical Essay”, *The New Yorker*, 19th. Sept. 1970; in Id., *The Aleph and Other Stories*, 1933-1969, Dutton, New York, 1970; trad. it. in Id., *Elogio dell’ombra*, di F. Bossi, Einaudi, Torino, 1971.
- (1974). *Obras Completas (1923-1972)*, a cura di Carlos V. Frías, Emecé, Buenos Aires.
- (1977). *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires.
- (1981). *La cifra*, Emecé, Buenos Aires; trad. it. in Id. 1985, 1145-1260.

- (1984). *Tutte le opere*, vol. I (trad. it. di Id. 1974), a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano.
- (1985). *Tutte le opere*, vol. II (trad. it. di Id. 1974), a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano.
- (1989). *Obras Completas*, XVII ed., Émecé, Buenos Aires.
- Carroll, Lewis (1886). *Alice's Adventures Underground*, Macmillan, London.
- (1978). *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, ed. by M. Gardner, illustrated by J. Tenniel, Penguin, Harmondsworth.
- Ceronetti, Guido (a cura di) (1970). *Qohélet o L'ecclésiaste*, Einaudi, Milano, ried. 1980, 1988.
- Colli, Giorgio (1998). *Zenone di Elea*, Adelphi, Milano.
- Deleuze, Gilles (1996). *Critica e clinica*, Cortina, Roma.
- Derrida, Jacques (1999-2000). “Qu'est-ce que c'est une traduction relevante?” (1998); trad. it. di J. Ponzio, “Che cos'è una traduzione ‘relevante?’”, *La traduzione*, a cura di S. Petrilli, *Athanos* X, 2, Meltemi, Roma, 25-45.
- Lévinas, Emmanuel (1994). *Les imprevues de l'histoire*, Fata Morgana, Montpellier.
- Peirce, Charles S. (1931-58). *Collected Papers*, voll. 1-8, a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Petrilli, Susan (1998). *Teoria dei segni e del linguaggio*, Graphis, Bari.
- (1999). “La traduzione crudele di Artaud contro Artaud”, in A. Ponzio & S. Petrilli 1999, 273-278.
- (a cura di) (1999-2000). *La traduzione. Athanos*, X, 2, Meltemi, Roma.
- Platone (1998). *Parmenide*, in Platone, *Opere complete*, vol. 3, Laterza, Bari.
- Ponzio, Augusto (1990). *Il filosofo e la tartaruga*, Longo, Ravenna.
- (1996a). *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Lévinas*, L'Harmattan, Paris.
- (1996b). “Alterité et origine de l'œuvre”, in Id. 1996a, 127-142.
- (1997a). *Elogio dell'infunzionale. Critica dell'ideologia della produttività*, Castelveccchi, Roma.
- (1997b). “Follia, scrittura, crudeltà”, in Id. 1997a, 137-145.
- (1998). *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario*, Graphis, Bari.
- (1999). *La revolución bajtiniana*, Catedra, Madrid.
- Ponzio, Augusto; Calefato, Patrizia; Petrilli, Susan (1999). *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- Ponzio, Augusto; Petrilli, Susan (1999). *Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*, Mimesis, Milano.
- Ponzio, A., Petrilli, S., (2000). *Il sentire nella comunicazione globale*, Meltemi, Roma.
- Ponzio, Luciano (1998-99). *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*, tesi di laurea, Facoltà di Lingue e letterature straniere, Università di Bari.
- Valéry, Paul (1995). *Le cimetière marin*, a cura di G. E. Sansone, Einaudi, Torino.
- (1999-2000). *Il cimitero marino*, trad. it. di A. Ponzio, *La traduzione, Athanos*, X, 2, a cura di S. Petrilli, 244-245 Meltemi, Roma.