

2 Apice

ANNO IV

Aprile - Giugno
2019

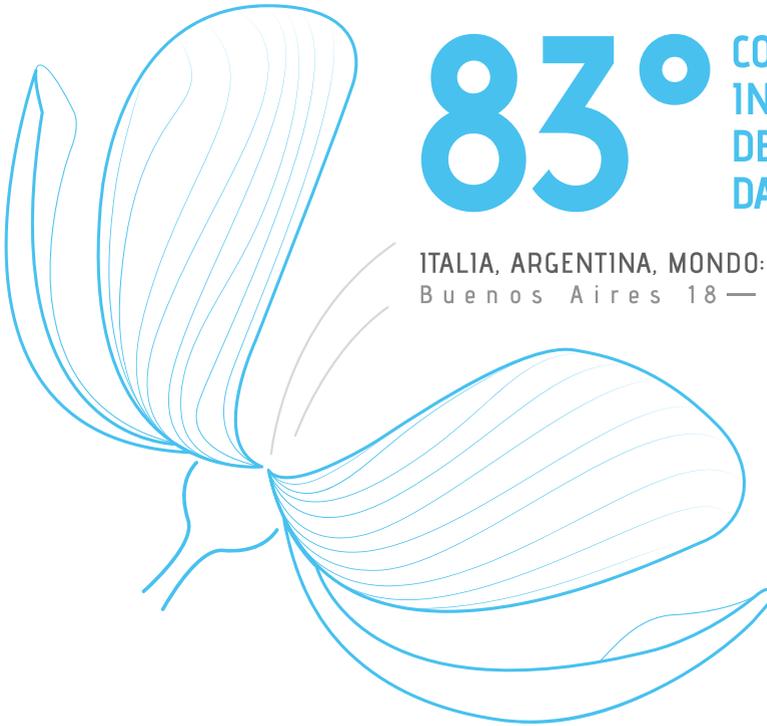
LE MONOGRAFIE
DI PAGINE DELLA DANTE

Affinità elettive tra Dante e Borges


DA

SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI


DA | **130**
ANNI



83° CONGRESSO
INTERNAZIONALE
DELLA SOCIETÀ
DANTE ALIGHIERI

ITALIA, ARGENTINA, MONDO: L'ITALIANO CI UNISCE
Buenos Aires 18—20 luglio 2019

www.congressoladante.it

Apicce²

ANNO IV

DA

LE MONOGRAFIE
DI PAGINE DELLA DANTE

APICE

Supplemento di *Pagine della Dante*
Rassegna trimestrale
della Società Dante Alighieri (4a serie)

Direzione e Amministrazione:
Piazza Firenze, 27 - 00186 ROMA

Spedizione in abbonamento postale - 70%
Filiale di Roma
Autorizzazione del Tribunale di Roma
n. 18113 del 9.V.1980

Coordinamento editoriale a cura di Paolo Peluffo

INDICE

p. 3 EDITORIALE – di Valeria Noli

p. 6 Intervista ad Alberto Manguel di Alessandro Masi

RISCRITTURE DI SENSO: CONVERGENZE POETICHE
E AFFINITÀ TEORICHE TRA DANTE E BORGES di Matteo Maselli

p. 9 «Tu se' lo mio maestro e' l mio autore»:
temi e stilemi danteschi in J. L. Borges

p. 12 Echi infernali nella quiete del «nobile castello»

p. 23 Beatrice sulla vetta del Purgatorio

p. 38 L'ombra del Paradiso e l'Aleph

p. 53 BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

p. 56 BIOGRAFIE DEGLI AUTORI



Editoriale

Di Valeria Noli

«**L**a *Commedia* è il miglior libro scritto dagli uomini»: parola di Jorge Luis Borges.

Nella sua città, Buenos Aires, tra il 18 e il 20 luglio 2019 si è svolto l'83° Congresso Internazionale della Società Dante Alighieri *Italia, Argentina, mondo: l'italiano ci unisce*. Nel 130° anniversario dalla fondazione della Società, al suo primo congresso mondiale fuori dall'Europa, è stato anche celebrato uno degli interpreti più significativi e originali di Dante.

Questo numero di *Apice* propone un percorso tra echi e stilemi danteschi nelle opere di Borges, grazie a tre articoli di Matteo Maselli e un'intervista del

Segretario Generale Alessandro Masi ad Alberto Manguel, già direttore della già borgesiana Biblioteca Nacional. Il libro e la biblioteca ricorrono nell'opera e nella vita di Jorge Luis: lavorava nella biblioteca *Miguel Cané* quando nel 1938 scoprì la *Divina Commedia*: «Il caso [...] mi fece imbattere in tre piccoli volumi nella Libreria Mitchell, oggi scomparsa, [...] erano *l'Inferno*, *il Purgatorio* e *il Paradiso*, tradotti in inglese da Carlyle». Nonostante questa grande scoperta, per lui quello fu un *annus horribilis*: ricoverato per una setticemia, iniziò a perdere la vista come era già successo a suo padre Jorge Guillermo. Il quale morì appena 4 giorni prima che si suicidasse lo stima-

tissimo poeta Leopoldo Lugones. Dal buio, l'ispirazione: mentre scriveva *Ficciones* e *L'Aleph*, Borges si lasciò sedurre da Dante, arrivando a sfidare una lingua ignota per avvicinarsi a parole magnetiche: «Ho letto molte volte la *Commedia*. La verità è che non so l'italiano, non so altro italiano che quello che mi è stato insegnato da Dante». Grazie a una versione in prosa, Borges si lasciò intrigare dalla musicalità di versi che non poteva comprendere. Comunque preferiva alle traduzioni letterali quelle letterarie, in cui il traduttore mette qualcosa di sé preferendo «l'estetica attiva dei prismi» a quella «passiva degli specchi».

Visto attraverso il prisma di un'auto-revole interpretazione, il raggio dantesco si è spartisce nell'opera borgesiana in mille colori e dipinge al suo interno un quadro di affinità intellettuali e umane, pieno di chiaroscuri. Francesco Tentori Montalto, in una nota all'*Aleph*, spiega che in Borges c'è «una costante e originale ricerca, dalla quale esulano il metodo, il rigore, il sistema, ma dove l'intuizione trionfa e getta la sua luce su un universo sospeso tra la norma e l'assurdo, tra l'ordine e il caos; il cui riscatto, sia pure parziale, dall'incomprensibile è unicamente confidato all'uomo».

Con un atto di intuizione, il lettore borgesiano assume così un ruolo sempre

attivo, riceve dall'autore una precisa consegna di responsabilità, è invitato a vivere la lettura come esperienza effettiva e integrale. Una raccomandazione valida anche quando si affronta il percorso dantesco dal male al bene, dalla terra al cielo, dallo stupore alla consapevolezza. Ma nel senso comune l'arte non è ritenuta un'esperienza di formazione. Questo però è un errore, perché l'arte e la bellezza sono processi che formano le coscienze e le vite. Così Borges introduce la sua critica al senso comune, «In margine alla moderna estetica»: «esaurite le prime scoperte, la legge della pigrizia ci conduce a una concezione rigida dell'arte, fatta di norme inflessibili dentro le quali vogliamo imprigionare tutte le emozioni e tutta la bellezza che hanno percepito o mai percepiranno gli altri uomini». La bellezza esula dalle forme preconcrete e se l'esperienza formativa continua ad essere disponibile per chi la vuol trovare, così diventano legittimi anche i ponti più improbabili, quelli tracciati da Borges tra Dante e il mito, per esempio tra l'aquila e il *simurg* persiano. Si giustificano a patto di saper leggere Dante in sé, guardando oltre il magnifico apparato interpretativo plurisecolare sulla *Divina Commedia*. Perché anche quest'opera torni ad essere, per tutti, anche ma non soltanto, un bellissimo racconto.

INTERVISTA A

Alberto Manguel, leggendo Borges riaffiora Dante*

Di **Alessandro Masi**

Nel racconto del direttore della Biblioteca Nacional a Buenos Aires al segretario generale della Società Dante Alighieri l'intreccio tra due delle più grandi figure della letteratura mondiale.

Gli argentini di Buenos Aires lo chiamano inverno. Per noi italiani è poco meno che una primavera. Nelle giornate di *vacaciones* di fine luglio, le signore passeggiano per le vie eleganti della Recoleta avvolte da lunghe sciarpe di lana e cappotti di mezza taglia, mentre le loro cameriere le seguono trascinando cani, pacchi e pacchetti vestite di un grembiolino rosa. Il sole risplende sul verde dei prati e dei grandi alberi del viale che da Avenida Del Libertador sale su verso Calle Agüero, in cima alla collinetta dove poggia massiccia la Biblioteca Nacional. Il

direttore Alberto Manguel ci riceve con garbo affettuoso e senza grandi cerimonie. È un nobile pratico. Sa che abbiamo fatto un lungo viaggio per incontrarlo e non vuole che si perda altro tempo per parlare di un argomento che gli sta molto a cuore: Dante e Borges. Nel luglio del 2018 la Società Dante Alighieri terrà a Buenos Aires un grande convegno latinoamericano sul futuro della lingua italiana e pensando all'occasione Manguel ricorda l'autore dei *Nove saggi danteschi* (1982) e dell'*Aleph* (1942), racconti liberamente ispirati alla *Divina Commedia*. «Come ricordo nel mio ultimo libro *Con Borges* (Siglo Veintiuno Editores) - racconta senza enfasi il direttore - lo scrittore argentino amava anche molti altri autori italiani come Croce, Calvino, Pirandello e De Chirico, ma Dante per lui era

I
N
T
E
R
V
I
S
T
A

*L'intervista, realizzata dal Segretario Generale della Società Dante Alighieri Alessandro Masi mentre Alberto Manguel era ancora in carica come direttore della Biblioteca Nacional, è stata pubblicata su "Avvenire" il 13 agosto 2017.

un grande classico, al pari di Shakespeare». E chi meglio di Manguel può testimoniare? È uno scrittore noto in tutto il mondo, ha ricevuto molti premi, è poliglotta e ha viaggiato tanto, ha letto migliaia di libri per sé ma soprattutto per Borges. Difatti, nel 1964, a sedici anni, lavorava come commesso alla libreria Pygmalion di Buenos Aires quando vide entrare un signore distinto, alto, dai capelli bianchi e dall'andatura incerta, aiutato da un bastone di legno nodoso. Si aggirava sicuro tra gli scaffali chiedendo notizie degli ultimi arrivi, ma era cieco! Fu da quell'incontro che Alberto Manguel divenne uno dei pochi lettori ammessi nella casa del grande scrittore argentino, almeno fino al 1968. Un destino! Come Borges anche Manguel è diventato direttore di quell'immenso labirinto di libri che è la Biblioteca Nacional di Buenos Aires, una gigantesca astronave poggiata su enormi piloni di cemento che sembrano le zampe di un insetto. A disegnarla nel 1971 fu l'architetto napoletano naturalizzato argentino Clorindo Testa, esponente della corrente brutalista e a inaugurarla, vent'anni dopo, nel 1992 ci pensò il presidente Carlos Menem. «A mio giudizio - confessa mostrandoci rare edizioni della *Divina Commedia* - custodite gelosamente in un'ala protetta della Biblioteca - Dante suona con una marcata eco borgiana. Mi ricorda la strofa del quinto canto del *Purgatorio* che descrive Buonconte "fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano". Per me queste sono frasi coniate proprio per Borges». Dante è inevitabile direbbe Ismail Kadare. Anche Alberto Manguel in *Una storia naturale della curiosità* (Feltrinelli), lascia che sia Dante a guidare l'umanità alla ricerca della giusta rotta verso un percorso rivelatore. E Borges il suo percorso lo aveva compiuto con la *Commedia* in mano nel lento tragitto in tranvai tra la sua casa e la biblioteca in cui lavorava. Il Direttore richiude una preziosa edizione dantesca stampata a Venezia sul finire del '400 e lo sguardo malinconico va alla

scrivania del suo maestro lì conservata. Prima di congedarci, Manguel ricorda: «L'ultima volta che vidi Borges fu nel 1985 all'Hotel de Paris. Mi parlò delle città che considerava sue, Ginevra, Montevideo, Nara, Austin, Buenos Aires e in quali di queste avrebbe voluto morire. Scartò Nara, in Giappone, dove aveva sognato una terribile immagine di Buddha. Mi disse: "non quiero morir en un idioma que no puedo entender" (non voglio morire in una lingua che non posso capire). Forse come Dante anche lui presagiva che la sua città natale non avrebbe ospitato le sue ossa». Dal 1986, difatti, riposa al Mortuaire de Plainpalais di Ginevra, in Svizzera, dove l'inverno è davvero inverno.

**RISCRITTURE DI SENSO:
CONVERGENZE POETICHE
E AFFINITÀ TEORICHE
TRA DANTE E BORGES**

di **Matteo Maselli**

«Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore»: temi e stilemi danteschi in J. L. Borges*

«Se per questa prima conferenza ho scelto la *Commedia* è perché sono un uomo di lettere e credo che essa sia l'apice della letteratura e delle letterature»
(J.L. Borges, *Sette notti*, 1980)

Più volte incalzato da intervistatori e colleghi scrittori in occasioni di viaggi o eventi di premiazione in Italia, Borges, con rammarico, confessava di non conoscere la nostra lingua¹. Tuttavia, come a riabilitarsi da una

mancaza irrispettosa verso una secolare tradizione letteraria, puntualizzava che nessun limite linguistico gli ha mai impedito di accedere per via diretta ad alcuni dei migliori prodotti della letteratura italiana: poté leggere Ariosto, Tasso, Croce; citare Vico, Goldoni, d'Annunzio; evocare immagini care a Marino e Papini; celebrare Montale per il Nobel che a lui non venne mai conferito e apprezzare le complesse innovazioni sceniche di Pirandello².

