

Le reminiscenze dantesche nella prosa borgesiana: *L'Aleph* come riscrittura del *Paradiso*

di Matteo Maselli

[...] se esiste un criterio per misurare quella discussa categoria che è la grandezza di un poeta, esso non può essere che la sua traducibilità: traducibilità, in particolare, da un sistema culturale in un altro. (G. Contini, *Un'idea di Dante*, 1976)

Il presente scritto nasce con l'intento d'indagare alcuni inesplorati contatti intertestuali che, rimasti per molto tempo sotto silenzio, hanno il merito di gettare nuova luce sul più letto dei racconti di Jorge Luis Borges e che trovano in Dante Alighieri, e più propriamente nel *Paradiso*, un costante punto di riferimento.

La maggior parte dei contributi critici volti a promuovere uno studio comparatistico tra Borges e Dante in relazione a *L'Aleph* (1949) si è limitata a mettere in evidenza il richiamo dell'argentino alla visione di *Par.* XXXIII. Coloro che hanno cercato di imprimere nuova forza al dibattito hanno discusso intorno alla qualità tipologica della rievocazione dantesca. Accanto ad una interpretazione del racconto borgesiano come parodia di alcuni tratti dell'opera di Dante, si sono affiancate linee di studio più ardite, ma non meno persuasive, che rifiutano di circoscrivere l'influsso del fiorentino ad una mera somiglianza d'immagini narrative¹.

¹ Cfr. H. Núñez-Faraco, *Dante, precursor de Borges*, 2004 consultabile gratuitamente sul sito springerlink.com; H. Núñez-Faraco, *Borges, Dante and Barbusse. A Contribution towards a Comparative Reading*, in «Variaciones Borges», 2004, n. 17, pp. 199-212; J. Thiem, *Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision*, in «Comparative Literature», 40, 1988, n. 2, pp. 97-121; R.A. Borello, *Situation, prehistoria y fuentes medievales: El Aleph de Borges*, in «Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana», Barcelona, 1992, pp. 533-543; D. Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in his Writings*, New York, Greenwood, 1986; E. Durante, *Poétique et écriture: Dante au Miroir de Valéry et de Borges*, Paris, Champion, 2008; M. Maselli, *Le vie oblique dell'allusione: Borges, Dante e il dialogo sull'eterno*, in «Variaciones Borges», 2018, n. 45, pp. 61-78.

Questo saggio si propone come lavoro ibrido, nella speranza di contribuire a diversificare la ricerca sul Borges dantista². A questo scopo, vengono adottate prospettive di critica dantesca per svelare parallelismi inediti, con l'intento di dimostrare come *L'Aleph* di Borges sia molto più dipendente dal *Paradiso* di quanto oggi si creda. La mia attenzione si concentrerà prevalentemente su alcuni punti tematici significativi: la possibilità di anticipare la ripresa del modello dantesco per la progettazione narrativa dell'*Aleph* ad un passo precedente la visione finale della *Commedia*; le comuni modalità di costruzione del racconto visionario in relazione all'inibizione linguistico-cognitiva tipica dell'ineffabilità dantesca; l'equivalenza costitutiva tra l'*Aleph* narrato e la realtà paradisiaca pre-empirea.

1. L'eterno divenire nello spazio puntiforme

Come accennato, numerosi studi segnalano la simmetria che intercorre tra l'*Aleph* borgesiano e la visione finale del *Paradiso*, seppur Borges non menzioni mai il nome di Dante all'interno del racconto³. Nonostante sia questa un'operazione condotta con rigore e competenza, eccezione fatta per l'esplicita ripresa dell'ultima sezione di *Par. XXXIII*⁴, mancano riscontri che dimostrino altre ed eventuali rielaborazioni borgesiane del contenuto della *Commedia*. Contrariamente a quanto abitualmente si afferma, ritengo possibile dimostrare come la progettazione de *L'Aleph* abbia beneficiato della profonda conoscenza posseduta da Borges della *lectio* del fiorentino – la quale gli permise di ricorrere a schemi narrativi danteschi non limitati agli ultimi versi del *Paradiso*. Si potrebbe congetturare un inconscio condizionamento esercitato su Borges da quella narratività universale che percorre tutte le terzine della *Commedia*, «un libro la cui materia può essere

² Il Borges dantista rispecchia perfettamente il Borges letterato, come dimostra l'assenza di un approccio di studio puramente filologico dell'opera di Dante. Questa posizione giustifica, ad esempio, l'evidente mancanza di riflessioni sul *De Vulgari Eloquentia*, testo che, per sua stessa natura, si presta a ricerche filologiche e linguistiche. Che i richiami borgesiani a Dante non derivino solamente da un'attenta analisi testuale è confermato dal fatto che «anche quando sono più tenui, [tendono] alla composizione di una pagina sul genere di quelle di *Altre inquisizioni*. Infatti [...] egli si comporta come in generale nelle sue pagine saggistiche: [...] preferisce intarsiare giudizi altrui, confrontarli minuziosamente, proporre le sue riflessioni quasi dando l'impressione di celarle, introducendole per mezzo di formule garbate e pudiche [...] o con mini-poetiche della sua pagina saggistica». (R. Paoli, *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli, Liguori, 1997, p. 93); H. Núñez-Faraco scrive: «[...] he was neither an Italianist nor a medievalist, and his approach to Dante is always imaginative, not academic.» (H. Núñez-Faraco, *Borges and Dante. Echoes of a Literary Friendship*, Oxford, Peter Lang, 2006, p. 20); cfr. A. Giordano, *Borges y la ética del lector inocente*, in «Variaciones Borges», 1997, n. 4, p. 70.

³ Un'acuta spiegazione della ritrosia di Borges a menzionare il nome di Dante ne *L'Aleph* si trova in J. Thiem, *Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision*, cit., pp. 97-121.

⁴ Come esporrò in questo saggio, anche la celebre ripresa della visione conclusiva della *Commedia* deve essere sottoposta ad accurata indagine: per motivi narratologici, Borges non poteva rievocare nella sua intrezza l'ultima sequenza del *Paradiso*.

tutto per tutti [...] poiché è capace di quasi inesauribili ripetizioni, versioni, perversioni»⁵.

In prima analisi, è evidente una somiglianza in relazione al confluire delle tre dimensioni temporali – passato, presente, futuro – nel punto assoluto in *Par.* XVII⁶ e la nota estasi visionaria del Borges personaggio de *L'Aleph*; somiglianza che preparerebbe il già menzionato richiamo a Dante nel finale del racconto. La critica dantesca è ricca di scritti sul canto XVII, i quali tuttavia si concentrano prevalentemente sulle parole di Cacciaguida, volte a profetizzare quell'esilio che Dante aveva già immaginato toccargli in sorte nei primi due regni dell'oltretomba⁷. Una parte dello stesso canto può però essere adoperata per fini esegetici diversi:

O cara piota mia che s'ì t'insusi,
che, come veggion le terrene menti
non capere in triàngol due ottusi,

così vedi le cose contingenti
anzi che sieno in sé, mirando il punto
a cui tutti li tempi son presenti
(*Par.* XVII, vv. 13-18)

I versi in cui Dante chiede che gli sia rivelata la sua futura condizione precludono indirettamente alla visione finale, consentendo così un legame intertestuale con l'*Aleph* borgesiano: come in Dante, anche per Borges il punto cumulativo del tempo «si può intendere non solo come il momento della visione e il momento dopo la visione, ma anche come la sostanza della visione»⁸.

⁵ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2016, vol. 1, p. 809.

