

# studi interculturali



STUDI INTERCULTURALI 2/2013 ISSN 2281-1273  
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI  
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE





Federico García Lorca e “La Argentinista” (Encarnación López Júlvez)

*Angelo e musa vengono da fuori; l'angelo dà luci, la musa dà forme (Esiodo imparò da lei). Pane d'oro o grinza di tuniche, il poeta riceve norme nel suo boschetto di allori. Invece il duende bisogna ridestarlo nelle stanze ultime del sangue. E rifiutare l'angelo e dare un calcio alla musa, e perdere il timore per il sorriso di violette esalato dalla poesia del XVIII secolo e verso il gran telescopio nelle cui lenti dorme la musa malata di limiti. La vera lotta è con il duende.*

*Studi Interculturali* #2/2013  
**issn 2281-1273 - isbn 978-1-291-42040-1**

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Università di Trieste

A cura di Mario Faraone e Gianni Ferracuti

Comitato editoriale: Cristiana Baldazzi, Cristina Benussi, Ottavio Di Grazia, Mario Faraone, Adolfo Morganti, Ana Cecilia Prenz, Lucia Raggetti, Anna Zoppellari.

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti  
[www.interculturalita.it](http://www.interculturalita.it)

*Studi Interculturali* è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo [www.interculturalita.it/si](http://www.interculturalita.it/si). Nello stesso sito può essere richiesta la versione a stampa (*print on demand*).

© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata. Le fotografie originali sono di Giulio Ferracuti.

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo [www.retemediterranea.it](http://www.retemediterranea.it).

Il presente fascicolo è stato inserito in rete in data 15.5.13

Gianni Ferracuti  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Università di Trieste  
Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

## SOMMARIO

### EDITORIALE

Pier Francesco Zarcone: Ostacoli arabi allo sviluppo arabo .....	7
---------------------------------------------------------------------	---

### STUDI

Mario Faraone: "Raglio d'asino non sale al cielo": Saggezza contadina e dialogo interculturale in ambito multilinguistico europeo .....	21
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Luciana Alocco: La "magia" tra letteratura e lessicografia .....	51
---------------------------------------------------------------------	----

Alice Porro: Borges lettore di Dante [seconda parte] .....	74
---------------------------------------------------------------	----

Irma Hibert: Modernidad e identidad en "Sobre héroes y tumbas" de Ernesto Sábato .....	100
-------------------------------------------------------------------------------------------	-----

### RILETTURE

Gianni Ferracuti: Una teoria sul gioco del "duende" .....	123
--------------------------------------------------------------	-----

Federico García Lorca Gioco e teoria del duende .....	143
----------------------------------------------------------	-----

RECENSIONI E SEGNALAZIONI .....	156
---------------------------------	-----



## BORGES LETTORE DI DANTE

[SECONDA PARTE]

ALICE PORRO

UNA LAPIDE COME POSSIBILE CHIAVE PER L'ENIGMA DI ULISSE

L'elemento più evidente che distingue il personaggio di Ulisse dagli altri grandi personaggi con cui Dante si trova a dialogare nella *Commedia*, è che l'eroe greco è un mito letterario preesistente, cui l'autore ha donato una nuova veste ed una nuova interpretazione, che spesso però, nelle nostre letture, finisce per confondersi con gli attributi anteriori che la letteratura classica ci ha fornito, e - anche se ciò invece accade pure con i personaggi creati ex novo, ma direi che Ulisse è certamente uno dei più rivisitati - con gli attributi che la letteratura posteriore, affascinata dal complesso di suggestioni, gli ha aggiunto.

A Dante è stata presentata una figura dalle fonti antiche, che era già stata filtrata dall'ottica cristiana medievale; a farla arrivare alla critica contemporanea ci han pensato il Rinascimento, il mito del Faust, il Romanticismo, il Decadentismo e finanche, con le forzature del caso, il mito del Superuomo. Ecco perché una lettura del canto può sembrarci tanto complessa, ed ecco per-

ché uno scrittore dalla cultura variegata come quella di Borges è riuscito, a dispetto di dantisti e filologi e delle loro analisi torrenziali, a coglierne i tratti principali, e a fornire una non solo originale, ma anche sicuramente immediata nella sua efficacia, chiave di lettura.

Mi dispiace far notare come sia stata proprio questa acuta analisi del XXVI a far catalogare i saggi danteschi di Borges, non come un contributo alla critica, ma come un gioco letterario dell'autore, dimentichi del fatto che molto del materiale della pubblicazione del 1982 era stato, benché ancor precedente,<sup>i</sup> inserito nell'*Estudio Preliminar* all'edizione argentina della *Divina Commedia*.

Non mi sembra sia stato sottolineato che, fatto sintomatico ed interessante, la lettura di Borges è evidentemente influenzata da Tennyson: nel saggio leggiamo che "*después de separarse de Circe [...] ni la piedad que le inspiraba Laerte, ni el amor de Penélope, vencieron en sus pechos el ardor de conocer el mundo y los efectos y virtudes humanos*". È stato Tennyson a far propria l'idea, che era solo di certi tardivi riassunti del poema omerico di epoca medievale, di quel ritorno a casa, seguito dall'immediata ripartenza, che in queste parole ci sembra avere eco. Nel testo della conferenza del 1977 ne abbiamo conferma: "*Ulisse lascia Penelope, chiama i suoi compagni [...]*". Ecco che si palesa l'idea, che aggrava la situazione, del breve ritorno in patria; idea che mancava quasi sicuramente in Dante. Ma non è per questo che Borges viene visto ai margini della critica ufficiale. Sembra invece che, per alcuni studiosi puntigliosi e pedanti, il fatto che Borges abbia, all'inizio del suo saggio, collocato Ulisse tra i falsari e non tra i consiglieri di frode (correggendosi poche righe più tardi), sia sembrato un grosso fallo che ha fatto escludere l'autore dalla loro cerchia di preciso nozionismo.

Anche nella spesso citata conferenza del '77,<sup>ii</sup> quando arriva a parlare dell'episodio, per lui il più enigmatico e quello forse più intenso del poema, non si preoccupa tanto della esatta collocazione; ci dice - correttamente - che Dante e Virgilio "*arrivano a una bolgia, credo che sia l'ottava, quella dei consiglieri fraudolenti*". Come a dire che se qualcuno volesse averne la certezza, se ritiene indispensabile l'informazione, può benissimo controllare da sé

Credo sia ingenuo, da parte di chi ha tacciato Borges di ingenuità per queste imprecisioni, considerare l'inesattezza come superficialità. Sono altre le cose che contano, dal momento che l'esatta topografia infernale ha un valore relativo: nel farci osservare, nel prologo ai saggi, che Paul Claudel ha voluto sottolineare che gli scenari che ci aspettano dopo l'agonia non saranno quelli dei cerchi infernali, delle terrazze del Purgatorio o dei cieli concentrici, Borges ci dice che Dante si sarebbe sicuramente trovato d'accordo. Dante non si era proposto di stabilire la vera o verosimile topografia dell'altro mondo, e lo si sa dalla *Epistola a Cangrande*; e chi vuol ancora continuare con inutili precisazioni, vedrà nel testo della conferenza al Coliseo che Borges era perfettamente a conoscenza del fatto che l'epistola sia stata considerata apocrifia, ma anche era sicuro

---

<sup>i</sup> Il saggio *L'ultimo viaggio di Ulisse* apparve, con il titolo *El enigma de Ulises*, nel marzo 1948 in una rivista uruguayana, nello stesso anno, con l'attuale titolo, in Argentina per "La Nación".

<sup>ii</sup> Come specificato nella prima parte, i testi di Borges sono raccolti in *Nueve Ensayos Dantescos*, una delle ultime opere pubblicate in vita dall'autore, pubblicata a Madrid nel maggio del 1982, dalla casa editrice Epasa-Calpe, con il corredo di dodici illustrazioni della *Commedia* di William Blake.

riguardo la sua attendibilità, essendo documento dell'epoca, quindi plausibilmente fedele alla mentalità dantesca.

Bisognerebbe indagare non tanto il perché Ulisse si trovi tra i consiglieri di frode, (perché, insieme a Diomede, con l'inganno convinse Achille a guerreggiare contro i troiani, inducendolo ad abbandonare la sposa Deidamia, che morì di crepacuore e perché escogitò l'inganno del cavallo per conquistare Troia. Questi sono i motivi più evidentemente legati alla frode), quanto il perché non sia condannato da Dante - e vedremo che qui Dante ci lascia vedere che è stato, forse non del tutto consapevolmente, lui a scegliere la condanna, laddove solitamente si mimetizza come personaggio, per evitare di farsi giudice - insieme a coloro che si ribellarono a Dio, nel fondo dell'inferno.

Come per Ugolino, abbiamo dei peccati, ma il racconto del personaggio verte su altro. Ulisse non è punito né per la faccenda del cavallo, né per gli altri ingannevoli frutti della sua mente e della sua eloquenza, ma per l'impresa generosa, audace, di voler conoscere il proibito, l'impossibile. Impresa generosa: G. Padoan nota che nel racconto di Ulisse non riscontriamo una sola parola, non una sola sfumatura di rammarico per aver condotto i fidi compagni al disastro,<sup>iii</sup> ma non bisogna dimenticare che l'utile che cercava Ulisse, quello che sarà il suo sacrificio, non era a vantaggio dell'individuo, ma di una comunità umana futura, impresa generosa nei confronti delle generazioni a venire. In questo, Borges, come altri prima di lui, vede l'eroe agire secondo una ragione giusta, al contrario del personaggio che solo Borges, per la prima volta nella critica, assimila all'episodio: il capitano Ahab, che agisce per vendetta, ma che viene, come Ulisse, inghiottito dal mare nel momento in cui intravede quello che stava cercando. Il tema generale è affine, la conclusione è quasi la stessa e quasi uguali sono le parole che concludono il romanzo e il canto.

Il saggio si chiude con un riferimento a Schopenhauer, per dire che nulla nelle nostre vite è involontario per sottolineare il sottile processo che accomuna i due capitani; si veda nella *Storia del tango* in *Evaristo Carriego*, capitolo aggiunto all'edizione del 1955, in cui è sottolineata questa visione: "*l'uomo è sempre artefice delle proprie sventure, come l'Ulisse del canto XXXVI dell'Inferno*".

Borges ci suggerisce la possibilità che Melville non pensasse direttamente alla *Commedia* quando elaborò il romanzo, ma che avesse assimilato il testo letto probabilmente molti anni prima con la traduzione di Longfellow, che se ne fosse consciamente dimenticato, e che fosse entrato a far parte di lui.

Lo stesso forse con Borges: penso al *Poema de los dones*, in *El Hacedor*, in cui mi sembra di scorgere una profonda affinità con i due modelli nella presentazione di un Dio che, *Con magnífica ironía* \ *Me dio a la vez los libros y la noche*.

La fonte della forza tragica dell'episodio raccontato nelle malebolge non è però individuata, non solo perlomeno, da Borges in questa sorta di umorismo divino. Quello che crea la tensione è il fatto che Dante sentisse che, in qualche modo, Ulisse era lui stesso. Lo specchio di Dante, non lo specchio negativo, come è riscontrabile in molta della critica, che individua lo scarto nel fatto che Ulisse attuò l'impresa con le sue sole forze, mentre Dante si è lasciato guidare da forze supe-

<sup>iii</sup> G. Padoan, "Ulisse fandi fictor e le vie della sapienza", in *Studi Danteschi*, XXXVII, 1960, 21-61.



riori. Per quanto è certo che la distinzione sia possibile, e che sia possibile vedere il percorso di Dante come il rovescio del viaggio di Ulisse, Borges ci fa notare un dettaglio che in fondo è evidente, ma che si tende a dimenticare proprio per la perfezione con cui il gioco letterario è attuato da Dante, con cui gestisce se stesso e il suo personaggio nell'uso della prima persona nel poema: "*La acción de Ulises es indudablemente el viaje de Ulises [...] pero la acción de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro*".

Più volte la stesura della *Commedia* dev'essere sembrata a Dante un'impresa che avvicinava la tracotanza di Ulisse. Sapeva di correre un grosso pericolo nell'anticipare la provvidenza divina, nel condannare papi, nel salvare personaggi come Sigeri, nel porre Beatrice quasi al livello della Vergine: "*Dante fue Ulises y de algún modo pudo temer el castigo de Ulises*".