Quando possibile, evitava di ricorrere a tra-

* Gli articoli qui pubblicati sono rielaborazioni e riscritture stilistiche e di contenuto che prendono spunto da tre pubblicazioni: una sull'Inferno e una sul Purgatorio (quest'ultima solo in inglese) sono state pubblicate su "Variaciones Borges", edita dal Borges Center della Univeristy of Pittsburgh (n. 45 e n. 47). Quella dedicata al Paradiso è uscita su "Intersezioni. Rivista di storia delle idee" edita da Il Mulino (a. XXXIX, n.1).

¹ «A dire il vero non conosco l'italiano, non conosco altro italiano che quello che mi ha insegnato Dante e quello che mi ha insegnato Ariosto quando, più tardi, ho letto il *Furioso*. E poi quello, senza dubbio più facile, di Croce» (*Nove saggi danteschi*: 112).

² Per i riferimenti a: d'Annunzio cfr. «Pierre Menard, autore del 'Chisciotte'» (*Finzioni*, 1944); Goldoni cfr. «L'Aleph» (*L'Aleph*, 1949); Vico cfr. «Il tempo circolare» (*Storia dell'eternità*, 1936), «Tema del traditore e dell'eroe» (*Finzioni*, 1944), «L'immortale» (*L'Aleph*, 1949); Per un approfondimento sulla presenza della cultura italiana in Borges e i condizionamenti che questo esercitò su diversi autori italiani (nello specifico Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi), cfr. Paoli 1997: 1-135.

duzioni poiché riteneva che queste avrebbero potuto corrompere il senso autentico del testo. Arrivò addirittura a preferire un certo grado di oscurità interpretativa a una rischiosa mediazione linguistica. Ricavò dall'*Estetica* crociana l'idea che al variare delle forme espressive, variavano anche i contenuti corrispondenti³ e concluse che «le traduzioni non possono surrogare il testo originale, anche se la traduzione può essere un mezzo e uno stimolo per accostare il lettore all'originale» (*Sette notti* 12)⁴. La migliore letteratura non richiedeva altro che questo incontro, poiché, come Borges asseriva con costanza irriducibile, le opere che trascendono i confini dello spazio e del tempo e che riescono ad attualizzarsi come classici agli occhi dei lettori, non sono fatte di espressione bensì di sottesa allusività⁵.

Questo poetico precetto, che sempre regolerà l'operato del Borges lettore prim'ancora che scrittore, è il presupposto fondamentale che gli permise di accogliere con produttività la lezione di Dante, ritenuto dall'argentino, a imitazione del canone di Harold Bloom, il centro

propulsore dell'irradiamento creativo di una larghissima parte della letteratura mondiale degli ultimi sei secoli. Dante è una fonte di primissimo ordine per comprendere molte delle scelte tematiche e narratologiche di Borges. Per numero di attestazioni nella sua produzione, inclusa una composita raccolta saggistica, è lecito ritenere che il bonaerense riconoscesse in Dante una guida irriducibile nel *mare magnum* delle lettere e che lo elesse a *magister vitae*, nonché àncora di salvezza dal grigiore di una vita abitudinaria in cui coercizioni lavorative soffocavano l'animo creativo.

Noto è il resoconto del primo incontro che Borges ebbe con Dante⁶; meno, oltre la cronaca dell'evento, è la sottolineatura del benessere che la lettura della *Commedia* gli provocò quando approfittava dei lunghi tragitti tramviari per raggiungere la Biblioteca Cané dove lavorava per leggere e rileggere le terzine dantesche. Borges dichiarerà di aver immolato i suoi occhi a Dante in una confessione priva di risentimento e rammarico, poiché la vista si spense irrimediabilmente carezzando «il miglior libro

³ Croce 80.

⁴ Borges utilizzerà un detto italiano per riferirsi sinteticamente ai rischi di compromissione testuale dovuti alla traduzione: «Si presuppone, di solito, che qualsiasi testo originale non sia modificabile perché perfetto, e che i traduttori siano degli imbrogliatori incorreggibili, padri del pasticcio e della menzogna. Si attribuisce loro il detto italiano *traduttore traditore* [in italiano nel testo] e questa battuta è sufficiente a condannarli» (*Il prisma e lo specchio* 95).

⁵ Per Borges i grandi testi della letteratura «vogliono dirci qualcosa, o qualcosa dissero che non avremmo dovuto perdere, o stanno per dire qualcosa; quest'imminenza di una rivelazione, che non si produce, è, forse, il fatto estetico» (*Borges. Tutte le opere* I: 909-910). Ciò non toglie che l'allusività possa affiancarsi al valore estetico del testo: «Nessun problema è altrettanto sostanziale alle lettere e al loro modesto mistero come quello che presenta una traduzione. [...] La traduzione [...] pare destinata a illustrare la disputa estetica» (*Borges. Tutte le opere* II: 925); Cfr. anche la conferenza «Musica della parola e traduzione» in Borges 2000: 32-40; «C'è qualcosa che Dante non dice, ma che si avverte per tutto l'episodio [di Paolo e Francesca] e forse gli conferisce la forza che ha» (*Nove saggi danteschi* 127).

⁶ «Tutto ebbe inizio poco prima della dittatura. Ero piegato in una biblioteca del quartiere Almagro. Abitavo in calle Las Heras angolo Pueyrredón, dovevo percorrere in lenti e solitari tranvai il lungo tratto che da quel quartiere del nord va fino ad Almagro Sud, a una biblioteca situata nella avenida La Plata all'altezza di Carlos Calvo. Il caso (ma non esiste il caso, ciò che chiamiamo caso è la nostra ignoranza della complessa meccanica della causalità) mi fece imbattere in tre piccoli volumi nella Libreria Mitchell, oggi scomparsa, e che mi evoca tanti ricordi. Quei tre volumi (avrei dovuto portarne uno come talismano oggi) erano *l'Inferno*, *il Purgatorio* e *il Paradiso*, tradotti in inglese da Carlyle [...]. Erano libri molto maneggevoli, editi da Dent. Mi stavano in una tasca. In una pagina c'era il testo italiano e nell'altra la traduzione inglese, letterale» (*Nove saggi danteschi* 110-111).

che la letteratura abbia mai prodotto» (*Borges. Tutte le opere* I: 1307)⁷.

Pertanto, memori dell'impareggiabile peso che ha avuto il modello dantesco nella pratica letteraria borgesiana, gli scritti di seguito proposti, volutamente suddivisi in tre macro-sezioni corrispondenti ciascuna a una cantica dantesca e relativi prevalentemente alla tematica del tempo, tanto ampiamente fruita in Borges quanto poco studiata in Dante, andranno a indagare, evitando una tautologica riproposizione di passi già abbondantemente trattati dalla dantologia e dalla critica borgesiana, ben più profonde riprese di temi e stilemi della *Commedia* conseguiti da Borges. Con tale studio si contribuirà dunque a mostrare come la lingua italiana e le incomparabili immagini che essa evoca possano, nonostante plausibili incomprensioni linguistico-teoriche, divergenze di pensiero e scarti di significato, rappresentare un mezzo di unione culturale, un ancoraggio solido di comunione intellettuale.

⁷ In «Sopra il “Vathek” di William Beckford» (*Altre inquisizioni*, 1952) si legge: «La *Divina Commedia* è il libro più giustificabile e più solido di tutte le letterature»; in «Things that might have been» (*Storia della notte*, 1977): «L'opera inconcepibile che a Dante fu dato forse di intravedere, / Oramai corretto l'ultimo verso della *Commedia*»; in «La *Divina Commedia*» (*Sette notti*, 1980): «[C]redo che l'apice della letteratura e delle letterature sia la *Commedia*. [...] [N]essun libro mi ha mai dato emozioni estetiche così intense» e «La *Commedia* è un libro che tutti dobbiamo leggere. Non farlo è privarci del miglior dono che la letteratura può offrirci».

Echi infernali nella quiete del «nobile castello»

DANTE E BORGES

Per un lettore straniero alla lingua italiana che subisce il fascino della *Commedia*, l'*Inferno* dantesco è certamente la cantica di maggior attrattiva: carnale, vivida, ricolma di immagini prive di quella delicata astrattezza che solo la lingua d'origine può tentar di mediare, l'*Inferno* è la più citata delle tre cantiche e ricettacolo di rappresentazioni che ben si prestano alla libera emulazione.

Tale prassi citazionistica è valida anche per Borges: quattro dei *Nove saggi danteschi* (1982) sono dedicati a canti infernali; personaggi come Ulisse, Ugolino, Paolo e Francesca sono riadoperati a fini narrativi;

riferimenti allusivi e calchi dell'*Inferno* sono disseminati lungo tutta la produzione borgesiana¹.

Una così radicata attestazione fa sì che i rimandi all'*Inferno* non si riducano in Borges a mero corredo narrativo, bensì, in opposizione al consueto uso che se ne è soliti fare, alcuni passi della prima cantica possono altresì assumere un valore esegetico per meglio chiarire complesse questioni ricorrenti in Borges.

Ne dà prova il canto IV dell'*Inferno* che, discusso in «Il nobile castello del Canto Quarto» (*Nove saggi danteschi*, 1982), ritornerà poi, confermando l'assi-

¹ Si possono confrontare i seguenti passi: «Cadesti come cade un uomo morto» in «Un soldato di Lee» (*L'altro, lo stesso*, 1964) con «E caddi come corpo morto cade» (*Inf.* V, v. 142); «Sono stasera una perduta gente» in «All our yesterdays» (*La rosa profonda*, 1975) con «per me si va tra la perduta gente» (*Inf.* III, v. 3); «L'unico che ci è giunto è quello di Solimano il Magnifico (e solo in parte vide il Saladino)» in «Istanbul» (*Atlante*, 1984) con «e solo, in parte, vidi 'l Saladino» (*Inf.* IV, v. 129). Per completezza, ricordo anche altri confronti danteschi oltre quelli infernali: «Solo dei segni d'un'antica fiamma» in «Elegia della patria» (*La moneta di ferro*, 1976) con «conosco i segni de l'antica fiamma» (*Purg.* XXX, v. 48); «da quando lo generò quell'Amore / che muove il sole e le stelle» in «L'angelo» (*La cifra*, 1981) con «l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII, v. 145).

milazione tra il Borges dantista e il Borges letterato², come implicita chiave interpretativa della tematica dell'eterno temporale, questione cardine di tutta la scrittura borgesiana.

1. La simultaneità del tempo

Passando in rassegna i testi borgesiani si riscontra come l'autore argentino abbia percepito quale presenza costante il peso dell'eternità temporale. Fin dalle prime letture filosofiche Borges ha tentato di studiarne l'essenza e di qualificarne i tratti costitutivi, consapevole di essere egli stesso parte di quell'oggetto osservato. La forzata immaterialità della tematica in esame portava a eludere campi di sperimentabilità tangibile e ad appellarsi a ipotesi di puro immanentismo. L'eterno, quindi, poteva essere esplorato solo sul piano intellettuale allorché momenti di sedimentazione del tempo o di involontarie e totali aperture *cairologiche* venivano elargiti al soggetto indagante. Tali concessioni sono garantite poiché «il tempo, facilmente confutabile sul piano sensitivo, non lo è altrettanto su quello intellettuale» (*Borges. Tutte le opere* I: 1081). Benevoli epifanie di questo tipo sono accolte con posata apprensione in alcune pagine borgesiane:

L'avvenire è altrettanto irreparabile
Quanto il rigido ieri. Non esiste cosa
Che non sia una lettera muta
Dell'eterna scrittura indecifrabile
Il cui libro è il tempo. Chi si allontana

Dalla propria casa vi è già tornato. La nostra vita

È il sentiero futuro e già percorso (*Borges. Tutte le opere* II: 1011).

Inoltre, come confessato a Norman Thomas Di Giovanni, suo biografo nord-americano, l'occasione di sperimentare le sue teorie era per Borges parte integrante della quotidianità poiché vita carnale e vita «artistica» tendevano entrambe a incrociarsi in un punto comune. Pertanto, anche una passeggiata serale era atta a disvelare i segreti della filosofia più inaccessibile: Borges stesso era cavia delle sue elucubrazioni teoriche. Ogni qual volta se ne presentava l'occasione, ad esempio, amava inoltrarsi nei ricordi giovanili percorrendo senza meta fissa i viottoli urbani di Buenos Aires. Lo confessa in *Evaristo Carriego* (1930):

Buenos Aires è profonda, e mai, nel disinganno o nella pena, mi sono abbandonato alle sue strade senza riceverne un insperato conforto, ora nell'avvertire l'irrealtà, ora nelle chitarre dal fondo di un patio, ora nello sfiorare altre vite (*Borges. Tutte le opere* I: 199).

L'intimo legame con la capitale argentina, più volte combattuto ma poi sempre riaffiorante³, si dispiega in un tempo individuale in cui memorie passate, necessità presenti e fantasie future confluiscono indistinte nel punto di apertura

² Il Borges dantista è perfettamente conformato al 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* essendo un testo che per connotazione propria favorisce ricerche filologiche e linguistiche. Che gli interventi danteschi di Borges non siano di sola natura studiosa 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» (Paoli 93); H. Núñez-Faraco scrive: «[...] he was neither an Italianist nor a medievalist, and his approach to Dante is always imaginative, not academic» [«Borges non fu né un italianista né un medievalista e il suo approccio a Dante è sempre immaginativo, non accademico»] [mia traduzione] (H. Núñez-Faraco 2006: 20); cfr. Giordano 70.