⁶ Esemplare è la riflessione che G. Contini propone sull'utilizzo diversificato del *punto* in Dante: «Siamo oramai nell'ambito del *punto*: immagine assai cara a Dante, se potrà sostituirla, nell'*autoritas* [...] della *Metafisica*, al "*principio*" dell'originale ("*Ex tali igitur principio dependet caelum et natura*"). Ottima rappresentazione geometrica della riduzione estrema, essa potrà applicarsi, come qui [*Par.* XXVIII], allo spazio; e negli stessi paraggi (canto XXX): "il trionfo che lude / sempre dintorno al *punto* che mi *vinse*". Ma subito dopo essa è interpretata in modo tematico: "Da questo passo [cioè la bellezza di Beatrice nel Primo Mobile] *vinto* mi concedo / più che già mai da *punto* di suo tema / *soprato* fosse comico [quale dunque lui autore] o tragedo"; e nell'ultimo canto in modo temporale: "*Un punto solo* m'è maggior letargo [...]" (a cui si avvicina giustamente "perché foco d'amor compia in un punto / ciò che de' sodifari chi qui si stalla"; dove, si aggiunga, *punto* "punctum temporis" equivocamente rima con *punto* "punto tematico")» (G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, p. 205).

⁷ Il canto interessa anche per la modalità deontica del discorso profetico (G. Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 2002, pp. 275-276). Come si dirà a breve, una simile indicibilità si ritrova anche in Borges; questo canto si rivela dunque fondamentale per esaminare le modalità di costruzione narrative adottate dall'argentino per *L'Aleph*.

⁸ E.M. Longen, *The Grammar of Apotheosis: «Paradiso» XXXIII, 94-99*, in «Dante Studies», 1975, n. 93, pp. 209-214.

Malgrado l'evidenza di tale ripresa, esclusi alcuni articoli in lingua straniera – i quali accennano solamente a tale confronto⁹ –, la critica italiana sembra non aver colto pienamente l'influenza che tale passo ha esercitato sul modellamento dell'*Aleph*. Il silenzio stupisce soprattutto alla luce del risaputo procedimento di lettura borgesiano della *Commedia*. Come da lui stesso affermato¹⁰, arrivato alla sommità del *Purgatorio*, Borges intraprese uno studio autonomo e non mediato da commenti o traduzioni della terza cantica. Questa circostanza permette forse di capire l'operazione mentale soggiacente alla lettura borgesiana di questo passo: pare, infatti, che la prodigiosa memoria dell'argentino se ne sia impossessato e che l'abbia poi rievocato involontariamente per affiancarlo all'estasi conclusiva del *Paradiso* nelle fasi di abbozzo dell'*Aleph*. D'altro canto, è Borges stesso ad ammettere l'intervento di meccanismi inconsci nel suo procedere letterario. Un esempio è riportato in una nota al racconto *L'altra morte* (*L'Aleph*, 1949). Ragionando sul protagonista Pedro Damian Borges rivela:

Sospetto che Pedro Damian (se è esistito) non si chiamasse Pedro Damian, e che io lo ricordi sotto tale nome per poter credere un giorno che la sua storia m'è stata suggerita dagli argomenti di Pier Damiani¹¹.

L'altra morte è una fantasia sul tempo, che ordii alla luce di alcune argomentazioni di Pier Damiani¹².

Pedro Damian, dunque, è l'esito finale di una rielaborazione non controllata che trova in Pier Damiani il suo punto di partenza. Chiaramente, Borges avrebbe potuto riferirsi al vescovo ravennate anche senza ricorrere alla *Commedia*. Tuttavia, una volta letta, è lecito supporre che alcune associazioni intellettive abbiano affiancato o arricchito l'immagine carnale del teologo con quella dello spirito contemplativo del VII Cielo di Saturno¹³. È una rielaborazione artistica passivamente eseguita da Borges, ma così evidente da indurlo a

⁹ «Sin duda la imagen más intensa, tanto en Dante como en Borges, que resume estas preocupaciones de síntesis, es la idea de la visión del Todo en un punto, punto que es un círculo vertiginoso de luz en el que están contenidas todas las cosas y los tiempos en un solo lugar y momento. "Así ves las cosas contingentes antes de que sean en sí mirando el punto en el que todos los tiempos están presentes", dice Dante en el *Paraíso* (XVII, 16-18). Borges labrará con esta imagen dos de sus cuentos más admirables: *El Aleph* y *La escritura del Dios*.» (I. Navarro, *Dante Alighieri, costumbre y recomendación de Jorge Luis Borges*, in «*Criterio*», 2242, 1999, p. 8).

¹⁰ «[...] Quando giunsi al sommo del Paradiso Terrestre, quando giunsi al Paradiso deserto, là, nel momento in cui Dante viene abbandonato da Virgilio e si trova solo e lo chiama, in quel momento sentii di poter leggere il testo direttamente in italiano e solo di tanto in tanto guardare il testo inglese» (J.L. Borges, *Sette Notti*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 11).

¹¹ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 828.

¹² *Ibidem*, p. 902.

¹³ La ripresa del Damiani dantesco da parte di Borges è data per acquisita in I. Almeida, *Dante et la modification du passé*, in «*Variaciones Borges*», 1997, n. 4, p. 84; L. Terracini, *I*

ipotizzare che vi siano attività mentali che sfuggono al controllo della sua volontà creativa¹⁴.

È plausibile che anche quanto segue sia il risultato della lettura borgesiana della *Commedia*. Se tuttavia il richiamo inconscio a Damiàn era lucidamente ricostruito dall'autore argentino, in questo caso Borges pare non riuscire a sottrarsi alle spire della «volontà» inconscia, soccombendo prima di raggiungere la «parte razionale o vero intellettuale, cioè ne la voluntad»¹⁵. Le parole dantesche sono nuovamente fonte d'ispirazione per Borges, senza che quest'ultimo ne sia pienamente consapevole¹⁶.

Da tali premesse, le due terzine di *Par. XVII* sopra proposte suggeriscono con estrema nitidezza il contenimento dell'attuarsi temporale, tripartito nell'eterno passato, presente e futuro, confluito nell'unità puntiforme proiettata della mente di Dio:

E però ultimamente dico che da eterno, cioè eternamente, fu ordinata ne la mente di Dio in testimonio de la fede a coloro che in questo tempo vivono¹⁷.

codici del silenzio, Torino, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 56; R. Ricciari, *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges*, Milano, Prometheus, 2006, p. 30.

¹⁴ Tale ipotesi è ulteriormente supportata dalle parole pronunciate da Borges la sera del 1 giugno 1977 al Coliseo di Buenos Aires. In quell'occasione, elogiando l'innata abilità di Dante di condensare in poche terzine il destino di un personaggio, Borges definisce questa abilità come inconscia e confessa di avere più volte tentato di emulare tale complesso procedimento narrativo: «A Dante basta un solo momento. E in quel solo momento il personaggio è definito per sempre. Dante cerca il momento centrale inconsciamente. Io ho voluto fare la stessa cosa in molti racconti [...]» (J.L. Borges, *Sette Notti*, cit., p. 19). Secondo Calvino, Borges riuscirà egregiamente a riprodurre nei suoi racconti la condensazione dantesca (I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 261-262). Dello stesso avviso è Savater (F. Savater, *Borges*, Taranto, Laterza, 2005, p. 41). La capacità di sintetizzare il destino dell'uomo in un momento assoluto si ritrova inoltre in *Poema Congetturale (L'altro, lo stesso*, 1964), testo che richiama la vicenda di Buonconte da Montefeltro di *Purg. V* (R. Paoli, *Borges e gli scrittori italiani*, cit., pp. 109-118); H. Núñez-Faraco mostra la presenza dei medesimi meccanismi inconsci anche nelle riprese borgesiane di *Inf. V*, il quale fa da modello per il testo *Llamarada*, scritto nel 1919 per la raccolta *Fervore di Buenos Aires* (1923) ma poi escluso. Si tratterebbe del primo lavoro borgesiano di diretta influenza dantesca (H. Núñez-Faraco, *Borges and Dante*, cit., p. 136). Sempre Núñez-Faraco fa riferimento a questi processi per giustificare la vicinanza tra *L'Aleph* e *L'Enfer* di H. Barbusse (H. Núñez-Faraco, *Borges and Dante*, cit., p. 157). Intervistato da Stelio Cro, a proposito di un utilizzo invertito delle parole della frase «Beatriz perdita para siempre» de *L'Aleph* nel saggio *L'incontro in un sogno (Saggi danteschi*, 1982) dove la frase diventa «perdida para siempre Beatriz», Borges parla di attività cognitive e produttive non controllate: «Bueno, eso es muy curioso. [...] Porque yo no sabía que estaba utilizando las mismas palabras en distinto orden» (S. Cro, *Jorge Luis Borges. Poeta, saggista e narratore*, Milano, Mursia, 1979, p. 254).