Ecco perché lo vediamo condannato tra i consiglieri fraudolenti e non tra coloro che si ribellarono a Dio, Ulisse non è condannato per il folle volo, perché se Dante avesse scelto quella colpa per il suo eroe, avrebbe condannato pure se stesso, colpevole come il greco dell'abuso del dono (divino) dell'intelligenza.

Ecco che il "*temo che la venuta non sia folle*" viene qui ad assumere e a giustificare questo nuovo significato. Ed ecco che anche il famoso verso "*Io non Enea, non Paulo sono*" e la discussione con Cacciaguida circa la pubblicazione dell'opera, possono benissimo essere visti come dei riscontri di questa preoccupazione, non più come basi su cui fondare l'idea dell'opposizione dei due viaggi.

La complessità del rapporto tra Dante personaggio e autore sembra essere anche la chiave di lettura per un altro elemento problematico del canto: molte volte ci si è interrogati riguardo al motivo per cui Virgilio non lasci parlare direttamente Dante con Ulisse e Diomede, molte sono state le congetture: tra le più fantasiose, o devianti, vediamo un Dante come discendente di Enea e quindi disprezzato dai greci o un Virgilio che si tenta di spacciare inspiegabilmente per Omero.

La spiegazione sta nel fatto che Dante stesso si trova implicato nel gioco che ha creato, nel "tranello" della *Commedia*. Immagina i suoi personaggi, li sogna dice Borges, con tale intensità che può pensare che coloro che ha immaginato possano disprezzarlo, possano non badargli perché lui non è nessuno, perché non è ancora il gran poeta che sarà quando avrà scritto il poema in cui tali preoccupazioni stanno prendendo forma. Da qui il motivo per cui Borges ritiene il canto uno dei momenti migliori, per quanto ci dica che è difficile capire quale vetta sia la più alta in un poema fatto di vette.

Il saggio, di più di trent'anni precedente alla pubblicazione della raccolta, si chiude con un poscritto del 1981, che, pur slegato dal discorso principale, evidenzia una tematica cara a Borges. Questa piccola aggiunta può esser vista come accessoria, come sfizio di un autore che potrebbe sembrare approcciarsi all'opera di Dante in modo forse troppo personale o addirittura autoreferenziale; in realtà al di là del modo quasi sbrigativo con cui è presentata, suggerisce, più che affrontare, la riflessione, già intavolata da quei critici che amano l'approccio tematico ai testi, sul possibile riferimento alle navigazioni e alle esplorazioni che proprio all'epoca di Dante cominciarono a intraprendersi.

C'è chi ha visto nel racconto dell'eroe greco una prefigurazione delle esplorazioni che avrebbero poi portato alla scoperta di nuovi continenti, addirittura c'è chi vede le conseguenze coloniali come il risultato di quei folli voli, soluzione che trovo forzata ed eccessiva per quanto riguarda l'opera dantesca, applicabile piuttosto all'Ulisse di Tennyson. Certo Dante sapeva che ai suoi tempi i marinai portoghesi avevano cominciato a fare la stessa cosa di Ulisse, al punto che più tardi col principe Enrico il Navigatore (1394-1460) si ufficializzò definitivamente (con dunque una giustificazione morale che mancava ad Ulisse e alla perplessità di Dante), dietro il pretesto di una crociata anti-islamica, il diritto alla conquista dei territori cosiddetti "ignoti". Le molte indicazioni astronomiche nell'opera potrebbero anche sembrare, in quest'ottica, un tacito plauso al coraggio del piccolo Portogallo il quale sarebbe presto a scoprire che la direzione del vento dominante cambiava con la latitudine e con la stagione, e a inventare gli strumenti utili alla navigazione una volta attraversato l'equatore, che rendeva vana la stella Polare.

Ma a Borges non interessa sottolineare il tipo umano dell'esploratore che si stava creando, quanto mostrarci che quel tipo, secoli prima della stesura dell'opera s'era già dato. Ci racconta di Erik il Rosso e di suo figlio che sbarcarono il Groenlandia e Canada, ed è affascinato dal fatto che Dante non potesse in alcun modo conoscerli. Chiude il saggio con la suggestione che *lo Scandinavo tende ad essere segreto, ad essere come un sogno*. Non mi sembra troppo azzardato vedere in questa riflessione lo spunto, o più correttamente uno degli spunti,<sup>iv</sup> della poesia dell'argentino *Things that might have been*, in *Historia de la noche* 1977:

*Pienso en las cosas que pudieron ser y no fueron. \ El tratado de mitología sajona que Beda no escribió. \ La obra inconcebible que a Dante le fue dada acaso entrever, \ Ya corregido el último verso de la Comedia. [...] El dilatado imperio que los Vikings no quisieron fundar. [...]*

*L'opera inconcepibile che a Dante fu dato forse di intravedere*, mi sembra inoltre essere il verso con cui Borges lega indissolubilmente Dante ad Ulisse.

Vorrei aggiungere ancora un'osservazione riguardo al rapporto di Borges con le edizioni critiche. L'autore ha dichiarato spesso che ha cercato di rileggere la *Commedia* con quanti più commenti riuscisse a trovare, ma ad alcuni s'è particolarmente affezionato. Certamente Momigliano è uno dei critici che ha maggiormente influito sulla visione che l'argentino si è costruito del poema. Mi sembra che questa influenza sia riuscita addirittura a scavalcare l'ambito della riflessione letteraria per entrare nell'opera del Borges poeta e narratore. Per quanto si dica che quest'ultima non sia slegata dall'attività di saggista, trovo singolare, anche se certamente borgesiano, che un corredo di note finisca in una scrittura diversa da quella critica. Personalmente credo che il commento di Momigliano sia più che degno di questa traslazione. Il commento al verso 142 del XXVI canto del critico italiano recita: *L'ultimo verso sembra scritto sopra una lapide funeraria*.

La lapide funeraria di un eroe che Dante ha scelto di non condannare al nono cerchio, quello dei traditori. Nella *Storia del guerriero e della prigioniera*, in *El Aleph*, nel narrare la vicenda del guer-

<sup>iv</sup> Anche nel saggio *Dante e i visionari anglosassoni* è riscontrabile un'affinità con questa composizione

riero longobardo Droctulft, appresa da una citazione del suo epitaffio, e nel prenderne le difese, Borges asserisce:

*Non fu un traditore (i traditori non sogliono ispirare epitaffi pietosi), fu un illuminato, un convertito. Alcune generazioni più tardi, i longobardi che avevano accusato il disertore, procedettero come lui; si fecero italiani, lombardi, e forse qualcuno del loro sangue - un Aldiger - generò i progenitori dell'Alighieri...*

Credo si possa congetturare che qui Borges abbia avuto in mente non tanto dei versi danteschi, quanto quel breve commento di Momigliano; e forse, anche nello scrivere una delle poesie che più hanno spiazzato coloro che credevano di aver decifrato completamente Borges, *A mi padre* in *La moneda de Hierro* 1976, aveva in mente la lapide che Momigliano ha dedicato all'Ulisse dantesco.

Credo che una possibile spiegazione dell'enigmatico verso *Nadie sabe \ de qué mañana el mármol es la llave*, se considerato insieme al verso *Nada esperabas ver del otro lado*, sia da ricercarsi in questa elaborazione: in questa fusione tra l'episodio della ricerca di un "altro lato" e la lapide del personaggio che rappresenta l'imperscrutabilità di un possibile altrove; questa - ovviamente ripeto trattarsi solo di una possibile congettura - è la chiave.

#### IL QUINTO CANTO DELL'INFERNO: UN CARNEFICE PIETOSO TRA RIGORE E TENEREZZA<sup>v</sup>

Credo non ci sia nulla di più difficile che cercare di parlare del quinto canto dell'inferno in maniera, non dico fredda, perché spero che nessuno punti a ciò, ma perlomeno lucida. Questo non solo per quello che Romagnoli ha definito uno scempio critico nei confronti di Francesca, non solo per le arbitrarie apoteosi che sono state fatte del personaggio, o per gli esperimenti filologici quasi avventurosi che sono stati applicati al testo, non solo insomma per il bagaglio critico che appesantisce i versi, ma anche perché è arduo, se non impossibile evitare un certo livello di coinvolgimento. Non si possono chiudere tutti gli spiragli ad una lettura dai retaggi romantici, non perché, non unicamente perché, sia impossibile cancellare le ombre di Foscolo e di De Sanctis, ma perché un romanticismo non ottocentesco, ma già medievale e forse mi azzarderei a dire quasi universale è ravvisabile in questo episodio che fonda le sue radici poetiche sull'amore.

Si abbandonino dunque gli eccessivi pudori. Ma si ritorni al testo. De Sanctis già suggeriva di trascurare tutti i perché, tutti i forse *dietro i quali si stillano il cervello i commentatori di Dante*.<sup>vi</sup> Altri critici in tempi più recenti hanno visto rinnovarsi la necessità di attenersi alla nuda lettera del testo. Borges, parlando dell'intera opera ci dice che *"non è una lettura difficile. È difficile ciò che sta*

<sup>v</sup> Il titolo del capitolo mi è suggerito da quanto Borges riporta di Carlyle, che vede nella *Commedia* le due principali caratteristiche di rigore e tenerezza.

<sup>vi</sup> F. De Sanctis *Saggi Critici*, Milano 1953.

dietro la lettura: le opinioni, le discussioni; ma il libro in sé è un libro cristallino”.<sup>vii</sup> Partiamo dunque, per avvicinarci alle posizioni di Borges sul canto, dall’analizzare l’effettiva situazione che i versi ci presentano.

Il quinto canto - in cui Borges vede una netta cesura (non la vede più avanti dove ci sarebbero gli indizi per uno stacco più che altro cronologico), un radicale cambiamento nel modo di Dante di approcciarsi all’opera - narra il momento in cui il poeta entra effettivamente nell’inferno. Non solo Dante è nuovo a quel mondo, ma il mondo infernale stesso prende qui vita, *comincia a esistere per Dante come esperienza dell’errore umano*.<sup>viii</sup> La visione degli ignavi e il dialogo con le nobili anime del castello del canto precedente non avevano messo il poeta ancora di fronte al tema della colpa. Si può dire, in linea con Marazzan, che Dante è ancora psicologicamente nuovo al quel mondo che la sua fantasia stava creando, e che il suo acclimatarsi alla realtà della giustizia divina, della rigorosa legge infernale, avviene in modo non impassibilmente dogmatico, ma certamente problematico. S’è già osservato che, togliendo ai versi di Dante questa problematicità e lasciando soltanto il rigore, ben poco resterebbe, ben poco avremmo di un poeta vivo fra la morta gente, direi che rimarrebbero poco più che le immagini grottesche di un Bovesin da la Riva o di un Giacomino da Verona, immagini che in gran quantità ha prodotto il medioevo, ma di cui pochissimo resta nella nostra sensibilità.

A confermare questo punto di partenza abbiamo la ripetizione di “ora” nei versi 25 e 26. Ma c’è un altro elemento di novità che Borges vuole sottolineare con forza: la scoperta da parte di Dante di un dialogo tra lui e le anime dei morti, un dialogo che nel caso negli spiriti magni non aveva sviluppato tutte le possibilità artistiche che questo tipo rapporto poteva offrire e che offrirà dal secondo girone in poi:

*Quando arriviamo al V canto Dante è arrivato alla sua grande scoperta: la possibilità di un dialogo tra le anime dei morti e Dante, che ascolterà e giudicherà a suo modo. No, non giudicherà: sa che non è lui il Giudice*

Ecco che qui emerge, con semplicità e chiarezza, una delle questioni principali attorno alla quale s’è interrogata tanta critica. Dante si allinea alla giustizia divina: come ha notato già il Foscolo, basta il luogo dove Dante incontra Francesca a mostrarla colpevole, a mostrare che anche se Dante non capisce fino in fondo, di certo accetta la volontà divina, accetta la condanna, e questo è fuori discussione, ma, essendo un uomo, non può farlo con indifferenza.