³ Nel «Prologo» dell'edizione del 2007 di *La misura della mia speranza* (1926) Maria Kodama, vedova dell'argentino, parla di «un equilibrio tra l'amore per Buenos Aires e quello per l'universalità» (Borges 2007: 7); Jorge Vehils paragona il rapporto altalenante di amore e odio che Dante provò per Firenze a quello di Borges per Buenos Aires (Vehils 165-167).

temporale. Questo diviene, per ammissione dello stesso Borges nella terza sezione del saggio «Storia dell'eternità» (*Storia dell'eternità*, 1936) e prima ancora in «Sentirsi nella morte» (*L'idioma degli argentini*, 1928), la sua personale teoria dell'eternità, «una eternità ormai senza Dio, e perfino senza altri proprietari e senza archetipi» (*Borges. Tutte le opere* I: 541). Così la riassume Alan Pauls in *Il fattore Borges* (2004):

Una sera [Borges] cammina senza meta per il quartiere di Barracas, evitando le «strade ampie», e una «sorta di gravitazione familiare» lo spinge verso i dintorni di Palermo, il quartiere della sua infanzia. Case basse, alberi di fico, cancelletti: Borges vi arriva e tutto diventa tipico e al tempo stesso irrealistico [...]. «Qui è identico a trent'anni fa...». Si sente morto, in morte, «percettore astratto del mondo», e capisce che quella modesta epifania suburbana, con il suo minimo corredo di contingenze, ha abolito il tempo [...]. Borges sperimenta l'eternità nell'immagine più pop di Buenos Aires: un muro dipinto di rosa (Pauls 89-90).

Più criptico e confinato in pochi versi è il resoconto di Borges:

[...] e sentì Buenos Aires.
Questa città che credetti mio passato
è il mio avvenire, il mio presente (*Borges. Tutte le opere* I: 43).

Persino il puntiforme Aleph, la più apprezzata delle immagini borgesiane di matrice dantesca, è una visione correttamente associabile agli

esempi sopra proposti⁴.

Le limitazioni dovute al mancato controllo delle condizioni propedeutiche per l'apparire di scenari affini all'eternità temporale potranno essere mitigate dalla fede verso ciò che sovrintende quel manifestarsi:

[L]e sue pagine [di Borges] saranno impegnate a dimostrare che l'eternità è un'immagine fatta con sostanza di tempo [...] non successione di passato, presente e futuro, ma la simultaneità di essi [...] attribuibile solo alla illimitata mente di Dio (Brezzi 120)

Accogliere l'atemporalità della creazione di Dio è un primo parallelismo che accosta Borges a Dante. Come si vedrà anche a proposito dell'Aleph⁵, Dio è per Dante «il punto / a cui tutti li tempi son presenti» (*Par. XVII*, vv. 17-18), l'Essere nel quale spazio e tempo convergono, «ve s'appunta ogni *ubi* e ogni *quando*» (*Par. XXIX*, v. 12):

Dio crea «in sua eternità di tempo fore» (*Par. XXIX* 16), il suo gesto non è preceduto né da un «prima» né da un «poscia» («né prima né poscia procedette», v. 20); la triplice creazione di forma, materia e della loro unione non conosce intervallo tra l'inizio e la realizzazione («che dal venire / a l'esser tutto non è intervallo», vv. 26-27), ma prende vita tutta insieme e in una volta, «senza distinzione in essordire» (v. 30) (Barolini 324).

L'univocità di pensiero tra Dante e Borges appare qui evidente poiché entrambi contemplanò nell'eterno l'infinita manifestazione dell'unicità temporale, adagio che Dante poté ricavare

⁴ L'assonanza tra l'Aleph, la *Commedia* e l'eternità temporale è ben esposta ad apertura della versione italiana della raccolta saggistica *Nove saggi danteschi* (1982): «Il brano iniziale [di *Nove saggi danteschi*] che descrive il poema di Dante come un'opera magica, un microcosmo nel quale è rappresentato tutto ciò che fu, che è e che sarà, non può non richiamare alla memoria [...] l'Aleph. [...] La *Commedia* è, in qualche modo, agli occhi di Borges, una sorta di straordinario e infinito Aleph» (*Nove saggi danteschi* 144).

⁵ Cfr. la sezione di questo volume dedicata ai rapporti tra Dante e Borges relativi al *Paradiso*.

dalla *Summa Theologiae* di san Tommaso⁶ e che Borges condivide sin da «Storia dell'eternità», saggio che apre l'omonima raccolta del 1936:

Nessuna delle varie eternità che gli uomini hanno progettato [...] è un'aggregazione meccanica del passato, del presente e del futuro. È una cosa più semplice è più magica: è la simultaneità di quei tempi (*Borges. Tutte le opere* I: 525).

Concetto ribadito, peraltro, nella seconda sezione del medesimo saggio in cui si esamina l'eternità proprio in prospettiva cristiana:

I manuali di teologia non si soffermano con speciale applicazione sull'eternità. Si limitano a prevenire che essa è l'intuizione contemporanea e totale di tutte le frazioni del tempo (*Borges. Tutte le opere* I: 534).

Una sintesi di questi due interventi era stata vaticinata decenni prima in «E. González Lanuza», breve prosa della raccolta postuma del 1997 *Il prisma e lo specchio* (*Testi ritrovati 1919-1929*), dove Borges appuntava che «l'ardua parola eternità [risiede], non nell'accezione comune di accumulo di anni, bensì in quella vertiginosa e teologica della simultaneità dell'ieri, dell'oggi e del dopo» (*Il prisma e lo specchio* 134).

Applicando una definizione apparentemente semplicistica alla secolare e annosa questione dell'eternità, Borges scongiura altresì l'obbligo di affrontare domande che per configurazione logica non permettevano risposte universalmente accondiscese.

Il primo quesito eluso riguarda la determinazione della direzione del fluire del tempo. Secondo la convenzione si ammette un andamento progressivo con lo sfociare del passato nel presente e il proseguire di quest'ultimo verso sbocchi fu-

turi. È la definizione aristotelica del tempo come numero e differenza che anche Dante espone nel *Convivio*:

Lo tempo, secondo che dice Aristotile nel quarto de la Fisica, è «numero di movimento, secondo prima e poi»; e «numero di movimento celestiale», lo quale dispone le cose di qua giù diversamente a ricevere alcuna informazione (*Conv.* IV, II, 6).

Tuttavia, Borges constata che per diverse scuole filosofiche indiane la suddetta convenzione è rifiutata poiché non pochi in India negano il presente:

«L'arancia sta per cadere dall'albero, o è già a terra» affermano questi strani semplificatori. «Nessuno la vede cadere» (*Borges. Tutte le opere* I: 524).

Spezzare l'itinerario di progressione del tempo - il presente, tappa intermedia, è azzerato - implica l'impraticabilità della successione.

Se altri, più cinici, escludono l'avvenire, labile costruzione delle nostre speranze, Borges, nella conferenza «El tiempo» (*Borges Oral*, 1979) tenuta all'Università di Belgrano il 23 giugno del 1978, ragionò persino sull'eventualità della non sussistenza del presente.

La sua inconsistenza è dovuta al disconoscimento dello stesso quale dato immediato della coscienza umana poiché nel suo attuarsi sta già dilatandosi verso il «sarà», lasciandosi alle spalle l'istante prima attuale divenuto ora un «fui» speso per sempre. Non appagato da un filosofare eccessivamente consunto e abusato, Borges conduce un'analisi microscopica del presente sviluppando due teorie che ne arricchiscono la percezione sensibile.

Nella prima, il tempo è metafora eraclitea di un

⁶ Nella *Summa Theologiae* di san Tommaso è catechizzato che «aeternitas est tota simul» (*Summa Theol.* I, q10, a4).

fluire inesorabile, di un fiume dal movimento incessante. Così interpretato, il presente scatta innanzi da un principio individualmente riconoscibile ma intellettualmente solo rievocabile; è la lezione di Eraclito che Borges cita in più di un'occasione ricordando sempre che il passaggio continuo dell'acqua e il mutamento fisico-cognitivo di chi vi è immerso rende inattuabile il ritrovarsi nelle condizioni sperimentate una prima e unica volta:

E non è
Il tempo tuo che non torna lo stesso
Di quel fiume in cui Eraclito già lesse
Un segno di fugacità? (*Borges. Tutte le opere*
II: 149)

La seconda teoria è stata elaborata del metafisico F.H. Bradley. Inficiando il credo newtoniano dell'unità del tempo matematico in un continuo fluire attraverso l'universo, Bradley ammette un andamento temporale invertito rispetto all'ortodossia percettiva e il momento presente è inteso come quello in cui il futuro volge al passato. Per Bradley ogni intenzione è uno speranzoso augurio di compimento futuro:

Bradley credeva che il momento presente è quello in cui l'avvenire, che fluisce verso di noi, si disintegra nel passato, ossia che l'essere è un cessare di essere o come, non senza malinconia, disse Boileau: *Le moment où je parle est / déjà loin de moi* (*Borges. Tutte le opere* II: 1413)

Borges non rinnega il presente, né è restio ad accondiscendere alla consistenza del passato o del futuro. Al contrario, se ne serve per rafforzare l'idea che ha di eternità⁷.

La seconda domanda senza replica univoca che

Borges elude è forse la più problematica, quella «di sincronizzare il tempo individuale di ognuno di noi con il tempo generale delle matematiche» (*Borges. Tutte le opere* I: 524). Come ammettere, ovvero, che una costruzione mentale come il tempo possa essere condivisa all'infuori dell'individualità? Come accogliere nel proprio tempo le esigenze, i disaccordi, le speranze di una seconda, di una terza, di un indefinito numero di persone fatte esse stesse della loro personale dimensione temporale?

Scongiorato ogni rischio d'indeterminazione, Borges passa in rassegna le formule teoriche dell'eternità formulate da Plotino in poi, anche se, per sua stessa ammissione, «in un lavoro che aspirava al rigore cronologico, più ragionevole sarebbe stato partire dagli esametri di Parmenide ("non è mai stato né sarà, perché adesso è")» (*Borges. Tutte le opere* I: 521).

L'occasione per dare giusto risalto al rigore cronologico verrà colta da Borges circa quarant'anni dopo la pubblicazione di *Storia dell'eternità* (1936) quando nella conferenza «La immortalidad» (*Borges Oral*, 1979) rievoccherà, lungo la linea parmenidea, i cospiratori dell'eterno. Dallo scranno dell'università di Belgrano Borges si professava credente dell'eternità cosmica additando d'eresia quella individuale. Arricchisce il suo proclama la teoria della trasmigrazione e l'inoppugnabilità dei suoi patrocinanti, da san Tommaso a Donne, da Socrate a Lucrezio e Schopenhauer. L'immortalità potrà raggiungersi solo con le opere e con l'immagine di sé che si riuscirà a lasciare nella memoria altrui. Solo allora:

Cada vez que repetimos un verso de Dante o Shakespeare, somos, de algún modo, aquel instante en que Shakespeare o Dante crearon ese verso [...]. Cada uno de nosotros es, de algún modo, todos los

⁷ Rimando al saggio «Nuova confutazione del tempo» (*Alte inquisizioni*, 1952) e all'opposizione di Borges alla confutazione del tempo di Sesto Empirico: mentre il greco nega i costituenti del tempo per negarne la totalità finale, Borges fa esattamente il contrario, esaltando il singolo istante temporale per avvalorarne la sua dimensione di eternità.

hombres que han muerto antes. No sólo los de nuestra sangre (*Oral* 21)⁸.

La più approfondita riflessione sull'eternità è comunque affrontata da Borges riflettendo sull'eredità di Plotino. Le pagine in cui è esposta sono un esplicito invito alla lettura di selezionati passi del V libro delle *Enneadi*.

Nella conferenza «El tiempo» (*Borges Oral*, 1979) è stata proposta l'attenta valutazione di Plotino sull'eterno tripartito nel presente attuale, nel presente nel passato e nel presente nell'avvenire:

La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe (*Oral* 43-44)⁹.

Più funzionale a un discorso deduttivo sulla tematica temporale è invece l'uso che Borges fa della teoria del neoplatonico come materiale per architettare innovative argomentazioni critiche, poi mutate in strumenti esegetici per l'*Inferno* dantesco:

L'universo ideale al quale Plotino ci invita è meno studioso di varietà che di pienezza; è un repertorio scelto, che non tollera la ripetizione e il pleonasma. È l'immobile e terribile museo degli archetipi platonici. Non so se occhi mortali lo guardarono mai (fuorché

nell'intuizione visionaria o nell'incubo) né se il remoto greco che lo ideò, riuscì talvolta a figurarselo, ma qualcosa del museo intuito in esso: quieto, mostruoso e classificato (*Borges. Tutte le opere* I: 526).

Il museo archetipico di effigi che compendiano l'eterno raffigurativo, la quasi assoluta inaccessibilità percettiva all'infuori del sogno e della visione, la quiete mostruosa della classificazione non sono espedienti insoliti dei testi borgesiani. Tuttavia, solo in un'altra occasione sono stati riutilizzati come componenti critici di una rilettura analitica. È il caso dell'inedita interpretazione che Borges propone del canto IV dell'*Inferno* di Dante. Solo allora si realizza in Borges una perfetta congiuntura degli archetipi platonici con l'eternità del tempo formalizzata nell'immensa visione onirica che è la *Commedia*, nella quale l'universalità narrativa assume le sembianze della più nobile delle forme del tempo dell'arte.