¹⁵ *Convivio*, I, XII, 9.

¹⁶ Con grande acutezza Riccardo Campa nota come in Borges l'attivazione della memoria produca profondissimi intrecci testuali accolti in un tempo differito: «Le atmosfere mentali, mediante le quali lo scrittore [Borges] previene l'avvenimento che concerne la sua meraviglia o le sue apprensioni, sono sintonizzate con i riferimenti letterari, in virtù dei quali ogni occasione è sempre preceduta da una analoga, talvolta dispersa nel tempo.» (R. Campa, *Jorge Luis Borges. L'ombra etimologica del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 12).

¹⁷ *Convivio*, III, VII, 17.

È questo un riferimento all'apertura della summenzionata unità puntiforme, che vedrà il suo contenuto sprigionarsi quando l'universo verrà «squadernato»:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna
(*Par.* XXXIII, vv. 85-87)

Per tale motivo, «il punto / a cui tutti li tempi son presenti»¹⁸ deve essere inteso come una prima prefigurazione dell'Aleph finale, qui mostratosi nella sua fase di quiete potenziale, in attesa dell'innescò divino che ne autorizzi un esternarsi pieno e assoluto.

È possibile inoltre affermare che, finché l'apertura del «punto dei tempi» non è messa in moto nel suo dispiegarsi totale, ogni loco dantesco che suggerisce una potenzialità «alephica» contiene una forma d'Aleph riconducibile, secondo la prospettiva borgesiana, a una copia apparente dell'Aleph originale¹⁹.

2. L'ostacolo raffigurativo: la divergenza temporale tra memoria e linguaggio

Se si procede a un'attenta rilettura e interpretazione del racconto che più di tutti ha reso celebre Borges, sarà possibile rinvenire inedite similitudini con la *Commedia*. L'influenza dantesca diviene, infatti, evidente anzitutto riflettendo sulle modalità di costruzione narrativa ugualmente adottate da Borges e Dante in merito alla visione divina. La necessità di fissare nella memoria l'incontro con il divino e l'impossibilità di riuscirvi sono meccanismi retorici che confluiscono nella topica dell'ineffabilità, ovvero il cedimento delle facoltà cognitive nell'atto descrittivo²⁰. Gli studi consacrati allo scarto presente in Borges tra la visione e il racconto che di essa se ne fa, attribuiscono questa incapacità descrittiva *in primis* all'insufficienza degli strumenti impiegati, ovvero al linguaggio umano²¹. Borges lamenta l'insufficienza

¹⁸ *Par.* XVII, vv. 17-18.

¹⁹ Oltre a *Par.* XVII, cito di seguito altri possibili luoghi danteschi dove è possibile rintracciare eventuali Aleph-apparenti, ovvero surrogati di un Aleph autentico non ancora mostratosi nella più assoluta interezza: il resoconto dell'atto della creazione in *Par.* X; l'apparire di San Pietro in *Par.* XXIV; lo spazio puntiforme del Primo Mobile in *Par.* XXVII; un primo mostrarsi di Dio in *Par.* XXVIII; l'apparizione della Vergine Maria nella Rosa dei Beati in *Par.* XXXI.

²⁰ Per un'approfondita definizione dell'ineffabilità cfr. G. Ledda, *L'impossibile conveniente: topica dell'indicibilità e retorica dell'aptum in Dante*, in «Lingua e Stile», 1999, n. 34, pp. 449-469.

²¹ Non mancano studi originali sull'argomento, come la proposta di Shlomy Mualem che ricorre alla teoria wittgensteiniana dell'esistenza di entità che possono solo essere mostrate ma non dette (S. Mualem, *What Can Be Shown Cannot Be Said. Wittgenstein's Doctrine of Showing and Borges' «The Aleph»*, in «Variaciones Borges», 2002, n. 14, pp. 41-56).

za della struttura del linguaggio, inadempiente nella descrizione dello spettacolo dell'Aleph. Le parole faticano a esprimere adeguatamente le immagini della visione; tra il desiderio di comunicare e la capacità di riuscirvi si frappone il mancato funzionamento delle frasi, inadatte a riprodurre ciò che la mente aveva intenzione di afferrare:

Tali caratteristiche investono sia la sfera logico concettuale sia quella reale, cioè l'intenzionalità, e esprimono tutta la complessità o meglio l'ambigua tensione, presente nel discorso apofantico [...] tra la valenza fenomenologica svelativa e la valenza categoriale obiettivante²².

Per il momento²³ ci si può accontentare di ricercare le ragioni dell'inadeguatezza del linguaggio non nella sua forma bensì nella natura temporale in cui si esprime:

Quel che videro i miei occhi fu simultaneo: ciò che trascriverò, successivo, perché tale è il linguaggio²⁴.

E dal centro del mio essere, una voce infinita / Disse queste cose (queste cose, non queste parole, che sono / L'umile traduzione temporale d'una sola parola)²⁵.

Se il pensiero razionale può permettersi stasi, discrasie e sovrapposizioni contemporanee, l'articolazione linguistica richiede una linearità rigorosa che esclude ogni forma di stratificazione. Tra significato e significante dovrà esserci univocità di relazione per la quale *un* significante rimanderà a *un* significato. È bene precisare che con «espressione» del significato «mediante» il significante si intende qui l'effettivo utilizzo della parola²⁶. Per cui, sebbene sia innegabile che ad un significato possano corrispondere più significanti – i sinonimi, ad esempio –, nel linguaggio i significanti non potranno che essere pronunciati uno per volta. La successione perifrastica – la struttura che consente di utilizzare il maggior numero di significanti – non riesce comunque a coprire tutta la visione borgesiana: qui si ha a che fare con una successione, laddove l'Aleph è compresenza simultanea.

Va posta perciò una distinzione tra la memoria, regno della sovrapposibilità del tempo, e il linguaggio, dominio della rigida successione temporale. In *La scrittura del Dio (L'Aleph, 1949)*, testo al quale Borges lavora nell'estate del 1945, è chiara la difformità del tempo tra memoria e linguaggio. Nel breve racconto, Tzinacàn,

²² F. Brezzi, *Nel labirinto del pensiero. Borges e la filosofia*, Pisa, ETS, 2014, p. 49.

²³ Successivamente un peso maggiore verrà attribuito all'ineffabilità dinamica (incapacità propria del soggetto) e non più solo ai limiti degli strumenti linguistici adoperati.

²⁴ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 897.

²⁵ *Ibidem*, p. 41.

²⁶ Cfr. D. Balderstorn, *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*, trans. E. Paz Leston, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985, pp. 66-72; A.M. Barrenechea, *Borges y el lenguaje*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 1953, n. 7, pp. 565-569.

risvegliatosi in un carcere tetro e buio, ricorda che il suo Dio, nella speranza di prevenire i futuri mali dell'uomo, aveva scritto un miracoloso verdetto. L'uomo ricerca ardentemente le parole del Dio²⁷: scandaglia simboli, evoca sentenze, riformula giudizi. Proprio nei suoi tentativi crittografici è contenuta la relazione-scontro tra il tempo mnemonico e quello linguistico. Chiedendosi quale potesse essere la formula che da anni ricercava, pensò:

Considerai che anche nei linguaggi umani non c'è proposizione che non implichi l'universo intero; dire *la tigre* è dire le tigri che la generarono, i cervi e le testuggini che divorò, il pascolo di cui si alimentarono i cervi, la terra che fu madre del pascolo, il cielo che dette luce alla terra²⁸.