In questa accettazione troviamo la tensione drammatica, la pietà, il grande personaggio di Dante: *tra i due infelici amanti e la Giustizia divina c’è Dante*.<sup>ix</sup> Già Croce aveva intravvisto il meccanismo drammatico, ammettendo che Dante si condanna come credente, come uomo etico, ma *sentimentalmente non condanna e non assolve*; è commosso, è interessato alla storia di Francesca. È la

---

<sup>vii</sup> Nella conferenza già citata del Coliseo di Buenos Aires del 1976.

<sup>viii</sup> M. Marazzan, *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier; Ithaca: Cornell University Press, 1960.

<sup>ix</sup> *ibidem*.

curiosità, la volontà di conoscere che fa scaturire la poesia, che colpisce noi quanto ha colpito Francesca, che nel vedere questo sincero interessamento ha pronunciato la dolorosa, nota, preghiera condizionata dall'inferno.

Per comprendere la qualità del canto, la sua soavità, bisogna chiedersi che cosa abbia interessato Dante. Migliaia di anime famose erano state indicate da Virgilio, grandissimi personaggi, ma Dante desidera parlare soltanto con *quei due che 'nsieme vanno* (Inferno, V, 74). Quella la loro caratteristica, che li pone come un melodia in rilievo sullo sfondo armonico delle altre anime.<sup>x</sup>

Molte parole sono state spese su quest'unione, che sia essa un lenimento della pena o la completa realizzazione di un contrappasso, quel che importa è che Paolo e Francesca, quei loro che è un tutt'uno, son scelti da Dante come rappresentanti di quel peccato e di quella pena, che più d'ogni altra turba il poeta, non solo perché come abbiamo detto è nuovo a quell'inclemente meccanismo, ma perché la sente vicina e possibile: Francesca racconta la storia - riferisce le parole che *da lor ci fur porte* - in un episodio che in quelle poche terzine si eterna.<sup>xi</sup>

Dante ha una curiosità, che, ci fa notare Borges, è il tema del canto. Non gli interessa l'adulterio, e nemmeno il modo in cui vengono uccisi, fatti che invece hanno interessato i lettori più maliziosi e morbosi, quei lettori che hanno cercato nei versi qualcosa che non c'è perché Dante non voleva mettercelo. Gli interessa sapere come si sono innamorati, ed ecco che in quest'ottica l'essere senza sospetto dei due, che semplicemente non sospettavano il loro amore, riprende la sua poesia e perde tanta della malizia che i secoli gli ha dato. Il tema del quinto canto è la scoperta dell'innamoramento da parte di due persone che non sospettavano quel sentimento.

Ma torniamo sulla forza della partecipazione di Dante, quel Dante che con un'eco tanto musicale, è così coinvolto da cadere come corpo morto per la commozione. Borges, per attenuare quella che pare essere la contraddizione del canto, ovvero la compassione di Dante, propone più di una congettura. Parte da quella più ovvia, di ordine meramente tecnico, per cui la *Commedia*, per arrivare ad un interesse letterario al di là della topografia e della descrizione, avrebbe avuto bisogno di personaggi interessanti, noti, poco remoti, e avrebbe preteso che i racconti fossero patetici. Il loro collocamento all'inferno avrebbe scagionato Dante da qualsiasi accusa di complicità, permettendogli di sviluppare in pace tutte le possibilità estetiche dei personaggi. Borges crede sia questa una proposta verosimile, ma troppo meschina per applicarla al suo concetto di Dante, e troppo semplice per quello che definisce un libro infinito.

La seconda possibilità partirebbe dall'assimilazione, basata sulle dottrine di Jung, delle invenzioni letterarie a quelle di tipo onirico, l'argentino in questo sottolinea, più che l'idea psicanalitica, la riflessione di Schopenhauer, che ha osservato che quello che sogniamo, pur essendo prodotto da noi stessi, può colpirci, può stupirci. Per quanto però Borges ammetta l'origine comune

---

<sup>x</sup> Suggestione che ho mutuato dalle parole di Sapegno: "[...] sfilata come un motivo melodico in cui è già in germe la musicale tragedia di Paolo e Francesca".

<sup>xi</sup> Borges, sui personaggi della *Commedia*, sostiene: "[...] una moltitudine di personaggi dei quali si è detto che sono episodici. Io direi che sono Eterni". Questo quanto riportato nelle pubblicazioni del testo della conferenza al Coliseo del 1977, nell'audio originale si sente Borges dire che "episodici" è proprio un termine errato.

del sogno e dell'invenzione letteraria, sostiene che non sia applicabile la congettura perché nella letteratura non si possono giustificare e tollerare le incoerenze e le irresponsabilità dei sogni.

C'è una terza spiegazione, sempre di tipo tecnico, che prevede un Dante che, nel voler dissimulare il fatto che abbia previsto le sentenze divine, deve sottolineare che ha lasciato il ruolo di giudice alla divinità, riservando a se stesso gli attributi della pietà e della comprensione.

La quarta congettura, quella che Borges vede più vicina alla realtà, è la meno logica e quasi non risolve il problema. Questa parte dall'idea che Dante sentisse la colpa di Francesca come inevitabile, così come ce la fa sentire a noi lettori, anche contro la teologia e le teorie - che Dante esprimerà con sicurezza nel sedicesimo canto del purgatorio - secondo le quali se le azioni umane dipendessero dall'influsso delle stelle, sarebbe annientata la possibilità del libero arbitrio e non ci sarebbe giustizia da parte di Dio a premiare il bene o a punire il male. Borges poi passa in rassegna discorsi e leggi morali che vedono, contrariamente alla concezione religiosa dantesca, l'inevitabilità di certe azioni che sembra affiorare nell'episodio di Francesca: *Dante comprende e non perdona, ecco il paradosso insolubile*.

Si colga l'affinità, ma anche la sfumatura che differenzia profondamente le interpretazioni, con Croce, scelto da Borges piuttosto come rappresentante della terza possibilità enunciata in precedenza.

Per comprendere meglio l'idea di questa inevitabilità del male e della categorizzazione ferrea dei peccatori, Borges ci offre un esempio estremamente efficace, anche se può apparire tanto lontano. Considera la categoria degli assassini e il personaggio Raskolnikov, sostiene che tra i due elementi, quello astratto, non vero, è la categoria, la generalizzazione del concetto di assassino, non il personaggio letterario, che è stato vivo per chi ha letto il romanzo,<sup>xii</sup> e che è scagionabile agli occhi del lettore dalla sua colpa per le circostanze che l'hanno portato al delitto. Se va assunto a verità che gli assassini devono avere una pena, tale assunzione è relativa per Raskolnikov. Si deve attuare uno scarto tra le assunzioni "L'assassino merita la pena di morte" e "L'uomo che ha ucciso merita la pena di morte", la seconda non è per forza vera.

Ecco dunque che Dante sa che ci sono dei peccati capitali, e che c'è una categoria di peccatori generica. Ha davanti a se una colpa imperdonabile da raffigurare e ne elegge a rappresentanza una persona che l'ha commessa, che però, e questo va ben sottolineato, per il resto può essere del tutto ammirevole, pensiamo anche ad Ulisse, o perfino adorabile. La Francesca di Dante ha commesso una colpa, ma è adorabile.

Il saggio della raccolta, ruota intorno a questa questione, ma emerge nella conferenza di Buenos Aires sul poema, un'altra idea molto forte sul canto, che Borges suggerisce e che vorrei qui riportare, ovvero qualcosa che Dante ha il pudore di non dire e che molti hanno avuto il pudore di tacere (laddove è mancato tanto pudore forse più necessario...), ma che darà forza anche a tan-

---

<sup>xii</sup> Borges dice che, chi ha letto il romanzo di Dostoevskij, è stato in un certo qual modo Raskolnikov. Aggiungo una nota personale: credo non ci sia nulla di più vero. Per quanto mi riguarda non c'è esempio più chiaro. Tre volte ho cercato di affrontare il romanzo e mai sono riuscita a superarne la metà per gli incubi che mi generava quel senso di colpa che era del protagonista, ma che diventava anche mio.

ta parte successiva del poema. L'invidia di Dante: "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".

Forse qui mi sarà tacciato d'eccedere in retaggi romantici, ma credo si possa dire che il pianto di Francesca sia meno doloroso del sorriso di Beatrice, sorriso su cui dovremo ritornare in seguito. Francesca soffre, ma soffre con Paolo che tace e piange con lei. Beatrice gode e sorride, lontano da Dante. La gioia lontana di chi si ama, non può che essere un tormento. Condividere l'inferno, secondo Borges, dev'essere sembrato a Dante una sorta di Paradiso, ecco che si spiega l'interessamento così forte del poeta. Non ha voluto solo una grande storia di passione, s'è voluto far raccontare il modo, il quando di un istante; lui che cercava la rappresentazione di una vita condensata in un momento capitale. Credo che il verso 138 del canto che stiamo analizzato possa essere raggiunto e forse superato (Borges ci propone anche quelli che per lui sono tra i migliori versi di Lugones), solo dall'At con cui si apre il quarto canto dell'Eneide; non mi sembra azzardata la suggestione virgiliana e mi sembra di poter paradossalmente dire "raggiunto e superato" per l'idea che della letteratura ha spesso presentato l'argentino, di cui parleremo nel capitolo successivo.

Parte di queste terzine finali del canto fa anche il verso 129, che ha ispirato l'intera poesia di Borges intitolata appunto *Inferno, V, 129* in *La cifra* 1981. Vediamo qui fondersi il tema degli sfortunati amanti danteschi e quello dell'affinità tra letteratura e momento onirico. Non vediamo invece - come ha scritto Riccardo Ricceri<sup>xiii</sup> in un suo lavoro certosino e quasi maniacale sul dantismo di Borges, privo di conclusioni allettanti - Paolo e Francesca che scoprono di essere i personaggi del poema dantesco.

Della stessa raccolta fa parte anche la poesia *Los Justos*, a mio giudizio uno dei momenti più alti dell'opera dell'argentino. Nell'elencare coloro che "están salvando el mundo" ci sono anche "una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto": come non pensare che questo certo canto che stanno leggendo non sia proprio il quinto? Come non vedere una prosecuzione del discorso del componimento che lo precede di poco? Paolo e Francesca, che hanno sognato un amore, che sono stati sognati ad emblema dell'amore, e soli (quella solitudine che è solo degli amanti, appunto al verso 129) nell'universo, sono stati anche "todos los amantes que han sido desde aquel Adán y su Eva". Chi continua a sognarli, sta salvando il mondo.

C'è poi un'altra poesia di Borges che ripresenta analoghe tematiche ed un'analogha suggestione dantesca. Mi riferisco a *The things I am*, in cui l'autore abbandona la sua individualità per ritrovarsi in un passato letterario che lo incalza con le sue immagini, con i suoi personaggi. Nel testo non solo sono citati direttamente Dante e le personificazioni oniriche, ma leggiamo anche: "Soy

---

<sup>xiii</sup> R. Ricceri, *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges*, Prometheus, Milano 2006. Mi sembra corretto citare questo testo per l'affinità di tematica con il mio lavoro. Tuttavia tengo a sottolineare il fatto che ne prendo le più piene distanze; non solo per il tipo di approccio metodologico, ma anche per la mancanza di approfondimento, colmata da centinaia di pagine di bibliografia (che non presentano l'ombra di alcun studio sulla Divina Commedia). Ciononostante ne consiglio la consultazione a chi servisse un catalogo di citazioni sul tema e la più esauriente delle ricerche bibliografiche a riguardo.

*el que no conoce otro consuelo / Que recordar el tiempo de la dicha*”, versi che mi sembrano parafrasare le parole di Francesca ai versi 121-123.

VISIONI ORNITOLOGICHE NEL CIELO CIRCOLARE DI PURGATORIO, I, 13

I tre saggi che seguono quelli da Borges dedicati alla prima cantica possono essere raggruppati per l'affinità di tematica che propongono. I tre scritti si discostano dall'analisi specifica del testo e finiscono per inserire l'opera dantesca in un contesto molto più ampio. Tramite operazioni di accostamento analogico, l'autore ribadisce l'idea della letteratura come spazio omogeneo, idea che ha accompagnato molti suoi scritti teorici e che ha ispirato anche alcune delle sue pagine narrative. Tali accostamenti sono tanto vari e accomunano scritti tanto lontani nel tempo e nello spazio, che, se si prescinde dal discorso dell'intera opera borgesiana, possono rischiare di apparire casuali o perlomeno arbitrari. Acquistano invece grande solidità, oltre che grande fascino, se considerati alla luce di quella sorta di monismo letterario, cifra stilistica oltre che contenutistica dell'autore argentino.