2. Allusione archetipica: Dante, fonte borgesiana

Esprimendo un giudizio di valore sulla *Commedia*, Borges le riconosce una rara capacità di rappresentatività universale, dote che permise a Dante di ritrarre varie condizioni della natura umana secondo schemi narrativi che sono ancora oggi applicabili come termine di paragone della fisionomia caratteriale dell'uomo contemporaneo. Questo tratto valoriale della *Commedia* influirà largamente sulla formazione letteraria di Borges:

La completa evoluzione verso l'universalità

⁸ «Ogni volta che ripetiamo un verso di Dante o Shakespeare, siamo, in qualche modo, quell'istante in cui Shakespeare o Dante crearono quel verso [...]. Ognuno di noi è, in qualche modo, tutti gli uomini che sono morti prima. Non solo quelli del nostro sangue» [mia traduzione].

⁹ «L'eternità è tutti i nostri ieri, tutti gli ieri di tutti gli esseri coscienti. Tutto il passato, quel passato che non si sa quando cominciò. E dopo, tutto il presente. Questo momento presente che abbraccia tutte le città, tutti i mondi, lo spazio tra i pianeti. E dopo, il futuro. Il futuro che non è stato ancora creato, ma che tuttavia esiste» [mia traduzione].

avverrà [...] dopo la lettura di Dante: allora il poema dantesco gli aprirà la via metafisica e ontologica e la poesia di Borges sarà quello che in teoria il poeta aveva sempre voluto rappresentare: il mistero dell'universo (Cro 43).

Per cui, egli ritiene che nel momento in cui Dante appose l'*explicit* alla *Commedia*, suggellandone l'universalità testuale, essa raggiunse la definitiva e immutabile forma del classico¹⁰.

L'universalità della *Commedia* giace nell'«avere in sé l'essere assoluto» (*Epistola*, XIII, 15) che costringe Borges a un severo impegno nella lettura delle tre cantiche. Dopo un primo incontro conoscitivo con il testo, avulso da espliciti intenti di analisi formale e contenutistica¹¹, subentra in Borges un'attenzione più analitica, rivolta soprattutto alla minuzia dei dettagli, durante la quale esamina il processo di costruzione dell'universalità del testo. Oltre alla costante intensità della narrazione e alla delicatezza di Dante, Borges è colpito soprattutto dalla vividezza delle immagini e di come nulla sia superfluo nell'ordine compositivo del poema sacro:

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

astronomie (*Nove saggi danteschi* 118).

L'argentino, che attribuisce ai dantisti inglesi il merito di aver colto la «varia e felice invenzione di particolari precisi» (*Borges. Tutte le opere* II: 1263), dimostra di averla precocemente avvertita già al primo incontro con la prima terzina del poema.

Ammettere l'approdo progressivo all'universalità tematica, pone però il problema di comprendere cosa fosse per Borges la *Commedia* prima di divenire una «miniatura d'ambito universale» (*Borges. Tutte le opere* II: 1263). La risposta è allusa dallo stesso Dante nelle primissime terzine dell'*Inferno*:

Io non so ben ridir com' i' v'intrai,
tant' era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai
(*Inf.* I, vv. 10-12)

Come indicato nelle Sacre Scritture, il «sonno» del v. 11 è l'assopimento dell'anima che conduce al peccato, ma nell'economia della narrazione è certamente anche il sonno fisiologico che reca alla visione o sogno¹²:

[C]erte cose [si] affermano essere che lo intelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la eternitate e la prima materia; che certissimamente si veggiono, e con tutta fede si credono essere, e per[ò] quello che sono intender noi non potemo; [e nullo] se non co[me] sognando

¹⁰ «Classico è quel libro che una nazione o un gruppo di nazioni o di lungo tempo hanno deciso di leggere come se nelle sue pagine tutto fosse deliberato, fatale, profondo come il cosmo e capace di interpretazioni senza fine. [...] Libri come [...] la *Divina Commedia* [...] promettono una lunga immortalità» (*Borges. Tutte le opere* I: 1091); «L'opera inconcepibile che a Dante fu dato forse di intravedere, / Oramai corretto l'ultimo verso della *Commedia*» (*Borges. Tutte le opere* II: 1083).

¹¹ La conferenza sulla *Commedia* si conclude proprio con una preghiera rivolta al lettore che non deve rifiutare un approccio edonistico al testo di Dante: «Voglio [...] insistere sul fatto che nessuno ha il diritto di privarsi della gioia della *Commedia*, della gioia di leggerla in modo ingenuo» (*Nove saggi danteschi* 138).

¹² Si tenga presente che in spagnolo «sueño» ha un doppio valore semantico: vuol dire sia «sonno» che «sogno». Si ricordi, inoltre, che «[i]l sogno è tema che interessa Borges in diverse maniere quale messaggio nascosto da decifrare, egli non è attratto dal percorso della psicoanalisi freudiana, nei confronti della quale anzi il suo giudizio è (ingiustamente) molto negativo, mentre è attento e curioso nei confronti del fenomeno onirico in sé, nel quale coglie l'elemento di creatività involontaria, anche artistica molto più ricca di quella diurna e pertanto rinvia a suoi vari testi che - afferma - sono frutto di sogni» (Brezzi 78).

si può appressare a la sua conoscenza, e non altrimenti (*Conv.* III, XV, 6).

Chiaramente, come Borges dichiarò una volta ad Alberto Arbasino, il poema dantesco è troppo lungo e complesso per essere stato totalmente elaborato partendo da un sogno o da una visione¹³. Ciò non toglie che del sogno l'opera condivide tracce strutturali come la geografia del tempo nella quale si trovavano i personaggi incontrati. Nella logica interna dell'interpretazione di Borges, il tempo del sogno della *Commedia* è dunque una raffinatissima sublimazione del tempo dell'arte.

Già *Inf.* I propone più di un indizio a conferma di uno scenario autenticamente onirico. A tal proposito, non v'è immagine migliore della metafora classica del sogno con funzione teatrale che Borges cita ad apertura di «Nathaniel Hawthorne» (*Altre inquisizioni*, 1952) e in nota in un altro saggio dantesco, «Il carnefice pietoso» (*Nove saggi danteschi*, 1982), dove vi ricorre per giustificare la compassione che Dante rivolse a una peccatrice come Francesca da Rimini in *Inf.* V, associandola alla dottrina di Jung e adducendo esempi ripresi da testi di Góngora, Quevedo, Addison e dal panteista persiano Umar Khayyam. Riguardo alla *Commedia*, Borges riporta lo sgomento di Dante all'apparire della lupa infernale:

Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame
(*Inf.* I, vv. 49-51)

Il terrore della lupa che Dante trasla dalla con-

dizione di percettore singolo alla convinzione che quell'atterrimento abbia una valenza collettiva, sarebbe per Borges una prima celata dimostrazione del fatto che Dante stia vivendo un sogno:

[A] quel modo che chi in sogno respinge la propria visione e desidera che il suo stato sia di sogno, già si trova nella realtà del suo desiderio (Contini 170)

Ciò avviene poiché il mondo del sogno è abitato da individui creati dal sognatore, che immette nella popolazione onirica tracce della sua conformazione emotiva alla quale può aggiungere tratti caratteriali a lui sconosciuti per auto-priarsi della possibilità di riconoscere negli altri che abitano il sogno un surrogato clonato del proprio Io:

Osserva Schopenhauer che nei sogni può stupirci ciò che sentiamo e vediamo, anche se ha la sua radice, in ultima istanza, in noi (*Borges. Tutte le opere* II: 1285).

Dunque, non sconfinando nel livello allegorico, Dante sa che la lupa *fé viver grame molte genti* perché è lui stesso a rappresentarle e ciò è possibile solo in un sogno. Molto laconicamente Borges scrive che il terrore delle genti «Dante lo sa come sappiamo le cose nei sogni» (*Borges. Tutte le opere* II: 1270) e avviene per il fiorentino quello che l'argentino dichiara sia spesso accaduto nelle sue notti di sognatore: «a me accade questo [...] quando sogno so di sognare» (*Conversazioni* 127).

In *Inf.* IV può rinvenirsi un primo segno del-

¹³ La convinzione è ribadita anche nella conferenza «La Divina Commedia» (*Sette notti*, 1980): «Non credo che Dante fosse un visionario. Una visione è breve. Non è concepibile una visione prolungata quanto quella dalla *Commedia*. La visione di Dante fu volontaria: dobbiamo abbandonarci ad essa e leggerla con fede poetica. Coleridge ha detto che la fede poetica è una volontaria sospensione dell'incredulità. Quando assistiamo a una rappresentazione teatrale sappiamo che sul palcoscenico ci sono uomini mascherati che ripetono le parole che Shakespeare, Ibsen o Pirandello hanno messo loro in bocca» (*Nove saggi danteschi* 117-118).

la costruzione dell'universalità temporale che Borges rintraccia nella incipienza di una narrazione debitrice di una facoltà visionaria non ancora pienamente sviluppata¹⁴. Ovvero, Dante ci mostra i magnanimi uomini del castello infernale come se fossero statue eternamente ferme, anime mute e impassibili, oggetti di perenne ammirazione in un paradiso d'erudizione accerchiato dai lamenti infernali:

Vediamo i grandi poeti dell'antichità. Tra loro c'è Omero, spada in mano. Scambiano parole che non è onesto ripetere. È giusto il silenzio, perché si addice al terribile pudore di coloro che sono condannati al Limbo, di coloro che non vedranno mai il volto di Dio (*Nove saggi danteschi* 124).

Senza dubbio l'assenza della parola è qui inattesa, essendo i candidati al dialogo tra i migliori rappresentanti dell'eloquenza umana¹⁵. Ciò è indicativo del fatto che vi sia una necessità che prevarichi la parola giacché questa non ha ancora raggiunto capacità tali da eternizzare l'eventuale evento descritto¹⁶.

L'unico mezzo a cui Dante poteva ricorrere per suscitare una prima impressione d'eternità era la «statuarità» della gloria degli ospiti del *nobile castello*. Ciò sarebbe corroborato altresì da una prova lessicale. Da una mia indagine lessicografica estesa a tutti i canti della *Commedia*, è emerso

che *Inf.* IV presenta la maggiore concentrazione, rispetto all'intero poema, del verbo «vedere» alla prima persona singolare del passato remoto italiano: sono ben undici le occorrenze del «vidi». Solamente *Purg.* XXXII, dove Beatrice sprona Dante autore a narrare dei miracoli paradisiaci che presto osserverà, rivaleggia per numero di attestazioni di «vidi» (otto totali). Pertanto, la necessità di passare in rassegna un elenco di personaggi non sembra una giustificazione sufficiente della particolareggiata enumerazione terminologica del «vedere» di *Inf.* IV. D'altronde, ulteriori rimandi alla sfera semantica del guardare si riscontrano fin dall'apertura dello stesso canto:

l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov' io fossi
(*Inf.* IV, vv. 4-6)

Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa.
(*Inf.* IV, vv. 10-12)

per continuare con espressioni quali: «cieco mondo» (v. 13), «vedi» (v. 32), i già menzionati «vidi» (x11) ricorrenti anche in posizione anaforica e in altre forme flesse, «mira» (v. 86), «occhi grifagni» (v. 123), «poi ch'innalzai un poco più le ciglia» (v. 130) e concludersi con:

¹⁴ «Quando i due [Dante e Virgilio] giungono al cerchio in cui sono puniti i lussuriosi, vi trovano grandi nomi illustri. Dico "grandi nomi" perché Dante, allorché iniziò a scrivere questo canto, non aveva ancora raggiunto la perfezione della sua arte, fare in modo cioè che i personaggi fossero qualcosa di più dei loro nomi. E tuttavia era riuscito a descrivere il "nobile castello"» (*Nove saggi danteschi* 124).

¹⁵ «Potremmo pensare che Dante non aveva ancora scoperto il suo talento drammatico, che non sapeva ancora che sarebbe stato in grado di far parlare i suoi personaggi. Ci potremmo dispiacere del fatto che Dante non ci ripeta le grandi parole, senza dubbio degne, che Omero, che quella grande ombra, gli disse con la spada in mano. Ma potremmo anche osservare che Dante comprese che era meglio che tutto fosse silenzioso, che nel castello tutto fosse terribile» [mia traduzione] (*Obras Completas 1975-1985*: 229).

¹⁶ Dante inaugurerà la tecnica con la quale farà rivelare al personaggio l'autentica e segreta versione della sua vita e della sua morte con Francesca da Rimini in *Inf.* V. È Borges a notarlo e Joaquín Arce a puntualizzarlo: «Nel canto V [dell'*Inferno*], Dante ha fatto parlare immortalmemente Francesca da Rimini; nel precedente, quali parole non avrebbe dato ad Aristotele, a Eraclito o ad Orfeo, se già avesse pensato di ricorrere a questo artificio» (Paoli 95).

E vegno in parte ove non è che luca
(*Inf.* IV, v. 151)

quasi a indicare che, terminata l'azione del guardare l'atto eterno, è calato il sipario sulla scena ormai acquisita. Ricordo anche che l'iterato utilizzo anaforico del «vidi», che in Borges coniuga lo stile enumerativo dell'amato Whitman, ritornerà poi nell'osservazione dell'Aleph da parte del Borges-personaggio in una condizione cognitivo-descrittiva affatto lontana dalla matrice onirica qui ipotizzata¹⁷.