Queste parole parrebbero risolvere il problema dello scarto temporale tra il linguaggio e la mente. Tuttavia, il linguaggio umano include nelle sue frasi l'«universo intero» fintantoché il richiamo regressivo è praticato a livello mentale. Ciò è inoltre confermato dalla risposta alla domanda – «“Quale tipo di sentenza [...] costruirà una mente assoluta?”»²⁹ – che il prigioniero si pone all'inizio della sua spasmodica ricerca:

Considerai che nel linguaggio di un dio ogni parola deve enunciare [una] infinita concatenazione dei fatti, e non in modo implicito ma esplicito, non progressivo ma immediato³⁰.

Pertanto, si ha a che fare con un linguaggio divino scaturito da una mente assoluta e rispetto al quale il linguaggio umano, che ne è un riflesso sbiadito, conterrà l'universo intero solamente nella sua formulazione mentale, la stessa che accoglie l'atemporalità del Dio.

Fu allora che avvenne ciò che Tzinacàn non poté «dimenticare né comunicare»³¹. Gli si mostrò l'unione della divinità con l'universo, l'apparire di un nuovo Aleph, il cui contenuto veniva proiettato non più da un luogo puntiforme ma da un'infinita Ruota fatta d'acqua e di fuoco³² che stava in ogni parte ad ogni tempo³³:

²⁷ La perdita e la ricerca di Dio riaffiorerà anche in uno degli scritti borgesiani di più dichiarata ispirazione dantesca, come s'intuisce fin dal titolo, che riprende un versetto paradisiaco, *Paradiso*, XXXI, 108 (*L'artefice*, 1960), dove è stabilito un legame tra Dante e le *Sacre Scritture*.

²⁸ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 859.

²⁹ *Ibidem*, p. 859.

³⁰ *Ibidem*, pp. 859-860.

³¹ *Ibidem*, p. 861.

³² Chiaro è qui il parallelismo tra l'Aleph/Ruota di Borges e un passo del *Libro* del profeta Ezechiele, peraltro citato proprio nel racconto *L'Aleph* come termine di paragone per indicare una simultanea presenza in tutti i punti dello spazio (Ezechiele, 10: 9-11).

³³ Diverse similitudini tra la *Commedia* e *La scrittura del Dio*, partendo proprio dalla Ruota/Aleph, si trovano in H. Núñez-Faraco, *Borges and Dante*, cit., pp. 90-113.

Intrecciate fra loro, la formavano tutte le cose che saranno, che sono e che furono, ed io ero uno dei fili di quella trama totale [...] Lì erano le cause e gli effetti e mi bastava vedere quella Ruota per comprendere tutto, senza fine³⁴.

In questa visione, Tzinacàn comprende la formula divina, ma non la pronuncia; né può farlo, poiché non ricorda più d'essere Tzinacàn:

Allora avvenne quello che non posso dimenticare né comunicare. Avvenne l'unione con la divinità, con l'universo (non so se queste parole differiscono). L'estasi non ripete i suoi simboli³⁵.

Il prigioniero, venuta meno la sua individualità, non può dimenticare ma non può neanche comunicare, giacché il racconto di tali apparizioni multiple, oggetto di una visione temporalmente condensata, implicherebbe il ricorso ad un linguaggio ben più complesso di quello umano – il quale ammette la sola successione del tempo. Stelio Cro riconosce qui una tacita vicinanza con la topica dell'ineffabilità dantesca, anticipando una tematica che, come si mostrerà, è alla base della costruzione narrativa de *L'Aleph*³⁶.

Tuttavia, Tzinacàn non dimentica quanto visto poiché l'estatico incontro è avvenuto per volere di Dio:

[...] ch'è sommo intellegibile –, se non in quanto considera lui e mira lui per li suoi effetti³⁷.

Dio può essere compreso e la sua immagine formulata soltanto con l'intelletto, se si concede senza impedimenti:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;

ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.
(*Par.* XXXIII, vv. 67-75)

Dante poeta supplica Dio affinché gli sia concesso di comunicare presso i mortali «una favilla», «un semplice lume»³⁸ della sua infinita luce. Come si vedrà, anche Borges aderisce alla prospettiva del *pau-*

³⁴ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 861.

³⁵ *Ibidem*, p. 861.

³⁶ S. Cro, *Jorge Luis Borges*, cit., p. 117.

³⁷ *Convivio*, IV, XXII, 13.

³⁸ *Par.* XXXIII, v. 90.

*ca e multis*³⁹, attribuendo al narrare il solo compito di accennare a un'esperienza considerevolmente più complessa e diversificata, con la differenza che Borges non si abbandona ad un'invocazione esplicita come fa invece Dante, ma rimanda allusivamente alla possibile benevolenza del divino («forse gli dèi non mi negherebbero la scoperta d'una immagine equivalente»⁴⁰).

Già nel *Convivio* Dante aveva sperimentato quell'ardore che muoverà poi il pellegrino quando nel viaggio paradisiaco tenterà invano di riformulare con il linguaggio razionale la beltà dello spettacolo celestiale:

Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende;

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.
(*Par.*, I, vv. 4-9)

Come ne *L'Aleph*, anche in Dante la distinzione funzionale tra memoria e linguaggio è un *topos* ricorrente e l'intelletto umano «non può ire» dietro la memoria. Dante stesso riferisce nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala l'inadeguatezza del ricordo e la fallacia della lingua nel rammentare tracce mnestiche conservate:

Vide dunque il poeta «*cose che riferire non sa e non può ritornando di li*». E si osservi attentamente il fatto che dice «non sa e non può»: «non sa» perché se n'è dimenticato, «non può» perché, se ricorda e conserva la memoria del contenuto, «la lingua però vien meno per lo nostro sermone»⁴¹.

Probabilmente una divergenza tra Borges e Dante può rintracciarsi nel diverso modo di intendere l'operare di questi due fattori. Rispetto a Borges, che ammette, seppur con riserva, un funzionamento parallelo del tempo della memoria e del tempo linguistico, in Dante il fallire del primo comporta il non corretto funzionamento del secondo, e viceversa. Vigè dunque una serrata relazione causale per la quale l'ineffabilità cognitiva di Dante personaggio è origine dell'ineffabilità linguistica di Dante poeta⁴²:

³⁹ Daneri definisce l'Aleph un «microcosmo di alchimisti e cabalisti [...] il *multum in parvo!*» (J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 896).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 897.

⁴¹ *Epistole*, XIII, 83.

⁴² «Ogne lingua per certo verria meno / per lo nostro sermone e per la mente / c'hanno a tanto comprender poco seno» (*Inf.* XXVIII, vv. 4-6); «che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva» (*Purg.* XXXI, v. 99); «che mai non fu loquela / né concetto mortal che tanto vada» (*Par.* XXIX, vv. 131-132); «Però, se le mie rime avran difetto / ch'entreran ne la loda di costei, / di ciò si biasmi il debole intelletto» (*Amor che nella mente mi ragiona*, vv. 14-18).

[...] dico che nostro intelletto, per difetto della virtù dalla quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ché non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; le quali, etsi alcuna considerazione di quelle avere potemo, intendere non le potemo né comprendere perfettamente⁴³.