Il primo dei tre saggi che prendiamo in considerazione, *Purgatorio, I, 13*, è apparso per la prima volta proprio nell'edizione del 1982. C'è da dire che una riflessione sul verso è già presente e ben sviluppata nel saggio *La Metafora* del 1952 in *Historia de la eternidad*. A riprova dell'importanza dell'elemento metaforico nelle riflessioni dell'autore vorrei evidenziare l'esordio de *La Sfera di Pascal* in *Otras Inquisiciones* - saggio ricchissimo di riferimenti tra i quali uno diretto all'astronomia tolemaica così com'è proposta nella *Commedia* - in cui è proposto che, forse, la storia universale è la storia di alcune metafore.<sup>xiv</sup> La ripresa molto simile delle idee del 1952 e la estrema concisione dello scritto possono far pensare - ma forse è imputare qualcosa di troppo meschino all'autore - ad un'aggiunta per raggiungere il numero di nove - tanto significativo per i cultori di Dante - per la sua raccolta.

Di suggestioni dantesche abbiamo però visto essere ricca l'opera borgesiana, e mi sembra lecito affermare che Borges avrebbe potuto trarne il nono saggio in ogni momento; a ben vedere la scelta di questo breve scritto è pienamente in linea con i due più corposi che lo precedono e lo seguono. Dopo l'esordio di gusto retorico, il verso tredicesimo del primo canto è quello con cui si entra pienamente nell'atmosfera della seconda cantica,<sup>xv</sup> è qui che troviamo quella sensazione di luce, di nuovo respiro, che caratterizzerà molto del racconto del purgatorio.

---

<sup>xiv</sup> Curiosa la risposta che Borges fornisce quando viene interrogato su tale affermazione anni dopo, nel 1980, all'università dell'Indiana: “Credo che volevo creare una bella frase quando ho scritto questo. Non sono sicuro che sia realmente vero. Lo si può dire e suona bene, e questo dovrebbe bastare, no?”.

<sup>xv</sup> Un altro importante riferimento al Purgatorio è già stato individuato - si veda la presentazione di Joaquín Arce a *Nueve ensayos dantescos*, Introducción Marcos Ricardo Barnatán, Epasa-Calpe Editorial, 1982, prima edizione ai saggi - nel *Poema conjetural*, in cui c'è un evidente rimando all'episodio di Buonconte di Montefeltro (Purgatorio, V); sottolineato da vere e proprie traduzioni dei versi danteschi. In “*Como aquel capitán del Purgatorio/que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,/ fue cegado y tumbado por la muer-*



Il critico Francis Fergusson<sup>xvi</sup> ha parlato di *intimacy of childhood memory* per la delicatezza di questi primi versi; Borges, nella conferenza del Coliseo del 1977, ha scelto la terzina 13-15 come uno degli esempi di una caratteristica, la delicatezza appunto, che vede importantissima nel poema troppo spesso considerato come oscuro e sentenzioso. Ci dice anche che il verso si riferisce ad una mattina incredibile, in cui vediamo, tornando su Fergusson, *il colore di un cielo ancora notturno come in un sonno d'infanzia*, tra il pallore dell'alba e il rassicurante suono di acque calme.

La descrizione di questo cielo suggerisce anche molto altro. Oltre all'efficacia dell'immagine di trasparenza, di nitidezza, che offre la materia preziosa, sappiamo che il cielo è orientale. Dante sceglie l'oriente come punto cardinale per l'inizio della sua risalita per il valore che questo ha nell'ambito del simbolismo sacramentale: è il luogo sacro di ogni rito, per Sant'Ambrogio *ad oriente converti* significa *renuntiare diabolo*.<sup>xvii</sup> Non è però la portata simbolica di questa scelta e di quella della pietra, basata sulle informazioni a disposizione dell'autore sui lapidari medievali, a colpirci particolarmente, ma il modo in cui i due termini vengono messi in rapporto tra loro, in un perfetto incastro che può generare un circolo. *L'oriente è indicato attraverso il colore di uno zaffiro e questo zaffiro è uno "zaffiro orientale"*. È chiaro come si crei un gioco di specchi.

Allo stesso modo procedono altre due grandi invenzioni poetiche, che Borges enumera come grandi metafore, dopo aver brevemente citato degli esempi tratti dalla poesia sassone, che sembrano avvicinarsi al più approfondito studio sulle Kenningar, in *Historia de la Eternidad*, raccolta che, come abbiamo già detto, presenta già la tematica del saggio che stiamo analizzando. L'autore ci propone un verso di Byron dalle *Hebrew Melodies* (1815), in cui ci si immagina una donna che è anche la notte, che è a sua volta una donna, in un circolo continuo, e un verso di Browning del 1868 che parla di una donna per metà angelo e per metà uccello: dal momento che l'angelo è già di per sé metà uccello, il verso ci presenta una possibilità di suddivisioni infinite, mi azzarderei a dire quasi di gusto zenoniano.<sup>xviii</sup>

Mi sembra, in questo contesto di continui rimandi, interessante citare la poesia che Borges in *La rosa profunda* (1975) dedica a Browning: *Browning decide di essere poeta*:

*Si una mujer comparte mi amor  
Mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos;  
Si una mujer desdeña mi amor  
Haré de mi tristeza una música,*

---

*te/donde un oscuro río pierde el nombre/ así habré de caer. Hoy es el término*": non solo è forte la somiglianza dell'episodio, ma anche i versi sono chiaramente ripresi da "fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano", "quivi perdei la vista" e "là, 've il vocabol suo diventa vano". Trascuro in questa sede una più completa analisi di questa poesia borgesiana sia per la sua affinità con alcune tematiche dell'argentino che non mi sembrano particolarmente utili per il mio discorso, sia perché una tale analisi è già stata affrontata e ripresa abbondantemente. Si vedano i testi di Paoli e Ricceri citati in precedenza.

<sup>xvi</sup> F. Fergusson: *Dante's Drama of mind. A modern reading of Purgatorio*, Princeton 1954.

<sup>xvii</sup> L'osservazione è di Ezio Raimondi, in *Lectura Dantis Scaligera*, marzo 1962.

<sup>xviii</sup> Più volte infatti l'autore argentino ha ripreso ed analizzato i paradossi di Zenone, che il padre gli aveva fatto conoscere ed apprezzare fin da giovanissimo.

*Un alto río que siga resonando en el tiempo.*

Credo sia impossibile non vedere qui anche alcuni tratti dell'amore di Dante per Beatrice, argomento su cui torneremo nel capitolo successivo.

In nota è inserita anche la strofa iniziale delle *Soledades* di Góngora: Borges vede nel trattamento dell'immagine dello zaffiro una grossa differenza, laddove in Dante c'è la delicatezza, Góngora si fa deliberatamente rumoroso. Già nel testo citato sulla metafora, l'esordio delle *Soledades* era stato tacciato di grossolanità ed eccessiva enfasi. Con il maggior rigore che quello studio proponeva, inoltre, l'autore aveva indicato la provenienza comune delle immagini, rintracciata in *Esodo*, 24, 10, dove un pavimento di zaffiro è descritto simile al cielo quando è sereno.

Quel che mi stupisce è che non sia stata appuntata da Borges l'affinità con un'immagine proposta da un autore a lui tanto caro: penso ai versi in cui Coleridge, nelle sue note pubblicate postume, paragona il cielo azzurro ad un bacino con l'interno di zaffiro: *an inverted goblet, the inside of a sapphire basin, perfect beauty in shape and colour*. Credo Borges conoscesse il testo, perché da questa raccolta di scritti deriva anche una delle immagini preferite - l'uomo che torna dall'aldilà con una rosa - e spesso citate da Borges dell'inglese.

La breve antologia che il verso dantesco ha suggerito a Borges, non senza indugio, si chiude con un verso di Milton, e direi che, nei confronti di Milton, Borges ha avuto non pochi indugi, sebbene non lo dimentichi. Verso assurdo per la ragione, ma non per l'immaginazione, che da Borges è solo suggerito, non analizzato. Questa sua assurdità, ammessa dall'immaginazione, è l'elemento che lega il saggio a quello che segue, che analizza l'aquila del paradiso di Dante e il Simurg: l'aquila inverosimile, il Simurg impossibile, nello stesso modo in cui è impossibile il verso (IV, 323) di *The Paradise Lost*. Borges ha spesso ripreso il poema che narra della figura leggendaria del Simurg.

Il saggio a riguardo, inserito nella raccolta, è del 1948; dobbiamo però far risalire la prima esposizione del tema al 1944, in *Ficciones*, in una nota del racconto *La ricerca di Almotasim*,<sup>xix</sup> qui la proposizione della trama è molto simile a quella del saggio e a quella che appare nelle altre, numerosissime riprese che vediamo in *Discussion*, nella *nota su Walt Whitman*, in *Otras Inquisiciones*, nell'*Enigma di Edward Fitzgerald*, nell'*Oro de los tigres* del 1972, nel *Libro de Arena* del 1975, nel racconto *Il Congresso*, che analizzeremo brevemente anche per un riferimento alla Beatrice dantesca; l'ultima citazione è di poco precedente alla morte dello scrittore ne *I Congiurati*.

Importantissimo l'inserimento della figura del Simurg anche nel lavoro scritto in collaborazione con Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica* del 1957. Nel prologo di quest'opera leggiamo una riflessione importantissima per il tema degli studi che stiamo analizzando. Gli autori si sono accorti che, nonostante le infinite possibilità combinatorie che l'umanità ha a disposizione per la creazione di mostri o animali fantastici, il numero di questi è straordinariamente basso: *La zoologia dei sogni è più povera di quella di Dio*. S'è notato che molte di queste creature non hanno un significato a noi chiaro, ma che c'è in esse qualcosa che *s'accorda all'immaginazione degli*

---

<sup>xix</sup> Anche Tommaso Scarano evidenzia questo fatto, ma pone erroneamente il racconto in *Historia de la Eternidad*, forse confondendo le numerose riprese di alcuni passi di quella raccolta in questi saggi.

*uomini*. Ci sono animali che - nel prologo è riportato l'esempio più lampante dei draghi, ma vedremo che Simurg, Fenice e gli animali del Yggdrasill della mitologia norrena non sono poi tanto distanti tra loro - sono sorti dalle immaginazioni umane in luoghi ed epoche diversi.

Il Simurg è un uccello che vive sull'albero dei semi, da cui sono generate tutte le piante, che è posizionato accanto all'albero dell'immortalità, il suo compito è quello di far cadere i semi a terra (si noti la vicinanza cui accennavo con l'albero Yggdrasill, albero cosmico su cui vivono uccelli diversi, con funzioni diverse). Ha proprietà magiche e taumaturgiche, per alcuni aspetti s'avvicina alla Fenice, per altri, molti di più al Roc.

Quello che interessa particolarmente Borges è però la leggenda riportata nel poema persiano del XIII secolo di Farid al-Din 'Attar. La trama è semplice ed allegorica, rappresenta il pensiero della setta dei Sufi: tutti gli uccelli del mondo si radunano per decidere chi sarà il loro re. L'upupa, che è il più saggio fra loro, li convince ad intraprendere la ricerca del leggendario Simurgh. Gli uccelli devono attraversare sette valli prima di raggiungere il Simurgh: la valle della ricerca, la valle dell'amore, la valle della conoscenza, la valle del distacco, la valle dell'unificazione, la valle dello stupore, e infine la valle della privazione e dell'annientamento, devono anche sorvolare mari dai nomi spaventosi. Quando i soli trenta uccelli rimasti raggiungono il luogo dove il Simurg vive, si accorgono che essi stessi sono il Simurg, che è ciascuno di loro e tutti loro. Questo finale cela un gioco di parole in lingua persiana fra "Simurg", il nome dell'uccello mitico, e "si murgh", che in persiano significa appunto "trenta uccelli". Vediamo delle analogie con l'aquila dantesca che dice *io* e non *noi*, la sua voce è come un unico profumo che si sprigiona da tanti fiori, l'aquila però è una creazione momentanea, coloro che la compongono rimangono i re giusti.