Siamo pertanto spettatori inconsapevoli di un'*ekphrasis* di membra spirituali che Borges ammette ma che poco apprezza poiché evoca un «penoso museo delle cere in [un] quieto recinto» (*Borges. Tutte le opere* II: 1273). Riporto a tal proposito alcune righe del saggio «Sopra il "Vathek" di William Beckford» (*Altre inquisizioni*, 1952) che confermano l'aria museale di un inferno diversamente atroce:

[I] più illustre degli averni letterari, il *dolente regno* della *Commedia*, non è un luogo atroce; è un luogo nel quale accadono fatti atroci. La distinzione è valida. [...] [L]'Inferno dantesco magnifica la nozione di un carcere (*Borges. Tutte le opere* I: 1035-1036).

La medesima impressione sull'eventualità di un relativo addolcimento dell'efferatezza dell'*Inferno* di Dante, Borges la ribadisce decenni dopo nella conferenza «L'incubo» (*Sette notti*, 1980):

Yo diría que si pensamos en el *Infierno*, el infierno no es una pesadilla; es simplemente

una cámara de tortura. Ocurren cosas atroces, pero no hay el ambiente de pesadilla que hay en el «noble castillo». E

solo ofrece Dante, quizá por primera vez en la literatura (*OC 1975-1985*: 229-230)¹⁸.

Giunti a questo punto è lecito avanzare un'ipotesi che confermi il profondo rapporto che Borges ebbe con l'*Inferno* di Dante e rintracciare una citazione parallela di forma e contenuto alla teoria dell'eternità temporale di Plotino esposta in «Storia dell'eternità» (1936). Edotti, ovvero, dal fatto che il *nobile castello* è abitato da figure archetipiche di materia vuota, eternamente rimirate nella mostruosa pace del museo infernale, non è forse questa un'allusiva vicinanza all'eternità neoplatonica? Borges scrive:

Nel libro terzo delle *Enneadi*, leggiamo che la materia è irreal: è una mera e vuota passività che riceve le forme universali, come potrebbe riceverle uno specchio; queste l'agitano e la popolano senza alterarla. La sua pienezza è proprio quella di uno specchio, che simula di essere pieno ed è vuoto; è un fantasma che nemmeno svanisce, perché non ha neanche la capacità di cessare. Fondamentali sono le forme (*Borges. Tutte le opere* I: 527).

Ammissa la sonorità della parola quale attestazione di una presenza piena, non può intendersi il silenzio delle statuarie anime di *Inf.* IV come prova di una materia passiva che riceve le forme universali?

¹⁷ Cfr. Balderston 2012: 53-72. All'interno di questo saggio è esposta un'approfondita analisi della 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 del Prof. Balderston è assicurata dalla consultazione del facsimile del manoscritto autografo di Borges contenente le prove di scrittura de «L'Aleph» che l'autore aveva regalato a Estela Canto, dedicataria del racconto.

¹⁸ «Direi che se pensiamo all'*Inferno*, esso non ci appare come un incubo; è semplicemente una stanza delle torture. Accadono cose atroci, ma non c'è quell'ambiente da incubo che c'è nel "nobile castello". Questo è invece ciò che offre Dante, forse per la prima volta nella letteratura» [mia traduzione].

Il tacere di quelle anime è il silenzio della materia. Il loro parlare è l'ammissione d'esistenza idealizzata; è Omero che procede brandendo una spada e che perdurerà ad avanzare nel tempo. Sono proiezioni del costruttore del sogno; Dante parla per loro, perché loro sono Dante: sono la costruzione dell'ambizione del fiorentino, «forme dell'incipiente sogno [...] appena slegate dal sognatore» (*Borges. Tutte le opere* II: 1274):

Colà dritto, sovra 'l verde smalto,
mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del vedere in me stesso m'essalto.
(*Inf.* IV, vv. 118-120)

Borges ravvisa nell'intransitività dell'immedesimazione tra i personaggi della *Commedia* e i suoi lettori, resa possibile da una presenza pseudo panteistica di Dante lungo il fondale della narrazione, l'istanza che rende classiche le immagini dantesche: Dante «è ciascuno degli uomini del suo mondo fittizio, è ciascun respiro e ciascun particolare» (*Borges. Tutte le opere* II: 1268)¹⁹. Roberto Paoli, noto ispano-americano italiano che con Borges ebbe regolari colloqui, riconosce l'interesse del bonaerense per *Inf.* IV proprio nella trasmigrazione identitaria autorizzata dall'universalità del testo dantesco la quale permette il coinvolgimento diretto dello stesso Borges nelle vesti, anch'egli, di amante dimenticato dall'amata²⁰:

Come si può notare, se è vero che quei sommi sono una proiezione di Dante, è anche vero che Dante è una proiezione di Borges, il quale legge il canto dell'*Inferno* alla luce della sua personale elaborazione della vicenda umano-poetica di Dante e Beatrice (Paoli 104).

In uno degli ambiti a lui più congeniale, com'è quello saggistico, Borges riesce così a congiungersi idealmente con Dante nella finzione di una speculazione riflessiva. Accogliendo i contenuti della prima cantica dantesca Borges vi ha così riconosciuto un ambito in cui sperimentare la validità delle sue tesi e rincuorarsi con precedenti illustri che hanno convalidato l'ardire del suo scrivere.

Come capiterà ancora altre volte, Borges ritrova nelle terzine dantesche la controprova dei suoi pensieri che hanno fatto di Dante un suo insospettato e insostituibile precursore letterario.

¹⁹ Proprio su questa tesi Borges costruirà il saggio «L'ultimo viaggio di Ulisse» (*Nove saggi danteschi*, 1982) in cui tenta di dimostrare come Dante paventava la punizione infernale di Ulisse perché lui, in virtù della sovrapposibilità dei personaggi prima menzionata, «fu Ulisse e in qualche maniera poté temere il castigo di Ulisse» (*Borges. Tutte le opere* II: 1282).

²⁰ La più suggestiva delle tesi contenute nei *Nove saggi danteschi* (1982) è volta a spiegare la motivazione dell'atto creativo della *Commedia*. A conclusione del saggio «L'incontro in un sogno» Borges dichiara: «Innamorarsi significa creare una religione il cui dio è fallibile. Che Dante abbia professato per Beatrice un'adorazione idolatrica è una verità che non è possibile contraddire; [...] Dante, morta Beatrice, persa per sempre Beatrice, giocò con la finzione di incontrarla, per mitigare la propria tristezza; io ritengo che edificò la triplice architettura del suo poema per interpolarvi quell'incontro» (*Borges. Tutte le opere* II: 1304). La supposizione è ribadita nella stessa raccolta saggistica ma con modifiche minime in «L'ultimo sorriso di Beatrice»: «Io sospetto che Dante edificò il miglior libro che la letteratura abbia mai prodotto per interpolarvi alcuni incontri con l'irrecuperabile Beatrice» (1307).

Beatrice sulla vetta del Purgatorio

Confrontata con l'*Inferno* e il *Paradiso*, la seconda cantica dantesca è quella che presenta il minor numero di ri-contestualizzazioni tematiche in Borges. Tuttavia, le occorrenze purgatoriali nella prosa borgesiana non denotano affatto minore qualità di rielaborazione rispetto alle ben più numerose allusioni infernali e paradisiache. Sotto una particolare luce, potrebbe anzi affermarsi che proprio partendo dall'imitazione di alcuni stilemi del *Purgatorio* inizi in Borges una fase di più maturo citazionismo dantesco, il quale culminerà poi con un'autentica emulazione di lode nel rimodellamento degli ultimi canti del *Paradiso* nel famoso racconto *L'Aleph*. È plausibile che ciò

sia dovuto a una maggior consapevolezza della tradizione dantesca e a una migliore conoscenza teorica del paratesto della *Commedia* che Borges inizia a studiare con famelica passione quando, verso la fine del *Purgatorio*, ebbe modo di accedere al testo di Dante senza dover ricorrere alla traduzione inglese di Carlyle.

L'assidua consultazione di più monografie dantesche¹, nonché le costanti riletture dalla *Commedia*, consentono tra l'altro di ridimensionare le diverse accuse che più volte hanno tacciato di superficialismo gli studi danteschi di Borges, ripetendo sterilmente che nulla hanno aggiunto a un complesso dibattito internazionale. Tralasciando il fatto che con le sue ri-

¹ «Fra tutte mi sono particolarmente care quelle di Momigliano e di Grabher. Ricordo anche quella di Carlo Steiner. Leggevo tutte le edizioni che trovavo e mi divertivo con i diversi commenti e le diverse interpretazioni di quest'opera molteplice» (*Nove saggi danteschi* 112). Oltre a quelle citate, stando a quanto dichiarò ad Osvaldo Ferrari, Borges possedeva altre edizioni del poema: Scartazzini, Torraca, Petrazzini, Sapegno, Longfellow.

cerche Borges ebbe modo di contribuire come pochi altri alla diffusione in Argentina² della dantologia, o al limite del puro e non secondario interesse di lettura per la *Commedia*, appare ingiusto giudicare l'autorevolezza delle indagini di Borges su Dante limitandosi a valutare degli scritti concepiti per un pubblico quasi a digiuno di studi settoriali sulla *lectio* del fiorentino. Ben più corretto è, invece, misurare la portata delle argomentazioni borgesiane su Dante esaminando i riadattamenti testuali che ha saputo calare nei suoi testi arricchendoli così con sfumature di rarissima qualità. Proprio nei confronti del *Purgatorio* è possibile osservare da vicino questo peculiare tipo di operazione.

In «L'incontro in un sogno» (*Nove saggi danteschi*, 1982) Borges riflette sulla venuta di Beatrice nel Paradiso Terrestre, la lussureggiante sommità della montagna del *Purgatorio*. Ciò che mi interessa sottolineare non è la suggestiva lettura che viene data dell'incontro tra Dante e Beatrice, quanto piuttosto mostrare come la struttura narrativa di quel passo retorico, nascosto ma inalterato, in un altro contesto della produzione prosastica borgesiana. Inoltre, come verrà illustrato, l'accostamento di

immagini e temi tra Dante e Borges consentirà di chiarire meglio l'ipotesi, parteggiata dall'argentino, della fallacia della circolarità del tempo.

1. Le premesse del contatto

Nei suoi fondamentali *Dante Studies* (1954-58), Charles Singleton, illustrando la modalità di analisi retrospettiva del poema dantesco, scrive:

[P]er me è perfettamente concepibile (sebbene debba confessare di non sapere che ciò sia mai avvenuto) che un ateo convinto arrivi a un'intelligente lettura della *Divina Commedia*, mediante una volontaria sospensione della sua incredulità e una *resa* spontanea della sua fantasia all'esperienza del poema (Singleton 469).

Nonostante il rapporto di Borges con la religione sia stato così tribolato da non poter essere sintetizzato in poche battute, l'opinione di Williamson nel definirlo uno scettico con palesi tendenze all'ateismo sembra essere corretta³. Interessante è anche la contestualizzazione

Aveva poi letto gli studi sulla *Commedia* di De Sanctis, di Papini (*Dante vivo*), di Croce (*La poesia di Dante*), di Oznam (*Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*), di Pietrobono, di Vitali, di Spoerri e di Ruegg. Cita, inoltre, passi di Francesco Buti, Jacopo della Lana, Jacopo di Dante, Rambaldi da Imola nonché attestati sono i rimandi a Boccaccio, all'Anonimo Fiorentino e a Pietro di Dante; Intervistato da Vera Jarach a proposito dell'imminente uscita dei *Nove saggi danteschi*, Borges dichiara: «[G]li italiani fanno qualcosa che in nessun altro Paese si fa. Io sono stato professore di letteratura inglese [...] e durante i 20 anni che l'ho insegnata ho avuto tra le mani molte edizioni di classici inglesi [...]. Ebbene, le assicuro che sono povere di fronte alle edizioni di classici italiani: quelle, per esempio, di Momigliano, Petrazzini o Sapegno [il riferimento è alle edizioni critiche della *Commedia*]. C'è una nota per ogni riga. Se non si capisce un verso, cosa che spesso avviene, si legge la nota e si afferra allora il senso [...]. Ho letto almeno dieci volte la *Divina Commedia*, sempre in diverse edizioni, perché ci sono sempre differenze nelle note, nei commenti. Credo che la migliore sia quella di Attilio Momigliano» (Jarach 1980: 4-5).

² «[L]a fama del poema è stata sostenuta inizialmente nei primi decenni del XIX secolo dagli esuli mazziniani che trovavano riparo nelle repubbliche sudamericane dopo le sconfitte subite in territorio italiano. Poco dopo, verso la fine del secolo, mentre la *Commedia* di Dante attira l'interesse dei filologi in Europa, a Buenos Aires e nella città di La Plata (capoluogo della provincia di Buenos Aires) vengono attivati corsi di laurea in discipline umanistiche, con il concorso di docenti esperti provenienti dall'Italia. Proprio in questi anni, apre le porte il primo Comitato Dante Alighieri in Argentina e poco dopo, nel 1913, Francesco Sansone avvia un ciclo di letture dantesche nella neonata Università di La Plata» (Intervista rilasciata da Renata Adriana Bruschi a Valeria Noli per la Società Dante Alighieri consultabile al seguente link: <http://www.anaso.it/2019/02/20/dante-e-largentina/>).

³ Cfr. Williamson 242.

che del pensiero di Williamson fa Flynn quando lo pone a confronto con i benefici mancati che Borges avrebbe potuto conseguire professando la fede cristiana, come quelli che Dante riceve abbandonandosi alla guida di Beatrice:

There was a difference between Dante and Borges. Dante was a Christian and could therefore draw inspiration from the belief that Beatrice could bring him to salvation. Borges was a sceptic, if not an atheist (Flynn 149)⁴.