Alcuni punti centrali della *Commedia* risultano ora maggiormente comprensibili. Ne scelgo uno che chiarisce bene la questione e che contiene la prima vera dichiarazione d'indicibilità della *Commedia*. Nell'attacco proemiale di *Inf.* XXVIII («Chi poria mai pur con parole sciolte / dicer del sangue e de le piaghe a pieno / ch'i' ora vidi, per narrar più volte?»⁴⁴), l'incapacità narrativa attribuita al Dante *auctor*⁴⁵ non può più essere considerata un'incapacità d'ordine individuale, poiché la domanda retorica del «chi poria mai» allude alla più generale condizione umana di impossibilità di riprodurre ciò che è stato visto a causa di obiettive mancanze linguistiche quali conseguenze dei limiti della mente umana.

È innegabile che in Borges come in Dante la memoria, esercitata attraverso l'atto della rimembranza, occupi una posizione centrale nei meccanismi narrativi adottati⁴⁶:

La visione, ovviamente, può essere solo oggetto di ricordo: di qui la citazione fondamentale della memoria («così la mia memoria si ricorda»), ricorrente in punti decisivi del tessuto poematico, l'invocazione all'inizio del viaggio, quando appunto Dante si dispone ad essere il nuovo Paolo («o mente che scrvesti ciò ch'io vidi»), il reiterato proposito all'inizio del *Paradiso* [...], la visione finale («e cede la memoria a tanto oltraggio», «e l'altro a la mente non riede», «a la mia mente / ripresta un poco», «per tornare alquanto a mia memoria», «E' mi ricorda», «Un punto solo m'è maggior letargo», «pur a quel ch'io ricordo»)⁴⁷.

Se l'idea che Borges ha della memoria – per lui cieco, unico possibile schermo visivo – non è dissimile dalla struttura cognitiva che oggi le si attribuisce, nella prospettiva dantesca essa indica invece una facoltà del senso interno intermedia tra i sensi esterni⁴⁸ e l'intelletto. Quest'ultimo, svolgendo un lavoro di mediazione tra l'esperienza sensoriale e l'apprendimento intellettuale, dimostra che la

⁴³ *Convivio*, III, 4, 9.

⁴⁴ *Inf.* XXVIII, vv. 1-3.

⁴⁵ Contini rinsalda la polisemia identitaria di Dante proponendo il ruolo di personaggio-poeta, il quale coinvolge il concetto di «agens» e «auctor»: «[...] una delle categorie secondo cui si definisce l'opera d'arte è l'«agens». È questo il soggetto dell'attività morale, del fare pratico, insomma il personaggio che dice «io». Già i commentatori trecenteschi scambiano l'«agens» per l'«auctor», soggetto del fare poetico. [...] La loro confusione poggia sulla trita circostanza che l'«agens» e l'«auctor» coincidono, e perciò sul fatto che la *Commedia* è, dopo tutto, anche la storia, stavo per dire l'autobiografia, di un poeta» (G. Contini, *Un'idea di Dante*, cit., pp. 39-40); C.S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 17-35.

⁴⁶ B. Nardi, «*Lecturae*» e altri studi danteschi, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 267-276.

⁴⁷ G. Contini, *Un'idea di Dante*, cit., pp. 197-198.

⁴⁸ Molto semplicemente è il «si sente» dantesco: «ciò vede, ode, gusta, odora e tocca» (*Convivio*, III, 2, 12).

conoscenza umana avviene partendo dai sensi («[...] questa sensitiva potenza è fondamento della intellettiva, cioè della ragione»⁴⁹). Nello specifico, sono due i meccanismi che presiedono al funzionamento della memoria: l'immagazzinamento di un'esperienza sensoriale⁵⁰ e la riattivazione successiva dei dati conservati. Solo attraverso un processo di astrazione delle esperienze compiute si potrà giungere alla conoscenza intellettuale.

Ai limiti prima menzionati del linguaggio, segnalati relativamente alla capacità di rappresentare, si sommano dunque anche restrizioni cognitive. Lo spaesamento del Borges personaggio al termine della caleidoscopica visione dell'Aleph può interpretarsi come la rassegnata constatazione che la mente «non può ire» dietro a ciò che si è visto, poiché la realtà che contiene, condensa e sovrappone le immagini osservate è una dimensione puramente intellettuale. Non essendo corporea, manca la condizione per l'attivazione dei sensi⁵¹, e così la memoria non può usufruire dell'intelletto («non può ire»). In questa concezione, è evidente il riaffiorare delle due, causalmente congiunte, ineffabilità dantesche: la memoria non è stata capace di fissare questa esperienza e dunque la lingua non può ridirla⁵². Tuttavia, Dante offre anche una fenomenologia della memoria capace di trattenere, annotare e conservare fedelmente:

[...] le possibilità offerte dalla fenomenologia della memoria alla retorica dell'iperbole comprendono non solo lo scacco e quindi l'oblio iperbolico, ma anche il suo rovesciamento, cioè il ricordo iperbolico, la persistenza e anzi l'incancellabilità nel «libro che 'l preterito rassegna» delle sensazioni e dei sentimenti provati⁵³.

È innegabile che lo scacco linguistico di Dante poeta rispetto alla visione («A l'alta fantasia qui mancò possa»⁵⁴) non è equamente bilanciato con altrettante occasioni in cui riesca a produrre una narrazione accessibile della visione stessa⁵⁵. Malgrado ciò, è ugualmente

⁴⁹ *Convivio*, III, 2, 13.

⁵⁰ Tra le metafore medievali della mente alle quali Dante attinge vi sono quelle del magazzino, del tesoro e dello scrigno (H. Weinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 49-53; M.J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 16-45). Sintomatica è pertanto la confusione con la quale Borges personaggio si avvicina per la prima volta all'oggetto che innesca la visione, il quale viene scambiato per un baule: «Con lo sguardo, cercai invano il baule del quale Carlos Argentino mi aveva parlato» (J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 896).

⁵¹ L'anafora whitmaniana del «vidi» di Borges è uno stratagemma narrativo e non una pratica sensoriale.

⁵² «L'interdiction de nommer la divinité est probablement une sage sauvegarde contre l'invasion subite du langage par tout l'univers» (I. Almeida, «Me anda buscando ese nombre»: Le nom propre et les obstinations de la mémoire, in «Variaciones Borges», 2004, n. 18, p. 2).

⁵³ G. Ledda, *La guerra della lingua*, cit., p. 285.

⁵⁴ *Par. XXXIII*, v. 142.

⁵⁵ È una ineffabilità ipotetico-concessiva di matrice classica (*Eneide* VI, vv. 625-627). Se anche venisse offerta ai più grandi poeti la possibilità di narrare un simile spettacolo, questi

vero che il ricordo della *visio mystica* permane, consentendo interventi autoriali inattesi: se in fase di redazione del poema il linguaggio non ha permesso al Dante *actor* di rappresentare quella visione fatta di elementi sovrapposti, esso ha però concesso, dopo la vista dell'universo in Dio, di darne conto nella forma della sequenzialità letteraria – sequenzialità a tratti corredata addirittura con metamorfismi di un linguaggio figurato⁵⁶.

Quanto detto può essere a buon diritto applicato anche al racconto borgesiano, a patto di riconoscere i confini intertestuali che tale ripresa del passo dantesco ha in Borges. Il parallelismo visionario tra *L'Aleph* e la *Commedia* deve, infatti, essere circoscritto esclusivamente al primo dei tre momenti che costituiscono la *visio Dei* del poema dantesco, ovvero alla possibilità di scrutare l'universo nella sua interezza in Dio (*Par.* XXXIII, vv. 85-93). Pare, al contrario, difficile cogliere similitudini con gli altri due momenti dell'estasi conclusiva del *Paradiso* (unità-trinità; incarnazione-umanità di Cristo), e soprattutto con il terzo momento, là dove si compie il definitivo scacco conoscitivo di Dante personaggio al cospetto dell'incarnazione e dell'umanità di Cristo (*Par.* XXXIII, vv. 127-139). È dunque necessario sottolineare come Borges abbia deciso di limitare il parallelismo con Dante al momento precedente questa fase finale, poiché, se l'avesse raggiunta, non avrebbe potuto narrare il contenuto dell'Aleph, come invece egli fa.