Il Simurg invece è inestricabile, perché gli uccelli che lo guardano, lo sono. Ecco che Borges può dire che quell'emblema tanto perfetto che è l'aquila del Paradiso è superato, un secolo prima, virtualmente, da questa figura persiana. Dice che l'emblema dell'aquila nella creazione, sottolineo precedente, di Farid al-Din 'Attar è incluso e corretto nell'immagine del re degli uccelli: dietro l'aquila c'è, per Borges, il Dio individuale di Roma, di Israele, mentre dietro il Simurg c'è il panteismo.

Non è insolita l'idea, in Borges, di opere che comunicano tra loro nonostante un impossibilità spaziale o cronologica, la cosa non dovrebbe troppo stupire e non andrebbe neanche intesa come un semplice gioco dell'assurdo, per quanto i meccanismi letterari che ne conseguono sono di per sé molto efficaci. Nel Prologo a *Uomini Rappresentativi* di Emerson, vediamo che l'argentino riporta le idee dell'autore che vede negli eroi splendidi esempi delle possibilità di ciascun uomo. Per Emerson un grande poeta è la prova delle facoltà poetiche di ogni uomo, un grande visionario la prova della facoltà di estasi e così via. Ecco che emerge la filosofia del monismo, nei confronti della quale Borges s'è dimostrato sempre molto entusiasta, pur rimanendo cauto di fronte alla possibilità o meno di aderirvi al di là della riflessione letteraria. Sono direttamente riportate le parole di un saggio<sup>xx</sup> di Emerson: *Si direbbe che una sola persona abbia composto*

---

<sup>xx</sup> *Essays*, 2, 8

tutti i libri che sono al mondo; esiste in essi una tale unità centrale da risultar innegabile che sono opera di un solo gentiluomo onnisciente.

Si può trovare la stessa citazione in *Otras Inquisiciones*, accostata ad altre proposte di natura simile, come quella di Shelley che opinò che tutti i poemi del passato, del presente e del futuro sono frammenti di un unico poema infinito; o quella ancor più efficace che Valéry espresse nel 1938, alla quale Borges si sentì di aderire: *La storia della letteratura non dovrebbe essere la storia degli autori e degli accidenti della loro carriera o della carriera delle loro opere, ma la storia dello Spirito come produttore o consumatore di letteratura. Una simile storia potrebbe essere portata a termine senza menzionare un solo scrittore.* Parole che ricordano molto anche il progetto del critico italiano Francesco Flora, che pensava ad una storia della letteratura italiana che non avesse bisogno di alcun nome.

Ad ulteriore conferma di queste idee, in una conferenza all'università della Columbia del 1980, interrogato circa la questione dell'anacronismo letterario, Borges riflette sul fatto che forse questo anacronismo non esiste: ci dice che - per quanto riguarda la contemporaneità, ma potrei dire una contemporaneità relativa che può unire coordinate temporali non troppo ristrette - *stiamo tutti scrivendo lo stesso libro, e stiamo anche pensando le stesse cose.*

Tornando più vicini al paragone tra l'aquila e il Simurg, e allo strano suggerimento di un testo posteriore perfezionato da quello anteriore, senza che questi alcuna possibilità di incontro, mi sembra interessante accennare a quanto Borges pensava del concetto di precursore. Domenico Porzio, nella sua introduzione alla raccolta italiana delle opere complete, riporta un dialogo in cui Borges afferma che le influenze in letteratura sono lecite, sottolineando però, in altri punti, che è lo scrittore a creare i suoi maestri e non viceversa, in quest'ottica di una costante rilettura come arricchimento dei testi. La legittimità delle influenze è proclamata nell'apprezzamento che è rivolto al film tratto dal *Deserto dei Tartari* di Buzzati, ricco certamente di spunti kafkiani. Ed è proprio nella ricerca dei precursori di Kafka, in *Otras Inquisiciones*, che emergono altri aspetti significativi per questo discorso. La lettura del poema di Browning *Fears and Scruples* profetizza l'opera di Kafka, ma quello che ci interessa è che sia proprio la nostra conoscenza di Kafka ad alterare, ad affinare, la nostra lettura del poema precedente. In quest'ottica Borges può dichiarare:

*El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.*

Credo che questa sia la chiave di interpretazione per quello che è sempre stato un atteggiamento, umano oltre che intellettuale, che ha fortemente caratterizzato lo scrittore argentino, ovvero la sua umiltà, a volte quasi eccessiva, ma che mai ha toccato la falsa modestia; sempre sincera e ragionata. Un sentimento che dunque nasce dalla correttezza nei confronti del modo in cui lo scrittore ha scelto di accostarsi alla letteratura, un modo che ha messo sullo stesso piano la creazione poetica e la lettura, come momenti ugualmente influenti sull'atto culturale. Una visione che ha denotato anche stilisticamente l'opera borgesiana, che esprime l'essenziale, nel rispetto del lettore, del suo tempo, del suo impegno. Perché inutili sono i panegirici attorno a opere che sono in ogni modo, se non già scritte, già *in nuce* nell'essere umano.

L'idea dell'impossibilità dell'individualità in letteratura è inoltre espressa da Borges nella quartina che apre la poesia *Ariosto e gli arabi*, in *El haceador*:

Nadie puede escribir un libro. Para  
Que un libro sea verdaderamente,  
Se requieren la aurora y el poniente,  
Siglos, armas y el mar que une y separa.

L'idea di un poema universale, la visione affascinata e quasi poetica dell'enciclopedia, l'idea che con gli anni necessari a disposizione tutti potremmo scrivere l'Odissea, la biblioteca come universo, sono costanti riprove di questa fede.

Così come la povertà del catalogo degli animale fantastici, anche la ricorrenza del sogno è qualcosa che appartiene al genere umano; Jung ne ha cercato spiegazioni scientifiche, la letteratura ne ha sempre portato l'evidenza in sé. Borges ha fatto della sua ristretta rassegna di sogni ricorrenti un'interessante punto artistico. Ha costantemente citato e rivisitato i suoi incubi di labirinti e specchi, e mi sembra interessante riscontrare che i meccanismi degli incubi sono sempre gli stessi, in persone di culture diversissime. Chiamiamoli archetipi, o frutti dell'inconscio collettivo, sempre staranno a denotare una imprescindibile caratteristica dell'animo umano.

A moltissimi sarà capitato, e la cosa ha un impatto su di noi anche ignorando qualsiasi studio sull'inconscio, di sognare un labirinto, le nostre immagini deformate, la persona amata che si trasforma in un altro (questa l'immagine della *Divina Commedia*, in cui al posto di Beatrice troveremo un sene, immagine - dalle evidenti qualità oniriche, degli incubi peggiori - che rivedremo nell'ultimo saggio che analizzeremo), allo stesso modo i poeti hanno sognato emblemi che provengono dalla stessa zona comune. Costantemente, nell'analizzare i testi, Borges usa il verbo *sognare* collegato all'atto creativo.

Quante volte ci dice che Dante ha sognato! Si riveda, oltre ai saggi su Ugolino e Francesca, la già citata poesia *Inferno*, V, 129, o ancora la poesia *Il labirinto* in *Atlante*, che rappresenta un incatenarsi senza soluzione di sogni che ruotano attorno al labirinto cretese, tra cui anche quello del Minotauro dantesco.<sup>xxi</sup> Questa idea di una letteratura unica, ma dilatata nello spazio e nel tempo permette a Borges di dichiarare, e così di giustificare molto del suo modo di approcciarsi alla ricerca e alla critica, che - la citazione proviene anch'essa dai dialoghi con Domenico Porzio - *fortunatamente non apparteniamo ad una sola tradizione, possiamo aspirare a tutte.*

La chiusa del terzo saggio che fa parte di questo discorso, *Dante e i visionari anglosassoni*, è un brevissimo e chiarissimo compendio di quanto abbiamo detto finora:

Un gran libro como la Divina Comedia no es el aislado o azaroso capricho de un individuo; muchos hombres y muchas generaciones tendieron hacia él. Investigar sus precursores no es incurrir en una miserable tarea de carácter jurídico o policial; es indagar los movimientos, los tanteos, las aventuras, las vislumbres y las premoniciones del espíritu humano.

---

<sup>xxi</sup> Analizzato per l'interessante inversione di prospettiva anche nel *Manual de zoología fantástica*.

In questo saggio, la *Commedia* è analizzata nell'ottica di una relazione più tradizionalmente lineare: Borges è colpito dal fatto che Dante abbia riservato un posto tra gli spiriti sapienti della "quarta famiglia" dei Beati del canto X del Paradiso a Beda.

Il canto, si è spesso notato, completa la biblioteca ideale che Dante aveva cominciato a mostrare nel limbo; mi sembra più che condivisibile l'idea che questo luminoso trionfo dei sapienti cristiani richiami inevitabilmente, per un evidente contrasto, il nobile castello.<sup>xxii</sup> Sappiamo che Dante pone Omero a capo della nobile schiera di poeti, e sappiamo che Dante non lesse mai Omero, ma quanto di lui conosceva, da Virgilio e da altre fonti, gli bastava per dargli quel ruolo di preminenza. Dunque non possiamo sapere quanto Dante potesse realmente conoscere di un personaggio che è solo tanto velocemente citato.

Beda, per la sua *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* del VIII secolo, è considerato il padre della storiografia inglese, scrisse inoltre sui più svariati argomenti: esegesi biblica, musica, retorica, poesia, scienza, etc. Borges è colpito dal fatto che, nel suo parlare di tutti gli argomenti dello scibile, il venerabile scelga deliberatamente di tacere sulle mitologie pagane dei suoi luoghi, privandoci così di tante conoscenze, perfettamente in linea con la sua volontà di eliminare quei ancora forti retaggi non ortodossi dalla mentalità delle sue genti. Nella già citata *Things that might have been*, tra le affascinanti cose che sarebbero potute esistere, ma che non ci sono state, c'è anche *El tratado de Mitología sajona que Beda no escribió*.

Credo Borges ne sapesse di Beda assai più di quanto Dante potesse conoscere. Sappiamo infatti che l'argentino ha analizzato i testi di Beda nella sua opera sulle letterature germaniche medievali. In questo lavoro,<sup>xxiii</sup> e ciò chiude perfettamente il circolo dei tre saggi che stiamo visionando, Borges mette in relazione la versificazione della visione di Tundalo del XII secolo - che troviamo per l'appunto anche in apertura del saggio sul Simurg come esempio di un possibile modo estremamente negativo di combinare diverse parti animali (il mostro che tormenta i dannati nell'inferno di Tundalo) - e le visioni di Beda: le visioni di Tundalo ricordano quelle di Beda, che ricordano quelle di Dante.

Qui Borges, e da questo vedo la maggior linearità di cui parlavo, corregge il verbo ricordare con quello di prefigurare. Passa poi a riassumere brevemente due delle varie visioni ultraterrene che Beda riferisce e in cui sono evidenti delle vicinanze con l'opera dantesca: il ruolo del fuoco, alcune pene, passaggi avvenuti in circostanze inspiegabili e l'abbandono da parte della guida, sono le analogie le più immediate. È qui già intravista da Borges quella fusione di esperienza personale e meraviglioso che non ha a che vedere con le consuetudini allegoriche medievali, ma che sarà punto di forza di Dante. Di un Dante che, ricordiamolo, Borges non inserisce tra i visionari,

---

<sup>xxii</sup> Fiorenzo Forti, in *Lectura Dantis Scaligera* del marzo 1964, ben osserva che, per quanto la rassegna sia tacciata di maggior freddezza rispetto a quella infernale, che permetteva la pietà che s'addiceva al luogo, negli epiteti vediamo un maggior impegno definitorio.