Ricordando come il «valor religioso»⁵ fosse l'aspetto della *Commedia* che meno affascinasse Borges, è lecito azzardare che in lui si possa rintracciare quell'ateo alluso da Singleton che sospendendo la propria incredulità riesca a compiere una lettura intelligente della *Commedia*. Tuttalpiù, l'acquietamento dell'incredulità per una resa spontanea della fantasia, condizione categoricamente imposta da Singleton per un ateo che intenda avvicinarsi al poema cristiano, era prassi consueta del Borges saggista⁶. Contrariamente a Dante, però, Borges difettava di una personale Beatrice. Tuttavia, ciò non gli preclude di far propri, lungo una dimensione di pura letterarietà, i contenuti dell'incontro che Dante fa con la donna lodata, acquisizione concessa ritenendo il fiorentino una proiezione di Borges che legge la *Commedia* «alla luce della sua personale elaborazione della vicenda umano-poetica di Dante e Beatrice» (Paoli 1997: 104). La conferma della sovrapposizione identi-

taria Borges-Dante mediata dal tramite di Beatrice si ricava altresì dalla confessione di Estela Canto che ricordava come Borges «repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno» (Núñez-Faraco 2006: 116)⁷.

Sulla tendenza d'immedesimazione autoriale che Dante ha esercitato sul Borges letterato si è già espresso Paoli⁸. Pertanto, evitando di ritornare su questioni già dibattute, voglio invece far notare come dalla lettura dell'incontro che congiunge dopo lungo peregrinare Dante a Beatrice, Borges abbia ricavato dei meccanismi narratologici che ha poi scaltramente applicato nella redazione de «I teologi» (*L'Aleph*, 1949), racconto involupato nella forma di una labirintica erudizione e di un citazionismo soverchiante nonché disseminato con specialistiche allusioni dantesche.

Per poter esplicitamente mostrare le suddette riprese intertestuali, oggi ancora inedite negli studi critici dedicati all'autore argentino e insospettate tra i dantisti di formazione comparatistica, è necessario procedere per tappe progressive, iniziando con l'espore i tratti insiti nell'avvento di Beatrice in *Purg.* XXX che saranno poi oggetto di rievocazione borgesiana.

2. *Occultus et investigabilis: l'avvento in mentem di Beatrice*

La critica dantesca è abituata a tributare relativa importanza alla tematica del tempo nella *Commedia*. Non mancano certo studi cronachistici, dibattiti su date di precisi avvenimenti

⁴ «C'era una differenza tra Dante e Borges. Dante era un cristiano e poteva quindi trarre ispirazione dalla convinzione che Beatrice avrebbe potuto condurlo alla salvezza. Borges era scettico, se non ateo» [mia traduzione].

⁵ Cfr. Rowlandson 73.

⁶ «La nostra fede nella fede del romanziere salva tutte le negligenze ed errori». (Borges. *Tutte le opere* I: 960). Regola di lettura che Borges ricorderà a distanza di anni in *William Shakespeare: Macbeth* (Prologhi, 1975): «Coleridge ha scritto che la fede poetica è una compiacente o volontaria sospensione dell'incredulità» (Borges. *Tutte le opere* II: 904); Cfr. anche *Nove saggi danteschi* 117-118.

⁷ «[R]ipeteva che lui era Dante, che io ero Beatrice e che dovevo liberarlo dall'inferno».

⁸ Paoli 1997: 101-104.

storici⁹, tentativi di spiegazioni delle metafore del tempo o interventi più settoriali¹⁰. Tuttavia, un'organica dissertazione sulla configurazione meramente filosofica del tempo nella poetica dantesca è materia trattata da pochi e tendenzialmente limitata a uno studio sulla definizione del tempo aristotelico come numero e differenza esposta nel *Convivio*¹¹.

Seppure occorrenze e rimandi al tempo non siano quantitativamente significative nelle tre cantiche, lo sono certamente in una prospettiva simbolica. Oltre all'apogeo conclusivo della *Commedia* (*Par.* XXXIII) o alla circoscrizione dell'eterno nel punto singolo in *Par.* XVII – per citare solamente due momenti così noti a Borges da utilizzarli nel racconto «L'Aleph»¹² –, in *Purg.* XXX è proposta una delle più significative manifestazioni della funzione narrativa oltché simbolica del tempo in Dante.

La scena si sviluppa nel Paradiso Terrestre e l'attenzione del lettore è rivolta alla processione divina che raffigura il graduale manifestarsi della Sacra Scrittura. Singleton, rifacendosi a un'osservazione contenuta nel prologo del *Breviloquium* di san Bonaventura, rintraccia qui una delle più eclatanti espressioni del tempo nel poema dantesco poiché la Parola di Dio non poteva non aver luogo se non in un fluire cronologico¹³. Il disvelamento della Sacra Scrittura non è però l'unica spia temporale a corredo della processione divina di *Purg.* XXX. Un altro significativo avvenimento, ugualmente saturo di allusioni temporali, è la venuta di Beatrice assisa sul carro della Chiesa.

Il disvelamento della donna agli occhi di Dante

occupa una posizione emblematica, tanto più ricca di valore quanto più a fondo si riesce a contestualizzarla nella tradizione del pensiero cristiano. Beatrice, infatti, non appare in un asettico momento narrativo bensì viene esattamente al centro dell'estensione temporale rappresentata dalla processione:

Immaginiamo una linea verticale, una linea di ascesa temporale nel cammino che sale a Dio. E, perpendicolare ad esso, immaginiamo una linea orizzontale, tracciata da una processione che simboleggia il tempo. Dove le linee si incontrano, nel punto del poema in cui esse si incontrano, là viene Beatrice (Singleton 83).

Prima di procedere oltre e specificare due tratti tipologici dell'avvento di Beatrice in relazione al tempo, è bene mostrare già qui i primi parallelismi con lo scritto borgesiano che si è deciso di analizzare. Se confrontiamo la geografia del tempo della *Commedia* con la linea verticale di ascesa temporale verso Dio risulterà come agli apici di quest'ultima ci si trovi fuori dal tempo poiché tali estremi rappresentano l'Inferno e il Paradiso, luoghi avulsi da una cronologia distinguibile essendo per definizione eterni. Ne «I teologi» Borges si dimostra accondiscendente con tale ipotesi e condivide sia la simmetria sostanziale tra gli estremi Inferno-Paradiso quanto la mancanza di sussistenza temporale che li contraddistingue:

[Q]uello che sta in basso è uguale a quel che

⁹ Da ultimo si ricordi il discusso studio sul soggiorno veronese di Dante condotto dal Prof. Paolo Pellegrini dell'Università degli Studi di Verona i cui esiti stanno ora iniziando a diffondersi (maggio 2019).

¹⁰ Cfr. Agno 101-127; Aleksander 231-260; Ardissino 1-183; Cornish 139-154; Cristaldi 299-302; De Matteis 283-301; Giacalone 1-57; Jacomuzzi 151-159.

¹¹ Cfr. la sezione di questo volume dedicata ai rapporti tra Dante e Borges relativi all'*Inferno*.

¹² Cfr. la sezione di questo volume dedicata ai rapporti tra Dante e Borges relativi al *Paradiso*.

¹³ Cfr. Singleton 73.

sta in alto, e quel che sta in alto uguale a quel che sta in basso (*Borges. Tutte le opere I*: 799).

La fine della storia è riferibile solo in metafore, giacché si compie nel regno dei cieli, dove non esiste il tempo (*Borges. Tutte le opere I*: 803).

Il ricorso a un linguaggio metaforico per poter narrare compiutamente una storia altrimenti indicibile è una pratica consuetudinaria in Borges. Lo stesso accadrà quando, nel tentativo di rievocare le immagini della visione dell'Aleph nell'omonimo racconto, il Borges personaggio citerà dei simboli già adoperati da altri visionari, domandandosi quali alternative figure gli verranno donate dalla divinità, convinto che ogni linguaggio contenga simboli di arcano valore.

Il bisogno di servirsi di un linguaggio che rimanda ad altro diverso da sé consente di accostare le modalità di scrittura di Borges alla teoria figurale di Auerbach, largamente accolta dalla critica dantesca:

La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo. Entrambi restano accadimenti interni alla storia; ma in

questa concezione contengono entrambi qualche cosa di provvisorio e di incompiuto; essi rimandano l'uno all'altro, e tutti e due rimandano a un futuro che è ancora da venire e che sarà il processo vero e proprio, l'accadimento pieno e reale e definitivo (Auerbach 1985: 212-213)¹⁴.

I pochi che hanno colto una vicinanza di procedure figurali tra Borges e Auerbach l'hanno circoscritta alla congiunzione identitaria tra più personaggi tipica di Dante e che Borges tenta di imitare¹⁵. A tal proposito ricordo che nella conferenza del 1° giugno 1977 tenuta al Coliseo di Buenos Aires, Borges, elogiando l'innata abilità di Dante di condensare in poche terzine il destino di un personaggio, riconosce come inconscia la ricerca del momento di compendio assoluto conseguita dal fiorentino e confessa di avere più volte tentato di emulare questo complesso procedimento narrativo:

A Dante basta un solo momento. In quel momento il personaggio è definito per sempre. Dante cerca inconsciamente quel momento centrale. Io ho voluto fare lo stesso in molti racconti (*Nove saggi danteschi* 122).

Secondo Calvino e Savater, Borges riuscirà ugualmente a riprodurre nei suoi racconti la

¹⁴ Cfr. anche Auerbach 2003: 195-197: «Nel mio saggio "Figura" [...] ho dimostrato in modo convincente - spero - che la *Commedia* si basa su una visione figurale delle cose. Nel caso di tre dei suoi personaggi più importanti (Catone l'Uticense, Virgilio e Beatrice), ho cercato di dimostrare che la loro apparizione nell'altro mondo è il compimento della loro apparizione sulla terra, che il loro aspetto terreno è una figura del loro apparire nell'altro mondo. Ho sottolineato il fatto che uno schema figurale permette a entrambi i suoi poli - la figura e la sua realizzazione - di mantenere le caratteristiche di una realtà storica concreta, in contrasto con ciò che si ottiene con personificazioni simboliche o allegoriche, affinché la figura e il suo compimento, anche se l'uno "significa" l'altro, abbiano un significato che non è incompatibile con il loro essere reali» [mia traduzione].

¹⁵ Paoli 1977: 105-106; Biancotto 19-35; La tesi figurale di Auerbach è sotteso argomento poetico in «Le due cattedrali» (*La cifra*, 1981): «Dal cielo platonico avrai contemplato / con sorridente pietà / la famosa cattedrale di costrutta pietra / e la tua segreta cattedrale tipografica / e saprai che entrambe, / quella che eressero le generazioni di Francia / e quella che tramò la tua ombra, / sono copie temporali e mortali / di un archetipo inconcepibile» (*Borges. Tutte le opere II*: 1159).

condensazione dantesca¹⁶. Inoltre, la sintesi del destino dell'uomo in un momento assoluto rappresenta una dichiarata connessione con Dante in «Poema congetturale» (*L'altro, lo stesso*, 1964), dove si richiama la vicenda di Buonconte da Montefeltro di *Purg.* V¹⁷, e con l'Auerbach degli *Studi su Dante* (1929):

Gli uomini del suo regno dell'oltretomba dovevano offrire con la loro condizione e il loro atteggiamento la somma di sé stessi; essi dovevano mostrare in un unico atto l'essenza e il destino del breve spazio della loro vita; la loro entelechia terrena era fusa con l'idea di sé stessi (Auerbach 1985: 83)

A tutti sembrerebbe invece sfuggito un contatto tra Borges e la prospettiva figurale tutto sommato molto evidente trattandosi quasi di un'esplicita parafrasi sintetizzata del pensiero di Auerbach e che si trova proprio ne «I teologi»:

[I]mmaginarono che ogni uomo è due uomini e che il vero è l'altro, quello che sta in cielo (*Borges. Tutte le opere* I: 800).

La voluta deviazione verso i contributi di Auerbach non è da ritenersi erudizione fine a sé stessa poiché anche il tedesco condivide l'intreccio delle linee del tempo sopracitato che preparano il momento *cariologico* della comparsa di Beatrice:

L'intervento dell'amata beata e il viaggio verso di lei attraverso *Inferno* e *Purgatorio*, significano anche il ritorno dell'errante alle forze motrici della sua giovinezza; la prima

esperienza del ragazzo, la commozione alla vista di lei, si ripetono alla cima del *Purgatorio*. [Da qui in poi] le forze dell'incanto dei sensi [...] vengono messe al servizio della redenzione, è Amore in persona che guida in alto l'uomo alla vista di Dio (Auerbach 1985: 91).

Come Auerbach, anche un altro pensatore di lingua tedesca, il Balthasar, propone, in una prospettiva prettamente teologica della *Commedia*, l'ormai noto schema di linee incidentali di tempo terreno e spirituale:

[N]ella *Commedia* la linea orizzontale della storia [...] viene tagliata da una verticale, che, partendo dal cielo, tocca il fondo dell'*Inferno* (Balthasar 13-14).

È dunque evidente che in quel punto d'incontro, così ricorrente in studi non imparentati, deve celarsi qualcosa di indicibilmente prezioso che riesce a conferire nobiltà ineffabile alla materia che lì si palesa.

Questo mi porta a esporre i due tratti esclusivi della venuta di Beatrice prima intenzionalmente omessi.

Beatrice, come Cristo nella sua ultima venuta, si mostra simultaneamente alla fine e al centro del tempo¹⁸. Cosa vuol dire tale condivisione unitaria di due diverse proprietà temporali?