Chiarito questo punto, diviene possibile applicare anche a Borges quanto detto da Teodolinda Barolini a proposito delle intenzioni narrative di Dante:

Se potesse dire tutto «in una loda» non avrebbe avuto bisogno di scrivere i molti quaderni del suo poema; se potesse esprimersi non discorsivamente ma simultaneamente sarebbe come gli angeli. Ma egli non è un angelo, è al contrario posseduto dalla memoria, «lo rimembrar del dolce riso»: il *rimembrar* che gli consente almeno di ri-membrare e raccogliere ciò che non può cogliere tutto in una volta, e poi trascrivere ciò che è stato rimembrato; il *rimembrar* che esiste per compensare il fatto che la sua vista mentale è – diversamente da quella degli angeli – «intercisa»⁵⁷.

fallirebbero per oggettive incapacità: «Se mo sonasser tutte quelle lingue / che Polimnia con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue, // per aiutarmi, al millesmo del vero / non si verria, cantando il santo riso / e quanto il santo aspetto faceva mero; // e così, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacrato poema, / come chi trova suo cammin riciso» (*Par.* XXIII, vv. 55-63).

⁵⁶ G. Ledda, *Tópoi dell'indicibilità e metamorfismi nella Commedia*, in «Strumenti critici», 1997, n. 12, pp. 117-140.

⁵⁷ T. Barolini, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 331.

3. L'ineffabilità linguistico-cognitiva dell'estasi contemplativa

Ciò di cui la critica borgesiana sembra non essersi accorta sono le profonde tracce, oltre l'attestata intertestualità d'immagini narrative, che il *Paradiso* ha lasciato ne *L'Aleph*. La mia ipotesi è che Borges abbia ripreso da Dante anche le modalità narratologiche di costruzione del racconto: disorientato dalla visione, egli riattiva l'ineffabilità dinamica che Dante eredita da San Paolo e applica alla terza cantica.

Come è risaputo, ad apertura di *Par. I* Dante poeta rievoca il modello paolino trasponendo però sul piano dell'esperienza visiva le «parole indicibili» della *Seconda Lettera ai Corinzi* riferite al *raptus* di san Paolo al terzo cielo. Il versetto «[san Paolo] *audivit arcana verba, quae non licet homini loqui*»⁵⁸ assume una più evocativa veste poetica nelle terzine dantesche prima menzionate:

Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende⁵⁹.
(*Par. I*, vv. 4-6)

Il rimaneggiamento di Dante implica un cambiamento di prospettiva da una dimensione deontica ad una dimensione di ineffabilità dinamica, da una proibizione ad un'incapacità⁶⁰: se in origine l'ineffabilità narrativa di Paolo era un'impossibilità deontica, una proibizione a narrare, ora le «parole indicibili» del santo rappresentano un'incapacità. La rievocazione paolina di Dante non ammette che l'inibizione alla narrazione di Paolo venga da un divieto⁶¹; tale inibizione deriva piuttosto dall'incapacità della lingua e della mente umana di concepire ed esprimere i contenuti del paradiso⁶².

Ma vediamo gli esiti della ripresa borgesiana di questo modello. È possibile notare da subito come anche Borges privilegi, a discapito del sentire, il sensorialmente atipico «vidi»⁶³, come il poeta fiorentino

⁵⁸ *II Lettera ai Corinzi*, 12, 4.

⁵⁹ Cfr. anche *Epistola XIII*, 77 dove, con modifiche minime, si legge: «*vide cose che ridire non può chi ne discende*».

⁶⁰ Terminologia ripresa da G. Ledda, *La guerra della lingua*, cit., p. 248.

⁶¹ La cornice culturale di riferimento di san Paolo è dominata da religioni mistiche fondate sul riserbo di verità concesse a pochi iniziati. Alla luce di ciò, è probabile che san Paolo faccia riferimento alla dimensione segreta del paradiso a lui rivelata, che lo inibiva a svelare espressamente i segreti ricevuti.

⁶² D'altro canto, sono pochi i luoghi in cui Dante ricorre all'ineffabilità deontica. Accade ad esempio in *Par. IX*, vv. 1-6 («Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza, / m'ebbe chiarito, mi narrò li 'nganni / che ricever doveva la sua semenza; // ma disse: "Taci e lascia muover li anni"; / sì ch'io non posso dir se non che pianto / giusto verrà di retro ai vostri danni») o *Par. XVII* vv. 88-93 («A lui t'aspetta e a' suoi benefici; / per lui fia trasmutata molta gente, / cambiando condizion ricchi e mendici; // e porterà'ne scritto ne la mente / di lui, e nol dirai"; e disse cose / incredibili a quei che fier presente»).

⁶³ Cfr. D. Balderston, *The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's «El Aleph»*, in «*Variaciones Borges*», 2012, n. 33, pp. 1-20 dove è esposta un'approfondita analisi della

in *Par. I* o in *Par. XXX*, dove l'eccezionalità della visione è tra l'altro accentuata dalla tripla rima in «vidi»⁶⁴. Secondariamente, privilegiato come Dante nell'assistere allo spettacolo divino, Borges, soggiogato dalla visione dell'Aleph, sembra ricordare la condizione di san Paolo nell'estasi paradisiaca⁶⁵:

[...] provai vertigine e piansi, perché i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato⁶⁶.

Soprattutto, è rimarchevole l'adozione dei due modelli prima menzionati dell'ineffabilità, nonché il definitivo propendere per quello dinamico.

Nel racconto, Borges sperimenterà sia un'impossibilità deontica sia un'impossibilità dinamica. Il divieto di parlare deriverà, infatti, dalla sua stessa volontà, nutrita di desideri repressi di vendetta verso il cugino Daneri, coprotagonista della vicenda: «Mi rifiutai, con dolce energia, di parlare dell'Aleph»⁶⁷. L'ineffabilità deontica, qui declinata in una forma di auto-privazione, fa pertanto parte della *factio* narrativa interna: la mancata autorizzazione a narrare, espressa dalla volontà del protagonista, è rivolta a un personaggio della narrazione stessa. Al contrario, l'ineffabilità dinamica è applicata al livello della *factio* narrativa esterna ed è intesa come l'incapacità del raccontare ad un ipotetico lettore estraneo alla vicenda il contenuto della visione. Si tratta di quello che Borges definisce «l'ineffabile centro del mio racconto»⁶⁸, frase che, come si vedrà, lungi dal suggerire un'indolente «resa» narrativa da parte dell'autore, svolgerà una funzione narratologica fondamentale.

4. La natura semiotica delle immagini visionarie

Soli al cospetto dell'indicibile, Borges e Dante avrebbero potuto abbandonare ogni proposito descrittivo, ma la missione profetica di

sezione in cui Borges enumera tutto quello che ha visto nella visione «alephica», nonché uno studio sui meccanismi di scrittura del racconto. La validità dello scritto di Balderston è comprovata dalla consultazione del facsimile del manoscritto autografo di Borges con le prove di scrittura de *L'Aleph*, testo che l'autore aveva regalato a Estela Canto, dedicataria del racconto.

⁶⁴ «[...] così mi si cambiarono in maggior feste / li fiori e le faville, sì ch'io vidi / ambo le corti del ciel manifeste. // O isplendor di Dio, per cu' io vidi / l'alto triunfo del regno verace, / dammi virtù a dir com' io il vidi!» (*Par. XXX*, vv. 94-99).

⁶⁵ Nonostante manchino riprese di passi danteschi all'interno dell'antologia *Il libro del cielo e dell'inferno* (1960), che Borges scrive a quattro mani con A.B. Casares, ad apertura dello stesso viene citato in epigrafe il famoso timore di Dante di *Inf. II*: «Io non Enèa, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede» (*Inf. II*, vv. 32-33).