<sup>xxiii</sup> *Antiguas literaturas germánicas*, 1955, in collaborazione con Delia Ingenieros. Del 1966 è l'edizione riveduta, con la collaborazione questa volta di Maria Esther Vázquez, con il titolo *Literaturas Germanicas Medievales*.

perché la visione è qualcosa di breve. La *Divina Commedia*, non può rientrare in questa categoria, al contrario dei racconti registrati da Beda, o della storia di Tundalo, o delle visioni, certe per l'argentino, di Swedenborg; Dante assimila il modo visionario in uno schema più lucido e razionale.

L'interrogativo più importante su cui ruota la questione del saggio è se Dante avesse letto o meno Beda, la risposta è probabilmente negativa secondo Borges, perché una storia della vaga Inghilterra non avrebbe attratto particolarmente un letterato italiano. Nel medioevo però si aveva più fiducia nella gente, nella sincerità dei riferimenti letterari che erano riportati da lontano; come Dante dunque ha avuto fiducia nella grandezza di Omero, così ha potuto inserire Beda tra i saggi nel paradiso. Dunque, per noi, per scoprire lo straordinario meccanismo della creazione letteraria al di fuori dell'individualità, "*que Dante conociera o no las visiones registradas por Beda es menos importante que el hecho de que este las incluyó en su obra histórica, juzgándolas dignas de memoria*". Beda non è l'unico personaggio che suscita delle perplessità nel ritrovarlo in questo canto, che è stato connotato come canto del cerchio, per diversi aspetti. Più volte Borges ha sottolineato che la presenza di Sigieri da Brabante è ancor più interessante.

L'interesse della critica e dello stesso Dante nei confronti di questo personaggio è assai più rilevante. Il filosofo del XIII secolo, fu uno spirito fortemente sovversivo, era un grande conoscitore di un Aristotele mutuato dai testi averroistici, fu condannato per tredici proposte eretiche e accusato di monopsichismo per le sue teorie sull'anima collettiva. Il suo più forte oppositore fu Tommaso d'Aquino che nel suo capolavoro polemico *De unitate intellectus contra averroistas* ha come maggior bersaglio le speculazioni del fiammingo.

Ben sappiamo che il primo spirito che Dante incontra è l'Aquinate, mentre Sigieri chiude il circolo. Coloro che in terra furono lontani e fortemente ostili, nel Paradiso siedono accanto, riconciliati, come suggerisce Sapegno, nello spirito di quella superiore verità *che entrambi avevano cercato, per vie diverse, ma con eguale purezza di cuore e serietà d'intenzione*. Insieme a loro si muovono in armonia anche Pier Lombardo e Boezio, divergenti anch'essi sulla terra.

Credo di poter affermare che questa ritrovata unità dello sedere affianco in Paradiso, sia stata fonte di ispirazione per il racconto borgesiano *Los Teologos*, in *El Aleph*. Questo testo è tutto imperniato sulla rivalità tra due immaginari dottori del primo Cristianesimo, tali Aureliano di Aquileia e Giovanni di Pannonia. Il contrasto in sé si conclude, come in effetti succedeva sovente nelle dispute teologiche dell'epoca, con la condanna al rogo di uno dei contendenti (Giovanni, nella fattispecie), ma il racconto procede per un altro paio di pagine e si conclude, a sua volta, in Paradiso: molti anni dopo aver assistito, non senza qualche represso senso di colpa, al rogo del rivale, Aureliano muore di una morte simile a quella di Giovanni, è debitamente assunto in Cielo e si trova a conversare con Dio, per scoprire che Questi s'interessa così poco di divergenze religiose da scambiarlo per Giovanni di Pannonia. Ma questa formulazione, aggiunge Borges, indurrebbe a sospettare una confusione nella mente divina. Quindi sarebbe più esatto dire che

*en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido el acusador y la víctima) formaban una sola persona.*

La rivalità tra i due nasceva dal modo di confutare e di combattere una corrente teologica eretica, la setta degli anulari o monotoni, immaginata dall'autore, che sosteneva, come molte filosofie orientali, che tutta la storia e la vicenda dell'uomo è un circolo e che nulla esiste che non sia già stato e che non sarà nuovamente. Giovanni si era dimostrato superiore nel suo modo di affrontare il problema, l'invidia di Aureliano portò quest'ultimo a decontestualizzare successivamente una parte del discorso contro i monotoni, per volgerla contro il primo in una più tarda battaglia contro una nuova e più pericolosa eresia, quella degli istrioni, conosciuti anche come abissali, speculari o cainiti, questi

*imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan en reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme; si fornicamos, el otro es casto; si robamos, el otro es generoso. Muertos, nos uniremos a él y seremos él.*

La cosa curiosa è che le parole con cui Aureliano fa condannare Giovanni, le aveva pensate come sue, e poi si era ricordato di averle lette nell'*Adversus anulares* del suo nemico.

Credo Borges avrebbe incluso se stesso nella setta pensata per il racconto, ovviamente senza arrivare ai limiti di un credo, per quella profonda riflessione che è indubbia fonte per alcuni dei migliori suoi giochi letterari. Si pensi al racconto *El Otro* ne *El libro de Arena* del 1975 in cui l'autore immagina di dialogare con se stesso giovane, ma soprattutto a *Borges y Yo* in *El hacedor*, che si apre dicendo *Al Otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas*, e si chiude dicendo *No sé cuál de los dos escribe esta página*.

BEATRICE: LA RELIGIONE DAL DIO FALLIBILE<sup>xxiv</sup>

*“Ejercicio del verso no te salva [...]
 Una sola mujer es tu cuidado,
 Igual a la demás, pero que es ella”
 -Al triste- El oro de los tigres 1972-*

Veniamo ora ai due saggi in cui maggiormente emerge il modo di lettura di Borges che scinde, anche se non per contrapporre del tutto, due modalità di interpretazione; la prima che non dimentica mai di individuare e considerare le ragioni logiche tecniche e dogmatiche insite nel testo dantesco, l'altra che considera quelle ragioni che potremmo definire più intime e personali, quella ragione, insomma, che potremmo chiamare del sentimento. I due saggi sono dedicati al rapporto tra Dante e Beatrice; il primo *L'incontro in un sogno*, risale al 1948 ed anch'esso fu utiliz-

---

<sup>xxiv</sup> Nel testo dell'ottavo saggio dantesco leggiamo: “Innamorarsi è dar vita ad una religione il cui dio è fallibile”.



zato per l'*Estudio preliminar*, il secondo *L'ultimo sorriso di Beatrice*, è invece per la prima volta pubblicato nella raccolta dei *Nueve ensayos*, anche se Tommaso Scarano, curatore dell'edizione italiana per Adelphi, sostiene non sia arbitrario farlo risalire anch'esso alla fine degli anni Quaranta, periodo in cui gli studi danteschi dell'argentino erano più assidui; una delle motivazioni principali e più convincenti è che c'è una fortissima prossimità argomentativa e discorsiva tra i due testi.

Di continuità possiamo certo parlare anche per i canti del Purgatorio che sono analizzati nel primo saggio, il centro dell'analisi si svolge attorno ai canti XXX e XXXI,<sup>xxxv</sup> anche se non mancano riferimenti a quelli che direttamente li precedono e li seguono. La mancanza di forti cesure è riconosciuta all'unanimità dalla critica; la peculiarità di Borges sta nel fatto che qui non lo vediamo minimamente considerare la divisione, messa in secondo piano dalla linearità e coerenza del ragionamento. Una riprova di ciò la riscontriamo in quella che è una delle splendide operazioni di sintesi attuate dall'argentino. Per tratteggiare efficacemente l'episodio dell'incontro di Dante con l'amata, in meno di dieci righe rappresenta la scena, con la tipica umiltà che lo porta a dire *questa, in brutta prosa, la miseranda scena*.

Prima di riferire le interpretazioni tradizionali, Borges sottolinea l'idea di Ozanam per cui l'incontro nel paradiso terrestre sarebbe il nucleo centrale della *Commedia*, idea che s'avvicina alla sua, ma che rivedrà e correggerà, rinforzando la lettura personale in chiave malinconica.

La sintesi riprende tutto il viaggio di Dante prima del momento in cui, non da ciò che vede, ma dallo stupore che sente nello spirito, il poeta percepisce la presenza di Beatrice. Borges indugia anche per qualche istante sul momento dell'abbandono di Virgilio, il *dolcissimo padre*. Nella conferenza al Coliseo di Buenos Aires, già aveva sottolineato l'importanza del tema dell'amicizia nella letteratura, e aveva mostrato quanto fosse particolare e ricca l'amicizia tra Dante e Virgilio, in un rapporto forse unico nella storia della poesia, di sudditanza e superiorità al tempo stesso: Dante si riconosce come un figlio di Virgilio, ma sa che Virgilio è eternamente dannato, è perduto, mentre lui si salverà, da qui la forza delle parole che i due si scambiano.

Virgilio se ne va senza farsi sentire, evitando così le banalità di una scena di commiato, così come se ne andrà Beatrice nel Paradiso. Quando Dante si volta non lo vede più. Il buon duca e maestro lascia Dante nelle mani di Beatrice, una Beatrice che però non è colta nel "ridere felice" come Virgilio aveva detto a Dante che l'avrebbe trovata, così da dimostrare ulteriormente che il suo compito non può in alcun modo superare quella terrazza, non può vedere più in là e deve tornare al suo carcere cieco. Interpretazione attendibile dal punto di vista logico-formale del passaggio del ruolo di guida da Virgilio e Beatrice è quella tradizionale dell'individuare il momento del transito dalla Ragione alla Fede (o secondo una parte della critica il momento di passaggio sarebbe tra la cultura classica e quella cristiana).

Ugualmente attendibili sono le interpretazioni dogmatiche della processione del carro - che prende forma nel canto precedente per trionfare in questo - che sarebbe la chiesa, con i testa-

---

<sup>xxxv</sup> Non mi sembra condivisibile la scelta nell'edizione di Franco Maria Ricci, che a fine saggio riporta i canti analizzati, di pubblicare in seguito a questo scritto i canti XXVIII e XXIX.

menti come ruote, attorniato da donne che rappresenterebbero le virtù cardinali e teologali e dagli anziani che simboleggerebbero le sacre scritture, trainato da un grifone, immagine di Cristo.

Apro qui una breve parentesi per riportare una riflessione che Borges propone quasi di sfuggita nella conferenza del Coliseo: l'autore nota un'assenza importante nel poema. Segnala che manca il personaggio di 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.*<sup>xxvi</sup> Aggiunge che non sarebbe in alcun modo potuto esserci perché non sarebbe stata giustificabile la sua umanità.

Tornando all'interpretazione del corteo di fronte al quale avverrà l'incontro con Beatrice, ci sono delle questioni che prescindono da quelle logiche, ma che si fanno più aderenti ad una certa 'idea di poetica, e che andrebbero indagate. Al di là dell'allegoria,<sup>xxvii</sup> una donna con tre occhi (la prudenza per la logica), degli animali che di occhi ne hanno piene le ali, le forti tinte che contrastano nella scena, non sono immagini poeticamente belle. C'è chi vede in questo un Dante più volto all'amore del bene che all'arte (Steiner) o chi individua un eccessivo affanno di allegorizzazione (Vitali); molti, con le giustificazioni della logica di cui prima, danno ragionevolezza a quei dettagli che non sfuggono all'epiteto di dubbi.

L'obiettivo complicata bruttezza della processione va però considerata alla luce di un'altra certezza che ci viene dal testo: il fatto che Dante volesse che quella processione risultasse bella (Non che a Roma di carro così bello / rallegrasse l'Affricano). Secondo Borges le immagini che abbiamo accennato, poco importa se alcune di esse provengano dai testi sacri, sembrano appartenere, più che al Cielo, ai cerchi infernali. Ora, per giustificare l'orrore laddove questo dovrebbe essere intransigentemente escluso, dobbiamo metterlo in relazione con l'altro elemento di questa sequenza che stupisce tutti i critici e tutti i lettori; avendo questi due momenti inaspettati una fonte poetica comune. Il carro non riesce a risultarci bello, così come l'entrata in scena di Beatrice è completamente diversa da come ce la saremmo immaginata, da come tutto il poema fino a quel momento ci lasciava presagire; da come lo stesso Dante se l'era immaginata.<sup>xxviii</sup>

---

<sup>xxvi</sup> Si vedano anche le riflessioni di Borges sul concetto della trinità, in *Historia de la eternidad II*: "Immaginata di colpo, la sua concezione di un padre, di un figlio e di uno spettro, articolati in un solo organismo, sembra un caso di teratologia intellettuale, una formazione che solo l'orrore di un incubo ha potuto partorire. L'Inferno è una semplice violenza fisica, ma le tre inestricabili Persone comportano un errore intellettuale, una infinità sommersa, speciosa, come di specchi opposti. Dante volle descriverle mediante una sovrapposizione di circoli diafani, di diverso colore; Donne, mediante complicati serpenti, ricchi e indivisibili. Toto coruscet trinitas mysterio, scrisse San Paolino; corrusca in pieno mistero la Trinità".