La prima delle due categorizzazioni del tempo associata al presentarsi di Beatrice è agevolmente intuibile se ricondotta all'assurgere di Cristo nel giorno del Giudizio Universale. Non c'è alcun dubbio che il manifestarsi di Beatrice sia attinente all'ultimo Avvento di Cristo qua-

¹⁶ Calvino 261-262; Savater 41.

¹⁷ Cfr. Paoli 1997: 109-118.

¹⁸ Il centro del tempo sulla linea orizzontale, la fine del tempo sulla linea verticale: «[L]a processione della Scrittura poteva simboleggiare il tempo stesso [linea orizzontale], e, una volta fermatasi, suggerire la fine del tempo [sulla linea verticale di ascesa a Dio]» (Singleton 77-78).

lora si noti che il levarsi festoso degli angeli sul carro ecclesiastico, tributando il *Benedictus qui venis!* alla donna, è perfettamente equiparabile al beatifico innalzarsi dei santi nel giorno della Resurrezione:

Quali i beati al novissimo bando
surgeran presti ognun di sua caverna,
la revestita voce alleluando,

cotali in su la divina basterna
si levar cento, *ad vocem tanti senis*,
ministri e messaggier di vita eterna.

Tutti dicean: «*Benedictus qui venis!*»
(*Pur. XXX, 13-19*)

Faccio notare che anche ne «I teologi», tra l'escalation di citazioni bibliche sfoggiate da Borges, è possibile rinvenire un richiamo al Giudizio Universale e all'Avvento di Gesù:

[G]iacché non possono esservi ripetizioni, il giusto deve eliminare (commettere) gli atti più infami, affinché questi non macchino il futuro e per affrettare l'avvento del regno di Gesù (*Borges. Tutte le opere I: 800*).

Più ostico è invece dare spiegazione del presentarsi di Beatrice come figura apparsa nel centro esatto del tempo lineare della processione divina. Le difficoltà sono attribuibili all'obbligatorietà del possesso di peculiari facoltà di astrazione mentale e dell'abilità di ritracciare gli esiti delle stesse nel paratesto di riferimento di tale passo. L'identificazione di uno scarto pre-

cedente e antecedente è infatti corollario d'approvazione di un centro, sia questo spaziale o temporale. Identificare una posizione mediana lungo un segmento osservabile costringe ad accogliere le categorie mentali del «prima» e del «dopo», frapposto tra le quali è fissato il punto di centro. Pertanto, venire al *centro del tempo* equivale ad ammettere una venuta già occorsa e una venuta ancora da prodursi¹⁹.

Chiarisco fin d'ora che la sola lettura del trentesimo canto purgatoriale qui proposto non è sufficiente a spiegare il valore della comparsa di Beatrice al centro del tempo, né plausibili rimandi interni alla *Commedia* potrebbero giovare più di tanto. Viceversa, per superare l'*impasse* teorica che minaccia di condurre a un punto morto tale ricerca, occorre appellarsi a scritti teologici paralleli e compenetranti la dottrina dantesca.

Come capita spesso nell'esegesi dei testi di Dante, i contributi della teologia cristiana si rivelano chiavi d'interpretazione di primissima qualità per giungere a decodifiche insospettite. Anche in questo caso è necessario far ricorso ai lasciti dei santi cristiani.

Nel terzo dei *Sermones de Tempore*, san Bernardo, che nell'economia del poema sacro scorterà Dante fino alla sommità del *Paradiso*, afferma che l'avvento di Cristo è *triplex*. Confacenti a una lunga tradizione didascalica, due di questi avventi, ovvero la prima e l'ultima venuta di Cristo, sono ben noti ai dotti della Chiesa e ai fedeli più osservanti la parola di Dio. Tuttavia, osserva san Bernardo, vi è anche un manifestarsi intermedio, che nella processione avvenutale è frapposto tra il primo e il terzo avvento

¹⁹ «Il tempo è qualcosa in cui un "punto-ora" può essere fissato a piacimento in modo tale che, di due diversi punti temporali, l'uno è sempre prima e l'altro poi, senza che alcun "punto-ora" del tempo si distingua dall'altro. In quanto "ora" esso è il possibile prima di un poi, in quanto "poi" è il possibile poi di un prima» (Heidegger 28). Nell'avvertenza dell'edizione italiana de *Il concetto di tempo* (1924), la conferenza nella quale Heidegger definisce il tempo *cairologico* ripreso da Aristotele e san Paolo e poi sviluppato meglio nel suo *opus magnum Essere e tempo* (1927), Franco Volpi citerà proprio Borges: «Il tempo è la sostanza di cui sono fatto. / Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; / è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; / è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco» (*Borges. Tutte le opere I: 1089*).

e che risulta meno palese degli altri due poiché più occulto e segreto. Più di un secolo dopo le prediche bernardine, san Tommaso ritornerà sulla *questio* resa celebre dal santo di Chiaravalle e nel *De Humanitate Jesu Christi* scriverà:

Possumus distinguere triplicem adventum Christi: scilicet in carnem, in mentem, et ad iudicium: unde Bernardus: «Triplicem adventum Christi novimus» (Singleton 219-220)

Rispetto a san Bernardo, Tommaso arriva addirittura a qualificare l'avvento intermedio di Cristo, in opposizione a quello occorso *in carnem* e *ad iudicium*, come sviluppatosi *in mentem* e definibile per il fedele che lo accoglie nel grembo delle sue preghiere come *Grazia Santificante*. Un chiaro punto d'incontro tra Bernardo e Tommaso nell'analisi del secondo avvento celato è la concordanza di un ulteriore attributo a esso associabile. Sempre nel *Humanitate Jesu Christi* di Tommaso e nella terza predica dei *Sermones* di Bernardo, l'avvento mediano è anche identificato come *Sapientia*. Pertanto, l'apparizione di Cristo dopo la sua prima venuta e prima di quella che sarà la sua ultima, è l'Avvento della Grazia Santificante e della Sapienza. Detto ciò, non bisogna dimenticare che nella nomenclatura allegorica della *Commedia* è del tutto lecito appellarsi a Beatrice come *Sapientia* e *Gratia*. Certamente Beatrice non è Cristo, tant'è che nella processione di *Purg. XXX* è il Grifone dalla doppia natura a personificarlo simbolicamente, ma ella condivide gli attributi che Cristo palesa come propri nel suo secondo avvento che è *in mentem*, *occultus* e *investigabilis*.

Giunti a questo punto diventa facile capire cosa voglia dire che Beatrice viene al centro del tempo. In un assetto tripartito di difformi co-

ordinate temporali, il suo è un rivelarsi mediano rispetto all'avvento prodottosi nel passato e all'avvento che si produrrà nel futuro:

I tre avventi di S. Bernardo sono distinguibili [...] in base al tempo: nel passato il primo, nel futuro il terzo, nel presente quello intermedio, che, però, diversamente dagli altri, ha luogo non una sola volta, ma molte; e se si deve insistere sul fatto che il suo tempo è il presente, deve trattarsi allora di quel tempo presente che è sempre presente in quanto continua a ripetersi come presente. Quando ha luogo questo secondo avvento? S. Bernardo rispondeva: *tutte le volte che l'anima di un cristiano v'è preparata; quando, cioè, in un'anima prevale la giustizia* (Singleton 223).

Oltre che da san Bernardo e san Tommaso, Dante ricava i requisiti per il compendio dell'avvento *triplex* di Cristo in Beatrice da sant'Agostino, per il quale l'anima è fatta di tre dimensioni temporali, le stesse che si rintracciano nei tre Avventi di Cristo:

[F]ortasse proprie diceretur, Tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam, et alibi ea non video: praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio (*Confessiones*, XI, 20)²⁰.

Come Dante, che accetta la mediazione agostiniana del tempo tripartito, anche Borges, seppur attenendosi a tutt'altra dottrina, prende in considerazione l'eventualità di una scalarità temporale quando nella conferenza «El tiempo» (*Borges Oral*, 1979) richiama le tre gradazio-

²⁰ «[P]iù corretto sarebbe forse dire che i tempi sono tre in questo senso: presente di ciò che è passato, presente di ciò che è presente e presente di ciò che è futuro. Sì, questi tre sono in un certo senso nell'anima e non vedo come possano essere altrove: il presente di ciò che è passato è la memoria, di ciò che è presente la percezione, di ciò che è futuro l'aspettativa».

ni del presente in presente attuale, presente nel passato (la nostra memoria) e presente nell'avvenire (l'immagine delle nostre speranze). Faccio tra l'altro notare che il contatto col Dante che rilegge sant'Agostino non si esaurisce alla sola categorizzazione di più forme di presente. Anche Borges, infatti, prevede la memoria e le speranze come attributi di riferimento del presente nel passato e di quello nel futuro.

È invece un esplicito rimando a sant'Agostino che apre «I teologi»²¹. Come precisa Borello²², nella cronaca del rogo appiccato dagli Unni che bruciò palinsesti e codici che introduce il racconto si distingue il dodicesimo libro della *Civitas Dei*, quello che sconfessa la successione identica di eventi nel tempo.

Approfittando di questa ideale linea di continuazione intertestuale, passo ora a mostrare come il discorso finora sviluppato e sintetizzabile nel riconoscimento di un accostamento identitario - Beatrice che condivide gli attributi di Cristo - avvenuto *in mentem* e nel pieno presentismo, trovi perfetto riscontro nel racconto borgesiano oggetto di questo saggio e come possa arricchire le già numerose teorie della confutazione del tempo circolare in Borges.

3. Schemi condivisi: il modello purgatoriale e I teologi di Borges

Ne «I teologi» si consuma il dramma di Aureliano, coadiutore di Aquileia, e del suo indiretto rivale Giovanni di Pannonia. Il motivo dello scontro è l'elaborazione della più persuasiva confutazione delle dilaganti eresie religiose che sostenevano la ciclicità del tempo.

Per quanto sia molto avvincente il gioco prospettico con il quale Borges conduce il lettore a rinnegare l'appoggio agli apologeti del ri-acca-

dimento temporale, ciò che mi interessa analizzare sono esclusivamente le ultime battute del racconto poiché è lì che si possono rintracciare le analogie viste a proposito dell'avvento di Beatrice.

La conclusione della storia ci è riferita dal Regno dei Cieli dove Aureliano, conversando con Dio, comprende ciò che nel suo tempo carnale aveva sempre rinnegato: egli e Giovanni di Pannonia, l'ortodosso e l'eretico, formavano in realtà una sola persona. Ammettere la corrispondenza identitaria significava accettare la fallacia del tempo circolare poiché la somiglianza di intenzioni e azioni che Aureliano aveva notato con quelle di Giovanni non era dovuta al riproporsi identico del tempo e dei suoi contenuti, bensì era l'agire unico di una persona singola.

Ma dov'è il parallelismo con la Beatrice dell'avvento *triplex*? È difficile ipotizzare che vi sia uniformità tra Dante e Borges limitatamente al confluire dell'identità di due personaggi in una sola entità. Come già detto, Beatrice non è Cristo ma ne condivide le proprietà distintive, mentre Aureliano è Giovanni di Pannonia. Tuttavia non si è lontani dalla soluzione.

Il contatto intertestuale tra gli eventi di *Purg.* XXX e «I teologi» è la preconditione dell'accostamento/sovrapposizione identitaria, ossia del presupposto che consente ad Aureliano di riconoscersi in Giovanni di Pannonia e che permette a Beatrice di condividere la Grazia Santificante e la Sapienza di Cristo:

Aureliano seppe per l'insondabile divinità che egli e Giovanni di Pannonia [...] erano una sola persona (*Borges. Tutte le opere* I: 803).

²¹ Alcune innovative tesi relative a «I teologi» e la relazione tra Borges e i testi di sant'Agostino si trovano in Almeida 2013: 102-106. In tale scritto non mancano neanche rimandi a Dante.

²² Cfr. Borello 177-183.

Come Beatrice entra in possesso degli attributi di Cristo solamente nell'avvento *in mentem* così Aureliano capisce di essere Giovanni di Pannonia soltanto *in mentem* di Dio («per l'insondabile divinità»). E non potrebbe essere altrimenti, poiché in caso contrario si sospetterebbe «una confusione della mente divina» (*Borges. Tutte le opere* I: 803). Sull'atto finale del racconto si è espresso anche Blanco che, pur non sospettando la vicinanza con la scena di *Purg.* XXX, concorda sulla trascendenza divina delle modalità conoscitive riservate ad Aureliano:

[Aureliano] affiche une omniscience qui n'est pas l'omniscience conventionnelle et relative du narrateur des fictions classiques, du démiurge humain, mais l'omniscience absolue du démiurge divin (Blanco 15)²³.

Inoltre, è *in mentem* di Dio che Aureliano, riscoprendosi riflesso di Giovanni di Pannonia, comprende la non sussistenza della circolarità del tempo e l'esistenza di un eterno presente come quello richiesto dalla rivelazione della volontà di Dio che Beatrice convalida nel suo avvento al centro del tempo.

Rimane ora da dimostrare come Borges abbia condiviso la potenzialità del riproporsi di un presente in cicli non identici ma simili come il momento attuale di san Bernardo, accolto da Dante nello svelare Beatrice, che ritorna come presente quando nell'anima cristiana prevale la giustizia.

3.1. L'inconsistenza del tempo ciclico

Nella trascrizione della conferenza «El libro» (*Borges Oral*, 1979) si rinviene un nuovo tributo che Borges rende alla *Civitas Dei* di sant'Agosti-

no come testimonianza storica della smentita ciclicità del tempo nella sua declinazione più fortunata di *eterno ritorno*:

[Aristotele] Nos dice [...] que los pitagóricos profesaban la creencia, el dogma, del eterno retorno, que muy tardíamente descubriría Nietzsche. Es decir, la idea del tiempo cíclico, que fue refutada por San Agustín en «La ciudad de Dios» (*Oral* 7)²⁴.