⁶⁶ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 899; Riccardo Ricciari riconosce nell'Aleph il simbolo dell'ineffabile (R. Ricciari, *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges*, cit., p. 30).

⁶⁷ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 899.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 897.

Dante e l'indole poetica del Borges personaggio⁶⁹ spingono entrambi a procedere nella narrazione.

Borges si allinea agli schemi narrativi danteschi ed emula l'agire di Dante quando questi, presa coscienza dell'impossibilità di dare conto della visione paradisiaca, converte l'inattuabilità espositiva in racconto. Dante rassicura i suoi lettori:

Veramente quant' io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto.
(*Par.* I, vv. 10-12)

Borges, decisamente più laconico, imita così Dante:

Qualcosa, tuttavia, annoterò⁷⁰.

Il «veramente» dantesco e il «tuttavia» borgesiano svolgono la medesima funzione logica: è qui in atto una rielaborazione, da parte di Borges, dello schema dantesco *dichiarazione negativa + avversativa + dichiarazione positiva con valore limitativo rispetto alla prima dichiarazione negativa*; rielaborazione, questa, volta a simulare quella prassi compilativa frequentemente adottata da Dante per esprimere la sua volontà di tentare una narrazione di ardua realizzazione⁷¹.

⁶⁹ Tra i motivi di rivalità tra Borges personaggio e Daneri vi è anche una disputa letteraria. Inoltre, la critica ha individuato in Daneri, nome foneticamente vicino a Dante (DANTE AlighiERI > Daneri), un alter-ego parodiato di Borges e dello stesso fiorentino. La sovrapposizione identitaria Borges-Dante si ricava anche dalle parole di Estela Canto, la quale racconta che Borges «repetà que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno» (H. Núñez-Faraco, *Borges and Dante*, cit., p. 116); Jaime Alazraki, applicando alla poetica borgesiana le riflessioni di G. Genette sull'intertestualità, riconosce, a proposito della categoria «caricatura», la centralità del personaggio di Daneri: «[...] entre los *Seis problemas* [*Sei problemi per don Isidro Parodi*] del 1942 y las *Crónicas* [*Cronache di Bustos Domecq*] de 1967, Borges publica in 1954 su relato "El Aleph" en el que esa vena paródica se yuxtapone al estilo reposado y purgado de su prosa más madura. Borges retorna al lenguaje pedante y alambicado de Bustos Domecq para caracterizar al personaje de su cuento (Carlos Argentino Daneri) que tipifica al escritor argentino parodiado desde los *Problemas para don Isidro Parodi*» (J. Alazraki, *El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges*, in «Hispanic Review», 52, 1984, n. 3, p. 291).

⁷⁰ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 897.

⁷¹ Per l'ineffabilità in Dante cfr. G. Ledda, *La guerra della lingua*, cit., pp. 374; G. Ledda, *Tópoi dell'indicibilità e metamorfismi nella Commedia*, cit., pp. 117-140; G. Ledda, *L'impossibile «convenientia»: topica dell'indicibilità e retorica dell'«aptum» in Dante*, cit., pp. 449-469; *Teologia e retorica dell'ineffabilità nella «Commedia»*, in «Le teologie di Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013)», a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2015, pp. 261-292. Per l'ineffabilità dantesca traslata in Borges: S. Cro, *Jorge Luis Borges*, cit., pp. 117-120; R. Riccieri, *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges*, cit., p. 91; H. Núñez-Faraco, *Borges and Dante*, cit., pp. 93-102. Nella conversazione del 5 dicembre del 1985 che ebbe con A. Verdiglionne, Borges, parlando del brano *Una rosa gialla* (*L'Artefice*, 1960), disse: «Ho scritto questi versi seguendo la sensazione che le cose sono ineffabili». Verdiglionne domanda: «Le cose sono ineffabili o indicibili?» Borges: «Direi ineffabili: non si può dire. Questo avviene non solo nel caso di Marino [il racconto *Una rosa gialla* è ispirata all'*Adone* di G.B. Marino] in cui tutti sono d'accordo, ma anche nel caso di Virgilio o di Dante in cui nessuno è d'accordo».

Ernst Robert Curtius ha accuratamente studiato questo procedimento narratologico, riconducendolo a una topica proemiale e articolandolo in fasi distinte: una preliminare constatazione dell'impossibilità del narrare; un'avversativa che allude comunque al tentativo di superare in parte l'impossibilità iniziale; una riformulazione quantitativa della tematica circoscrivendola ad una limitazione (*pauca e multis*)⁷². La medesima struttura generale in posizione proemiale è applicabile al racconto borgesiano che si sta analizzando: «l'ineffabile centro del mio racconto» (dichiarazione negativa) + «tuttavia» (congiunzione avversativa) + «qualcosa annoterò» (dichiarazione positiva con valore limitativo). Da notare inoltre che come Dante, che quando ricorre a questo schema è solito utilizzare *verba dicendi* al futuro, ugualmente Borges esprime un'azione da compiersi in un tempo del divenire («annerò»).

Per non disattendere le intenzioni del narrare introdotte dall'avversativa, è ora doveroso ricorrere a uno stratagemma letterario. Come può Borges dare un seguito al «tuttavia» raccontando una visione che si era detta ineffabile? Per rispondere a questa domanda è necessario procedere nella ricerca di altri parallelismi tra il racconto borgesiano che si sta esaminando e il *Paradiso* dantesco. È opportuno partire da quest'ultimo.

In *Par.* IV, Beatrice, sciogliendo il dubbio di Dante riguardante la posizione dei beati, puntualizza che «tutti fanno bello il primo giro»⁷³, ovvero tutti sono collocati nell'Empireo. Poco prima, però, Dante aveva avuto modo di parlare con Piccarda Donati apparsa nel I Cielo della Luna. L'incontro non solo suggerisce l'esistenza di una gerarchia celestiale⁷⁴, ma rende persino contraddittorie le parole di Beatrice prima ancora che queste vengano pronunciate. Ma può ammettersi un errore da chi «procede da perfetto veder»⁷⁵? Chiaramente non è consentito, e Beatrice è pronta a ribadire la correttezza del suo giudizio. Piccarda e i beati inadempienti al voto, così come gli spiriti che Dante incontrerà nel prosieguo dell'ascesa paradisiaca,

⁷² E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 180-182.

⁷³ *Par.* IV, v. 34.

⁷⁴ «Il fatto che Dante istituiva la gerarchia perché ne ha bisogno per scrivere il *Paradiso* è sfuggito alla critica. Così, Marguerite Mills Chiarenza ci avverte di non dimenticare l'unità del paradiso a causa della gerarchia fittizia dei cieli e ci ricorda che la gerarchia è «una struttura artificiale che non esiste al di fuori del bisogno momentaneo», poiché «la visione» di Dante «era essenzialmente 'in un punto solo', il quale *punto* sostituiva e annullava la sorta di parafrasi che vi conduceva» (T. Barolini, *La Commedia senza Dio*, cit., p. 261); M.M. Chiarenza, *The Imageless Vision and Dante's «Paradiso»*, in «Dante Studies», 1972, n. 90, pp. 80-81; G. Petrocchi, *Il Paradiso di Dante*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 66. Anche Borges aveva intuito l'importanza letteraria della gerarchia dei tre regni: «Credo che Dante abbia inventato questa struttura, questa topografia – o, per meglio dire, geografia – dei tre regni per fini letterari» (F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, pp. 125-126).