<sup>xxvii</sup> Un'importante riflessione di Borges sull'allegoria, e sull'allegoria dantesca nello specifico, la si può trovare in *Otras inquisiciones*, nel testo - che riprende quello di una conferenza letta nel Colegio Libre de Estudios nel 1949 - su Nathaniel Hawthorne. L'autore mostra l'idea della confutazione delle allegorie di Croce (filosofo e critico da lui amatissimo, anche se non sempre affine per idee) e la difesa delle stesse da parte di Chesterton. In linea con quanto abbiamo detto nel capitolo precedente, Chesterton avrebbe, con un testo anteriore, confutato la confutazione di Croce.

<sup>xxviii</sup> L'osservazione, riportata nel saggio da Borges, è di Theophil Spoerri, *Einführung in die Göttliche Komödie*, Zürich 1946.

Eugenio Chiarini<sup>xxxix</sup> sostiene che dalla prima parola che pronuncia Beatrice, il canto sembra orchestrato sulla tonalità di dominante della sua voce, l'osservazione è efficace, ma quel primo accordo non è di dominante, la prima parola che lei pronuncia, il nome di Dante, che sentiamo pronunciato per la prima volta, è costruito su una fortissima, inaspettata, dissonanza. Nelle parole di Beatrice non c'è nulla di quello che le ultime parole di Virgilio avevano fatto di quel Dante dal *libero, dritto e sano arbitrio*.

Dante, è mosso nell'animo prima ancora di accorgersi della presenza di Beatrice, sente già quell'amore che tante volte lo aveva trafitto a Firenze,<sup>xxx</sup> dopo dieci anni *passa in lui, e torna arcanamente a soggiogarlo, la potenza dominatrice dell'antico amore*.<sup>xxxi</sup> Beatrice è severissima e infliggerà una terribile umiliazione a Dante; nel vederlo piangere non si scompone e anzi sembra annunciarci che gli farà versare ancor più lacrime e sembrerà voler mettere il dito nella piaga nel ripercorrere con parole bellissime (che Dante le mette in bocca) la vicenda terrena dell'amore del poeta nei suoi confronti. Questo perché la finzione di quell'incontro non riesce (e l'avrebbe voluto) modificare il passato, lo ripropone immutato, immutabile, e, peggio, eterno.

Borges ci fa accorgere che tendiamo a dimenticare, un fatto rilevante, e aggiungerei che forse è lo stesso Dante (costantemente memore del pietoso dettaglio) che cerca di farcelo scordare:

*Que Dante profesó por Beatriz una adoración idólatrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la Vita Nuova.*

E ancora:

*Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante muy poco, tal vez nada, para Beatriz.*

Ecco che si può tornare alla tesi di Ozanam e correggerla. Secondo il commentatore, Dante avrebbe intrapreso la scrittura del poema per celebrare Beatrice, secondo Borges, ha edificato la triplice architettura della *Commedia* per introdurre l'incontro con Beatrice.<sup>xxxii</sup> Vedremo come nel secondo dei saggi rinforzi con parole ancor più efficaci lo stesso concetto.

Dante col suo amore sfortunato ha giocato con la finzione di ritrovare la sua amata per mitigare la tristezza, vediamo lo sforzo di uno sventurato per vedersi felice, anche nella coscienza dell'illusorietà di quella visione, di quel sogno che, proprio perché di sogno si tratta, è macchiato di ostacoli e immagini mostruose. Ecco che per Borges questi ostacoli, queste macchie sono la

<sup>xxxix</sup> *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Novembre 1963.

<sup>xxx</sup> I critici tendono a vedere un Dante più maturo nei confronti del suo sentimento nei confronti dell'amata; le sensazioni descritte in questo canto mi sembrano però suggerire un'impossibilità di evoluzione razionale nel sentimento amoroso, che rendono, nell'ottica con cui lo stiamo considerando, tanto poeticamente efficace il canto.

<sup>xxxi</sup> *ibidem*.

<sup>xxxii</sup> "L'incontro pone il soggetto amoroso (che è già estasiato) nello sbalordimento di chi si trova a vivere un fatto sovranaturale", osserva Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso*, 1977, libro in cui si conferma ogni amore reale e letterario: come non sentire lo stupore di Dante in queste parole?

comune origine della severità della donna e della bruttezza di alcuni degli emblemi del carro; a questo punto sembra evidente che l'episodio successivo - quello in cui, mentre il carro è attaccato da animali feroci, Beatrice scompare ed al suo posto appaiono un gigante e una prostituta sfacciata - non ha bisogno delle complesse interpretazioni in chiave simbolica o allegorica, dal momento che quelle mutazioni altro non sono che il prosieguo comune di un incubo e delle crudeli trasformazioni che spesso esso prevede.

Aggiungerei qui la questione sulla barba di Dante: quando Beatrice sgrida il poeta con sprezzo gli dice di alzare la barba, non il viso o il mento. La critica ha dato diverse interpretazioni. Ci potrebbe essere un doppio senso linguistico tipico della zona toscana, potrebbe essere che Dante avesse effettivamente la barba (c'è chi ridicolmente lo sostiene con grande sicurezza) e c'è una terza possibilità che è quella che qui ci sembra più importante: Beatrice "presta" - e per l'analogia onirica che stiamo sostenendo mi sentirei anche di togliere le virgolette - la barba a Dante, che non l'aveva, per poterlo velenosamente ferire.

Le ultime battute di questo saggio che rivede il primo incontro con Beatrice ritornano su quanto era già stato colto da Borges nel precedente scritto sull'episodio<sup>xxxiii</sup> di Paolo e Francesca: una volta riesaminati e rilette questi versi, può confermare la sua idea per cui Dante, forse senza volerlo o senza accorgersene direttamente, ha creato il verso 135 del quinto canto dell'Inferno "con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia".

C'è un altro aspetto di questa sequenza che va considerato, su cui la critica s'è soffermata a lungo in un dibattito a cui Borges non prende parte direttamente, ma in cui penso lo si possa inserire grazie ad alcuni suoi testi slegati dalle analisi dantesche. Molto si è discusso sul motivo centrale del rimprovero di Beatrice. Le informazioni che Dante ci fornisce sul suo traviamiento sono piuttosto vaghe e possibili di diverse interpretazioni. Molte le congetture a riguardo,<sup>xxxiv</sup> una di quelle più frequentemente quotate - che io credo non essere l'unica, ma una parte del discorso più ampio in cui ne rientrano molte<sup>xxxv</sup> è quella che vede a Dante imputato l'abbandono del vero amore e del bene a favore di uno smarrimento nelle false bellezze della filosofia e della poesia. Dante si rimprovera attraverso le parole di Beatrice, Borges si accusa di un simile peccato in una delle sue più sincere poesie, *El Remordimiento*:

*He cometido el peor de los pecados /que un hombre puede cometer. No he sido /feliz. Que los glaciares del olvido /me arrastren y me pierdan, despiadados. /Mis padres me engendraron para el juego /arriesgado y hermoso de la vida, /para la tierra, el agua, el aire, el fuego. /Los defraudé. No fui feliz. Cumplida /no fue su joven voluntad. Mi mente /se aplicó a las simétricas porfias /del arte, que entreteje naderías. [...]*

---

<sup>xxxiii</sup> Come abbiamo già visto, il racconto non ha nulla di episodico. Il termine è di comodo.

<sup>xxxiv</sup> Francesco Mazzoni, in *Lectura Dantis Scaligeri*, Dicembre 1963, ci dice che non è così indeterminato il "traviamiento" e lo interpreta, lettura che trovo estremamente ricca ed interessante, come un prevalere del tempo sull'eterno.

<sup>xxxv</sup> Si veda la questione della molteplicità interpretativa espressa nel capitolo dedicato all'analisi delle riflessioni sul canto del conte Ugolino

Ancora un dettaglio del canto XXXI del purgatorio va evidenziato: Beatrice dopo aver chiesto “per la barba il viso” di Dante, non lo guarda negli occhi, si mostra invece con lo sguardo rivolto al grifone. Lo sguardo di Beatrice è spesso rivolto altrove, così come nel canto XXXI del Paradiso si volgerà nell’eterna fontana.

Credo che non sia del tutto fuorviante accostare un elemento biografico di Borges a questa tematica. Intorno ai quarant’anni Borges si innamorò di Estela Canto, nutrendo nei suoi confronti un amore che si potrebbe assimilare a quella che l’argentino ha individuato come un’idolatria di Dante per Beatrice. Quest’amore, mutuato dalle suggestioni di quello dantesco, è certamente la fonte primaria per il racconto *El Aleph*, che analizzerò più dettagliatamente a breve; è Emir Rodriguez Monegal a fare per primo la comparazione fra Dante e Beatrice con Borges e Estela Canto. “*Se Dante scrisse La Divina Commedia perché era l’unico luogo per stare con Beatrice, Borges scrisse L’Aleph perché era l’unico luogo in cui poteva stare con Estela*”. Fu lei stessa a pubblicare una lettera che Borges le inviò, in *Borges a contraluz*, in cui leggiamo che la pensa continuamente, ma sempre di spalle o di profilo; io direi come Beatrice che guarda il grifone o presa dalla contemplazione del divino, lontana da colui che l’ama.

Veniamo dunque a quella che è forse l’analisi più strettamente personale e sentita da Borges dei versi danteschi, quella cioè che riguarda una terzina del XXXI canto del Paradiso, canto che dopo Borges non riusciamo più a leggere in chiave di serena rivelazione, di consapevolezza di Dante: l’argentino l’adombra di una terribile malinconia da cui non ci possiamo - non ci vogliamo - liberare. La terzina 91-93 costituisce quelli che Borges definisce i versi più patetici che la letteratura abbia prodotto, l’autore si stupisce del fatto che la critica non ne abbia colto, al di là di spiegazioni tanto inappuntabili quanto fredde, l’intima sofferenza che racchiudono. Sofferenza che nasce in Dante scrittore, persona, più che nel personaggio.

Ad ogni cielo Beatrice s’è fatta sempre più bella, insieme a lei il pellegrino giunge all’Empireo, dove, con versi di una visibilità che lascia senza fiato, il poeta descrive la molteplice Rosa paradisiaca. Nel pieno di una visione di bellezza, nel momento di massimo entusiasmo in cui “*la forma general di Paradiso / già tutta mio sguardo avea compresa*”, quando vorrebbe dirlo alla sua amata, improvvisamente, Dante s’accorge che Beatrice l’ha lasciato; lui la può vedere benissimo grazie alla perfetta limpidezza dell’aria, ma è lontano da lei quanto il fondo del mare dal cielo; il poeta, allora, da lontano, direi dal suo personale abisso scavato nel punto più alto del paradiso, le rivolge una preghiera stupenda (nella quale è innegabile, anche nelle letture più aderenti all’interpretazione allegorica, scorgere un residuo di individualità, di sentimento personale di Dante), dopo di che “*quella, sì lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò all’eterna fontana*”.

I commentatori vedono in quello sguardo la promessa certa della salvezza, un segno d’acquiescenza, un ringraziamento per la preghiera che la donna mostra di accogliere; ed hanno certo considerato che il momento della sparizione di Beatrice non è neppure accennato, nonché descritto. Per De Sanctis, Dante non si lamenta dell’allontanamento di Beatrice, perché in lui sarebbe bruciato e distrutto ogni residuo terrestre; per l’allegoria, l’interpretazione è corretta, in

realità quando accanto a lui Dante trova un sene, poco importa che sia San Bernardo, riesce a malapena a chiedere dove si trovi la sua donna.

Ritrovarsi accanto un vecchio è certamente una nuova contaminazione da incubo con cui si macchia il sogno di Dante. Il sogno del poeta che immaginò la scena per immaginarsi con Beatrice: “*Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión*”.

Da qui l'atrocità di quegli elementi: il sene, la terribile fugacità del sorriso, dello sguardo, l'eternità dell'unico gesto di distogliere il viso. Certo Dante ha la promessa della salvezza, ma non ha Beatrice. Roland Barthes nel suo *Frammento di un discorso amoroso*, nota che *nella sfera amorosa, le ferite più dolorose sono causate più da ciò che si vede che non da ciò che si sa*. Dante sa che si salverà, ma ciò che vede è Beatrice che gioisce della visione di Dio; sempre con Barthes, le immagini da cui l'innamorato è escluso, risultano crudeli. Paolo può piangere con Francesca, Dante non può sorridere con Beatrice, lei lo fa senza prenderlo in considerazione.

Per Borges l'orrore di quel momento emerge dalle parole scelte dal poeta, parole che vediamo collegarsi in un meccanismo di contaminazioni, ad esempi il “come pareo”, si riferisce a “lontana”, ma irrimediabilmente finisce per adombrare il “sorriso”. In quest'ottica è giustificata la traduzione del Longfellow, accusata spesso di eccessiva divergenza con il testo.<sup>xxxvi</sup>

Il fascino esercitato su Borges dalla figura di Beatrice e dal rapporto con Dante non si esaurisce in questi due saggi: c'è un personaggio di nome Beatrice nel racconto *El Parlamento* ne *El libro de arena*, una giovane ragazza che diventa amante del protagonista, ma che, non volendosi legare a nessuno, se ne va cercando di evitare l'enfasi di un addio; possibili gli accostamenti dunque tra questa Beatrice Frost e la Portinari, ma certo non particolarmente rilevanti, come altri vaghi accenni nell'opera di Borges; quello che invece risulta interessantissimo è il più certo e inconfutabile accostamento tra la Beatrice dantesca e Beatriz Viterbo in *El Aleph*, racconto del 1945 che dà il titolo alla raccolta del 1952. Come già ho accennato, il racconto è stato ispirato dalla relazione di Borges con Estela Canto, si dice che l'idea dell'*Aleph* provenga dall'immagine di un caleidoscopio che il poeta aveva regalato all'amata, andato in frantumi perché fatto cadere dalla donna di servizio di lei.

Le allusioni a Dante, in questo racconto, sono numerosissime, alcune esplicite, altre più nascoste, sebbene sia particolare il fatto che il richiamo non sia mai apertamente citato. *L'Aleph* è il racconto che è stato considerato come una delle prove più ambiziose della narrativa borgesiana. Come la *Commedia* infatti, tenta di fornire, per quanto vedremo che in Borges non mancano degli intenti ironici, una visione universale del cosmo. Il titolo indica una sfera dalle modestissime

---

<sup>xxxvi</sup> Per quanto Borges sostenesse che a livello d'efficacia del verso, la *Commedia* non sia traducibile, sappiamo che conosceva ed apprezzava la versione di Longfellow, ritenuta da lui una delle migliori esistenti. Sosteneva invece che le traduzioni in spagnolo non potevano essere valide per l'eccessiva vicinanza dei due idiomi, e che gli spagnoli dovevano rassegnarsi a leggerla in italiano; del resto, come suggeriva Cervantes e come riporta Borges, bastano due soldi di lingua toscana per capire l'italiano (per Cervantes era quello di Ariosto).

dimensioni che è una sorta di magico microcosmo, un punto dal quale è possibile vedere ogni luogo dell'universo, un punto che sta allo spazio come il tempo sta all'eternità.

Si notino le reminiscenze dell'Empireo nel fatto che nella sfera si possono vedere tutte le cose nitidamente senza che esse si sovrappongano o ostacolino la visione l'una dell'altra. Il centro del racconto è stato individuato nella descrizione, che occupa quasi un terzo della narrazione, delle cose viste nell'Aleph, anche se moltissimi sono gli altri elementi interessanti e, soprattutto, divertenti.

Il resto della storia verte sul modo in cui si è sviluppato il rapporto, che sbagliato sarebbe definire d'amicizia, tra il narratore e protagonista Borges e il proprietario dell'Aleph, o perlomeno il proprietario dello scantinato in cui esso si trova, il poeta Carlos Argentino Daneri. Nel nome di Daneri è facilmente riscontrabile una contrazione del nome di Dante Alighieri. I due si conoscono perché Beatriz, la donna amata da Borges-personaggio di un amore non corrisposto, sposata ad un altro uomo e morta giovanissima (esattamente come Beatrice), era la cugina di Daneri. L'amata morta permetteva al poeta di consacrarsi alla sua memoria senza il pericolo dell'umiliazione: questo è anche quello che desiderava Dante, che però l'umiliazione l'ha ricevuta. Questa sicurezza verrà anche smontata nel racconto dalle lettere di Beatriz, viste nell'Aleph, che attestano la sua impurezza.

La principale differenza con il rapporto tra i due fiorentini è vista proprio in questa contaminazione impura, in cui non è da escludere una certa portata ironico-grottesca.<sup>xxxvii</sup> Borges ogni anniversario della morte della ragazza fa la sua malinconica visita alla casa del parente, dove poteva osservare i ritratti della scomparsa, si noti il ritratto di Beatriz di profilo, che ricorda le visioni indirette della figura di Beatrice. Quando il rapporto fra i due si fa più stretto, Daneri decide di presentare a Borges il suo poema *La Terra*, che doveva essere una descrizione del pianeta, in cui Borges personaggio vede un'impresa folle, tediosa, priva di qualsiasi valore poetico. Per un po' è esaminato, con una sottile, crudele, divertentissima ironia, il poema. Il punto di svolta l'abbiamo nel momento in cui Daneri, terrorizzato dalla notizia della possibile demolizione della sua casa, decide di mostrare a Borges il tesoro che ha nello scantinato, fonte di quella ispirazione poetica che raggiunge, e cerca ridicolmente di sorpassare, il limite dell'ineffabile. Dopo un breve momento da racconto nero, nella paura di una trappola, si ha la visione dell'Aleph.

La visione dell'Aleph, l'hanno sottolineato in studi separati Alberto Carlos e Roberto Paoli, ma basta conoscere anche vagamente i due testi per individuare questa analogia, è evidentemente molto vicina alla visione di Dio nel Paradiso dantesco.

Borges vede una piccola sfera di quasi insostenibile fulgore, come il Pellegrino Dante è accecato dalla luce paradisiaca; Beatrice descrive Dio come "la 've s'appunta ogne ubi e ogne quando",

---

<sup>xxxvii</sup> I biografi di Borges raccontano che quando l'autore chiese la mano ad Estela Canto, lei maliziosamente rispose che prima d'accettare o meno, avrebbero dovuto fare l'amore. Borges rimase profondamente scosso dal fatto che lei fosse così impura e lo terrorizzò il pensiero che potesse essere stata con altri uomini; ecco la probabile origine, in questo racconto appunto dedicato ad Estela, della contaminazione negativa di Beatrice.

l'Aleph è "*uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos*", e di consimili analogie se ne potrebbero elencare molte.

Quella che più colpisce, perché più deve aver colpito il Borges autore del racconto nella lettura della *Commedia*, è l'idea che, nell'osservare nell'Aleph, ad un certo punto il protagonista vede il tuo (di chi legge) e il suo volto, esattamente come riporta Dante: "*mi parve pinta de la nostra effige, / per che 'l mio viso in lei tutto era messo*". L'inconcepibile universo che Borges può vedere nell'Aleph, è "*ciò che per l'universo si squaderna*".

Anche nelle osservazioni su Chesterton, in *Otras Inquisiciones*, si parla di un *paradiso in cui si può scoprire che in fondo gli spiriti dei cori angelici hanno il nostro stesso volto*. E ancora, anche in questo racconto è accennata la storia del Simurg, degli uccelli che vedono se stessi nel loro Dio. Nel prologo ai saggi danteschi, Borges vuole immaginare con i lettori un'illustrazione che, via via che la si osserva e la si penetra, si rivela contenere in sé tutto quello che c'è sulla terra, quello che è stato e quello che sarà, un'illustrazione che sia anche un microcosmo. Ci dice poi che il poema di Dante è quell'immagine di vastità universale, ed ecco che può dire poco dopo che all'inizio la *Commedia* è il sogno di Dante, mentre alla fine può essere molte cose, o tutte le cose.

L'idea di quell'illustrazione è la stessa dell'Aleph, ma Borges non vuole, con la sua tipica umiltà e ironia, assimilarsi a Dante, per questo alla fine del suo racconto finisce per congetturare che l'Aleph, di cui aveva fino a quel momento esaltato le caratteristiche, sia in realtà un falso. Questo, assieme allo stravolgimento di Beatriz, un'infedele che scrive lettere sconce al cugino,<sup>xxxviii</sup> ha portato la critica a vedere il racconto come una parodia; forse sarebbe più corretto vederlo come un omaggio che evita di prendersi troppo sul serio.

Un altro punto che avvicina Borges (sia il personaggio che l'autore) a Dante è quella ineffabilità della visione che porta solo ad alcuni, insufficienti, accenni; che porta Daneri a sembrare uno stupido che rivede le sue parole, nella ricerca dell'espressione, fino a raggiungere il ridicolo.

Anche la frustrante impossibilità di fissare nella memoria la visione caratterizza entrambe le rivelazioni. All'alta fantasia di Dante *mancò possa*: a questo venir meno, allo svanire della visione segue l'impossibilità di richiamare la visione alla memoria. Borges chiude il racconto dell'Aleph con queste parole:

*Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.*

Ecco che possiamo immaginare Dante che, dopo aver colto l'ultimo, sfuggente, sorriso di Beatrice, deve ricordarla eternamente girata di spalle, perché eroso è il suo ricordo della visione amorosa.

---

<sup>xxxviii</sup> Ancora un accenno biografico, forse un pettegolezzo, che ci offre un ottimo esempio della formidabile ironia di Borges. L'autore consegnò il manoscritto de *L'Aleph* ad Estela Canto; molto tempo dopo la loro rottura, negli anni ottanta, lei vendette il manoscritto per 26 mila dollari, non prima di avergli chiesto il permesso. A quella richiesta, lui rispose: "*Se vuoi vado in bagno ora e mi suicido in modo che il manoscritto abbia più valore*".



Questa perdita dei tratti di un volto è alla base del breve testo che Borges dedica al verso 108 sempre del trentunesimo canto del Paradiso in *El Hacedor*. Qui l'argentino considera lo stupore di Dante nel vedere il volto di Cristo, un volto che è un'immagine che si è irrecuperabilmente perduta sulla terra, così come persa è per sempre l'immagine di un caleidoscopio (il caleidoscopio di Estela, che ha originato l'irrecuperabile Aleph?).

La congettura di Borges è che forse un tratto di quel volto è in ogni specchio e che il volto s'è voluto cancellare affinché Dio possa essere tutti. Dante l'ha contemplato nel suo sogno, vedendo il suo viso, Borges ci dice che forse anche noi lo vedremo nei nostri labirinti onirici, ma ce ne dimenticheremo e *no lo sabremos mañana*.

Dormienti siamo in grado di comprendere molto più che nella veglia, la chiarezza della missione di Dante l'abbiamo nel suo stesso sogno. In *Inferno*, I, 32, nella stessa raccolta del testo appena citato, Borges immagina che, appunto in un sogno, al Leopardò venga spiegato che è stato creato da Dio perché Dante lo potesse vedere e potesse usarlo nel suo poema. Il leopardo capisce perfettamente la questione nel mondo onirico, ma è impossibile che, sveglio possa pensare alla sua esistenza come ad uno strumento poetico.

L'autore ci dice che a Dante, prossimo alla morte è stato allo stesso modo spiegato il perché del suo comporre la *Commedia*.

Dante lo capì, ma quando si svegliò perse quel senso.<sup>xxxix</sup>

---

<sup>xxxix</sup> Si veda anche la poesia, già citata, *Una rosa amarilla* che riaccenna a questa rivelazione.