⁷⁵ *Par.* V, v. 5.

si sono mostrati non perché il luogo dell'apparizione sia la sede loro assegnata, ma per «far segno / de la celestia c'ha men salita»⁷⁶. Se si rievoca il principio aristotelico prima applicato al funzionamento della memoria⁷⁷, risulta ora impossibile immaginare una forma di conoscenza intellettuale che non derivi da una percezione sensibile. Ciò spiega perché la conoscenza dell'Empireo sia preclusa al Dante uomo: essendo un cielo puramente spirituale, esso non può essere inteso se non in forma mediata – mediazione che è qui data dalle figure incontrate da Dante nella sua ascesa. La discesa delle anime dall'Empireo è dunque atto di benevolenza, volta a offrire segni comprensibili di una condizione altrimenti inconoscibile. Pertanto, applicando alla *Commedia* una continiana lettura di «secondo grado», la realtà paradisiaca che precede l'Empireo si mostrerà solo come l'«ombra del beato regno»⁷⁸, un paradiso semiotico fatto di «umbrieri prefazi»⁷⁹, un ammassamento ordinato di segni⁸⁰.

Ecco dunque gli strumenti che rendono possibile la narrazione della visione borgesiana: i segni o simboli⁸¹. La loro funzione narrativa può tuttavia essere compresa solo presentando quello che è probabilmente il più ardito dei parallelismi tra Borges e Dante nella progettazione de *L'Aleph*. Si può ipotizzare che l'Aleph che il Borges personaggio ha visto stando disteso a terra nella cantina di Daneri sia ciò che per Dante è il paradiso semiotico pre-Empireo, un'ombra proiettata dal vero Aleph, posto in una dimensione intelligibile:

Per quanto sembri incredibile, io credo che ci sia (o che ci sia stato) un altro Aleph, io credo che l'Aleph di calle Garay fosse un falso Aleph⁸².

⁷⁶ Par. IV, vv. 38-39; aspetto notato da molti commentatori danteschi, da Trifon Gabriele fino a N. Fosca, passando per C. Grabher, che, insieme ad A. Momigliano, fu uno dei più letti e apprezzati da Borges.

⁷⁷ «Poiché non c'è nessuna cosa, come sembra, che esista separata dalle grandezze sensibili, gli intelligibili si trovano nelle forme sensibili, sia quelli di cui si parla per astrazione sia le proprietà ed affezioni degli oggetti sensibili. Per questo motivo, se non si percepisse nulla non si apprenderebbe né si comprenderebbe nulla, e quando si pensa, necessariamente al tempo stesso si pensa un'immagine. Infatti le immagini sono come le sensazioni, tranne che sono prive di materia» (Aristotele, *De anima*, Milano, Bompiani, 2016, p. 229).

⁷⁸ Par. I, v. 23.

⁷⁹ Par. XXX, v. 78.

⁸⁰ G. Ledda, *Canti III-IV-V. I segni del Paradiso*, in «Esperimenti danteschi. "Paradiso" 2010», a cura di T. Montorfano, Genova-Milano, Maretti 1820, 2010, pp. 27-60.

⁸¹ Un'interessante chiave di lettura è proposta da Giovanni Darconza (G. Darconza *Il detective, il lettore e lo scrittore: l'evoluzione del giallo metafisico in Poe, Borges, Auster*, Fano, Aras, 2013) che, approfittando di un'analisi dei lavori polizieschi di Borges, sottolinea come l'argentino abbia dismesso i panni del detective nelle raccolte *Finzioni* (1944) e *L'Aleph* (1949) per indossare quelli dell'interprete critico di testi fatti di simboli inscrutabili; per Guillermo Sucre, l'attività letteraria di Borges è caratterizzata dalla ricerca di simboli (o un simbolo assoluto) per decodificare la realtà e darle un significato (G. Sucre, *Borges, el poeta*, Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, pp. 80-81).

⁸² J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 900.

Proprio Borges, riferendosi indirettamente alla natura linguistica e visiva dell'Aleph di via Garay, ne conferma l'essenza semiotica. Domandandosi, infatti, come poter trasmettere agli altri la visione da lui sperimentata, ricorre all'uso di simboli che sono stati concessi ad altri mistici e visionari prima di lui⁸³, e si chiede quali strumenti equivalenti la divinità gli donerà, persuaso che ogni «linguaggio è un alfabeto di simboli»⁸⁴.

Avendo Borges mutuato da Dante il prodigioso finale di *Par. XXXIII*, l'idea d'ineffabilità e la costruzione avversativa tesa a superarla, è legittimo supporre che anche la natura semiotica dell'Aleph e le modalità della sua narrazione siano a loro volta di derivazione dantesca.

In ultima analisi, Borges condivide con Dante anche i mutamenti in atto nel soggetto assorto nella visione. Così come la vista di Dante si potenzia sempre più nel guardare la luce divina e, raffinandosi, arriva a cogliere aspetti che prima non aveva notato («la vista che s'avvalorava / in me guardando, una sola parvenza, / mutandom' io, a me si travagliava»⁸⁵), ugualmente in Borges il cambiamento dell'oggetto scrutato dipende esclusivamente dal mutare interno di colui che osserva e non «perché più ch'un semplice sembiante / fosse nel vivo lume»⁸⁶. Borges afferma, prima ancora che la visione abbia inizio, che un'eventuale ricchezza d'immagini non potrà dipendere dalla natura materiale del supporto da cui scaturisce la visione, che, infatti, continuerà ad avere un «diametro [...] di due o tre centimetri»⁸⁷ anche a conclusione dell'atto visionario.

L'ipotesi da cui questo saggio ha preso avvio, ovvero che Borges attinga dalla narrazione dantesca ben più di quanto sia disposto ad ammettere⁸⁸, è confermata altresì dalle parole che lo stesso bonairense pronuncia in conclusione della conferenza *La Divina Commedia (Sette Notti, 1980)*; un congedo, questo, che suona come il più bell'auspicio che possa rivolgersi a ogni amante delle lettere:

⁸³ Tra gli altri, si allude al Simurgh persiano che nel saggio *Il Simurgh e l'Aquila (Saggi danteschi, 1982)* Borges paragonerà all'Aquila del Cielo di Giove; si menziona, inoltre, l'angelo con quattro volti rivolti verso i punti cardinali descritto da Ezechiele, che, come visto, Borges utilizza come modello dell'atipico Aleph in *La scrittura del dio (L'Aleph, 1949)*, intrecciandolo ad un altro richiamo dantesco menzionato in H. Núñez-Faraco, *Borges and Dante*, cit., pp. 90-113.

⁸⁴ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 897.

⁸⁵ *Par. XXXIII*, vv. 112-114.

⁸⁶ *Ibidem*, vv. 109-110.

⁸⁷ J.L. Borges, *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, cit., p. 897.

⁸⁸ «[...] la *Divina Commedia* è una città che non avremo mai esplorato del tutto; la più nota e ripetuta terzina può, una sera, rivelarmi chi sono o che cosa è l'universo.» (J.L. Borges, *Mi primer encuentro con Dante*, in «Quaderni italiani di Buenos Aires», vol. 1, anno I-II, p. 94).

[Il testo di Dante] mi ha accompagnato per tanti anni e so che appena lo aprirò, domani, scorgerò cose che non ho visto sino ad ora. So che questo libro andrà oltre la mia veglia e le nostre veglie⁸⁹.

Abstract: Some echoes of Dante in the Borgesian prose: *The Aleph* as a rewriting of the *Paradise*

This essay presents a comparative study between J.L. Borges and Dante Alighieri. Borges' *Aleph* will be linked to Dante's *Paradise* in order to show some conceptual and narratological connections, such as the temporal eternity merged in a point like space; the linguistic-cognitive ineffability of the contemplative ecstasy; and the semiotic nature of the visionary images.

Keywords: Borges, Dante, *Aleph*, *Paradiso*, Eternity.

Matteo Maselli, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Via Zamboni 32, 40126 – Bologna (BO), mattmas91@yahoo.it

⁸⁹ J.L. Borges, *Sette Notti*, cit., p. 30; «Ogni volta si legge il suo libro [la *Commedia*] in modo diverso» (J.L. Borges e O. Ferrari, *Conversazioni*, 4 voll., Milano, Bompiani, 2011, vol. I, p. 206).