Conformandosi allo scetticismo agostiniano sul tempo circolare, Borges delinea tre modi in cui può concepirsi l'eterno ritorno, ognuno dei quali segna un irreversibile passo verso la messa in discussione dell'oggetto studiato.

Il primo argomento è di tipo astrologico. Pur riconoscendo una lunga trafila di contributi, la primigenia paternità della dottrina dell'eterno ritorno è associata al pensiero platonico. Nel capitolo XI del *Timeo* di Platone si legge:

Adunque si generò il tempo insieme con il cielo [...] secondo l'esempio della natura eterna [...]; e il cielo, tutto il tempo, perpetualmente fu ed è e sarà generato. Per questo pensiero e intendimento di Dio inverso al tempo affinché egli si generasse, fatto è il sole, e la luna, e cinque altri astri che s'addomandano pianeti, per la custodia e distinzione dei numeri del tempo (Platone 443).

Posti nelle orbite e innescato il loro movimento, Platone descrive il rincorrersi geometrico dei sette corpi impostato sull'equilibratura delle loro diseguali velocità. Il movimento degli astri avviene in quello che Borges definisce il «cielo anteriore delle idee / del greco» (*Borges*).

²³ «[Aureliano] mostra un'onniscienza che non è l'onniscienza convenzionale e relativa al narratore delle finzioni classiche, del demiurgo umano, ma l'onniscienza assoluta del demiurgo divino» [mia traduzione].

²⁴ «[Aristotele] ci dice che [...] i pitagorici professavano la credenza, il dogma, dell'eterno ritorno, che molto tardivamente scoprirà Nietzsche. Cioè, l'idea del tempo ciclico che fu confutata da sant'Agostino ne «La città di Dio»» [mia traduzione].

Tutte le opere I: 1191). Raggiunto un equilibrio di moto e compensate le difformi accelerazioni, i sette pianeti toccheranno nuovamente il punto d'inizio della loro corsa, descrivendo quello che per Platone è l'anno perfetto.

Fin dalla prima ricezione di tale insegnamento ci si è interrogati non sulla finitezza del moto dei pianeti nel tracciare un anno compiuto, bensì sull'eventualità di descrizione perpetua di innumerevoli archi di tempo annuali. Dunque, si è valorizzato il meccanismo di movimento e non l'effetto che esso ha prodotto fraintendendo così la supposizione platonica dell'eternità come immagine mobile di successioni illimitate. Platone, rivelava Borges, riconosce nel tempo l'immagine dell'eternità; ne vede una sua emanazione e altresì l'intenzione innata di ritornarvi. Il futuro stesso è anelito di ritorno alla sorgente atemporale posta all'infuori del tempo²⁵. È il procedere per il quale «lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio» (*Conv.* IV, XII, 14), come asserisce Dante.

La ciclicità è stata poi implementata dalle convinzioni folcloriche dei condizionamenti esterni che gli astri hanno sulla vita degli uomini. Se il movimento dei cieli è un volteggiare infinito, lo sarà anche il tempo della realtà influenzata dal moto dei pianeti. Da ciò si comprende meglio l'apertura de «I teologi», scena già apparsa nel saggio «Il tempo circolare» (*Storia dell'eternità*, 1936), dove si legge che l'anno di Platone sarà «un corso di secoli dopo il quale tutte le cose riprenderanno il loro stato anteriore e Platone, nella sua scuola, di nuovo spiegherà questa dottrina» (*Borges. Tutte le opere* I: 580).

La seconda possibilità interpretativa dell'e-

terno ritorno rimanda alla più classica delle sue definizioni, quella nietzschiana, che per Borges abbraccia tanto il suo preludio quanto l'annunciato disfacimento finale. L'eterno ritorno si palesa come una «forza limitata, che si svolge nel tempo infinito, ma è incapace di un numero illimitato di variazioni» (*Borges. Tutte le opere* I: 576). Borges nota subito un impari bilanciamento tra la validità della teoria e la confutazione della stessa, desumibile già dall'epigrafica definizione. Intuisce infatti che se la forza limitata fosse stata in grado di compiere un numero illimitato di variazioni non ci sarebbe stato nessun ritorno, ma un incessante procedere verso un impossibile esaurimento delle combinazioni degli elementi della realtà. Inoltre, Borges evidenzia il contesto in cui si dispiega la forza limitata incapace di un numero illimitato di variazioni: si svolge nel *tempo infinito*. Accettare come condizione d'azione una temporalità eterna significa attentare alla fondatezza della teoria stessa. Presupporre l'esistenza di un sistema cronologico infinito comporta il respingere l'eventualità che uno stato possa riproporsi identico almeno due volte, in un «prima» e in un «dopo», circostanze tassative per consentire un ritorno:

Se ha dicho que [...] el tiempo es infinito [...]. Si [...] es infinito, ¿cómo una cosa infinita puede llegar hasta ahora? Pensamos que si un tiempo es infinito, creo yo, ese tiempo infinito tiene que abarcar todos los presentes [...]. ¿Por qué no decir que este momento tiene tras de sí un pasado infinito, un ayer infinito, y por qué no pensar que este pasado pasa también por este presente? (*Oral* 18-19)²⁶

²⁵ *Oral* 42-50.

²⁶ «Si è detto che [...] il tempo è infinito [...]. Se [...] è infinito, come può una cosa infinita arrivare fino ad ora? Pensiamo che se un tempo è infinito, io credo, quel tempo infinito deve abbracciare tutti i presenti [...]. Perché non dire che questo momento ha oltre a sé un passato infinito, un ieri infinito, e perché non pensare che questo passato passa anche per questo presente?» [mia traduzione].

Alla fine di tale cernita deduttiva rimane un unico modo di interpretare «le eterne ripetizioni: il meno spaventoso e melodrammatico, ma anche l'unico immaginabile. Parlo della concezione di cicli simili, non identici» (*Borges. Tutte le opere* I: 581).

Si tratta di una diplomatica conclusione alla quale Borges arriva ammettendo la successione eterna del tempo e dello spazio tra gli elementi di un insieme infinito. Integrandolo poi questa prospettiva con le lezioni di Russell²⁷, Borges accoglie anche il corollario per il quale l'«insieme infinito è ogni insieme che può equivalere a uno dei suoi insiemi parziali» (*Borges. Tutte le opere* I: 570).

Per Russell, misurare il tempo e lo spazio coincideva con l'istituire un'equiparazione tra due serie. Data l'equivalenza $A=A^1$ e identificato A portatore di una peculiarità, i membri del sottoinsieme A^1 godranno degli effetti di quella caratteristica. Pertanto, prendendo in considerazione una qualsiasi parte di un'entità spazio-temporale, questa possiederà gli stessi attributi quantitativi e qualitativi che formano la porzione più ampia dalla quale è stata tratta la sezione più piccola per il confronto comparativo. Se un insieme temporale è infinito, infiniti saranno i suoi costituenti interni: «la quantità esatta dei punti che ci sono nell'universo è la stessa che c'è in un metro, o in un decimetro, o nella più profonda traiettoria stellare» (*Borges. Tutte le opere* I: 571).

Confutare quest'ultima affermazione, che Borges scrive tenendo a mente alcune delle

più significative pagine di *Some Problems of Philosophy* (1911) di William James, non è affatto semplice. Sottintendere che una frazione dell'infinito temporale sia formata dalla quantità esatta dei punti di un qualcosa non indica una grandezza finita poiché tra un elemento e l'altro ne giacerà sempre uno di una grandezza più piccola, all'infinito²⁸.

Mediante le equiparazioni tra serie russelliane Borges riconosce come vera anche l'equivalenza tra l'eternità di un insieme temporale e l'eternità dei suoi costituenti. Se ne deduce che, se eterne sono le componenti del tempo ciclico che si ripete all'infinito, eterne saranno anche le loro ricombinazioni e impossibile la pretesa che ci sia un eterno ritorno poiché manca addirittura il ritorno nella sua forma più semplice.

Dell'insussistenza dell'eterno ritorno Borges se n'è servito per audaci spunti letterari. Scrive in «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (*Finzioni*, 1944), il suo più riuscito racconto idealista:

Nella letteratura di questo emisfero [...] abbondano gli oggetti ideali, convocati e disciolti in un istante secondo le necessità poetiche. Determina questi oggetti, a volte, la mera simultaneità; alcuni si compongono di due termini, uno di carattere visivo e uno di carattere uditivo [...]. Questi oggetti di secondo grado possono combinarsi con altri; il processo, grazie a certe abbreviazioni, è praticamente infinito (*Borges. Tutte le opere* I: 630).

²⁷ Scrive Borges in «Nihon» (*La cifra*, 1981): «Ho percepito, nelle pagine di Russell, la teoria degli insiemi, la *Mengenlehre*, che postula e esplora i vasti numeri che un uomo immortale non raggiungerebbe nemmeno se consumasse le sue eternità contando» (*Borges. Tutte le opere* II: 1255). Una diretta spiegazione della lezione di Russell sui numeri transfiniti Borges la propone anche nella conferenza «El tiempo» (*Borges Oral*, 1979).

²⁸ Si consideri l'insieme X dei numeri che vanno da 1 a 9. Sembrerebbe finito, ma in realtà non lo è in quanto al suo interno non si susseguono con ritmo progressivo i soli numeri 1-2-3-4-5-6-7-8-9, ma anche 1-1,5-2-2,5-3-3,5-...-8,5-9; ma anche 1-0,75-1,5-2... in una successione conducibile appunto all'infinito. Per cui, è palesemente vero che tra un punto e l'altro «possiamo sempre intercalarne altri, in numero infinito» (*Borges. Tutte le opere* I: 571).

Qui è ben visibile un esplicito nesso con il *Treatise of Human Nature* (1738) di Hume²⁹ dove è attestato che «[t]he mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations» (*Treatise of Human Nature*, I, 4, 6)³⁰. Dunque, come teorizzava Stuart Mill, un ritorno eterno è concepibile ma non possibile. Tuttavia, si potrebbe effettivamente riconoscere in determinate sensazioni mentali una prova, o addirittura una conferma, dell'eterno ritorno. Si pensi al ricordo. Quando ritorna in mente qualcosa che già una volta è stato pensato, non potrebbe essere questo un ritorno che potenzialmente può ripresentarsi anche in altre occasioni? Certamente è così, ma ciò non basta per giustificare l'esistenza di una ricorrenza eterna dato che il ricordo scaturisce da una condizione preparata dalla circostanza presente che lo ha reso nuovamente manifesto. Come con il tempo del secondo avvento di Beatrice, si è qui testimoni di un «presente che è sempre presente in quanto continua a ripetersi come presente» (Singleton 223). Per tal motivo, la circostanza attuale che esterna il ricordo lo condiziona come momento adatto per il presente per il quale è richiesto, alterandolo ancora una volta³¹:

[Il tempo] è ciò che ci toglie all'improvviso tutto ciò che la vita ci offre per proiettarlo nell'inaccessibilità del passato dove solo la memoria può ritrovarlo, tanto più frustrante perché essa abbellisce retrospectivamente ciò di cui si deve constatare la perdita (Brezzi 115).

Involontariamente Borges accenna al problema in *Evaristo Carriego* (1930):

Ho dei ricordi di Carriego: ricordi di ricordi di altri ricordi, le cui minime deviazioni iniziali si sono certo oscuramente accresciute ad ogni nuova evocazione (*Borges. Tutte le opere* I: 200).

e, anni dopo gli esordi letterari, nella prosa *L'artefice*, contenuta nell'omonima raccolta del 1960:

Un altro ricordo, nel quale erano ugualmente una notte e un'imminenza d'avventura, nacque dal primo [...]. Perché gli giungevano quelle memorie e perché gli giungevano senza amarezza, come una mera prefigurazione del presente? (*Borges. Tutte le opere* I: 1105)

²⁹ «Il tema del tempo ciclico, che gli suggerirà molte pagine di versi e di racconti e più di una prosa sulla “confutazione” del tempo, gli derivò, per sua confessione, dal padre che lo aveva appreso dai *Dialoghi sulla religione naturale* del filosofo scozzese Davide Hume» (Porzio 101).

³⁰ «La mente è una specie di teatro, dove diverse percezioni fanno successivamente la loro apparizione; passano, ri-passano, scivolano via e si mescolano in una varietà infinita di posture e situazioni» [mia traduzione].

³¹ Intervistato da Burgin, Borges dichiara: «I think that if I recall something, for example, if today I look back on this morning, then I get an image of what I saw this morning. But if tonight, I'm thinking back on this morning, then what I'm really recalling is not the first image, but the first image in memory. So that every time I recall something, I'm not recalling it really, I'm recalling the last time I recalled it, I'm recalling my last memory of it» [«Penso che se ricordo qualcosa, per esempio, se oggi ripenso a questa mattina, ottengo un'immagine di ciò che ho visto stamattina. Ma se stasera ripenso a questa mattina, allora quello che sto ricordando non è la prima immagine, ma la prima immagine che ho nella memoria. Così, ogni volta che ricordo qualcosa, non lo ricordo davvero, sto ricordando l'ultima volta che l'ho ricordato, sto ricordando il mio ultimo ricordo di esso»] [mia traduzione] (Burgin 42-43).

Appellarsi alla memoria come empirismo temporale è lecito³², ma appellarsi al ricordo come prova dell'eterno ritorno è errato poiché il «ricordo comporterebbe una novità che è la negazione della tesi [dell'eterno ritorno], e che il tempo lo andrebbe perfezionando» (*Borges. Tutte le opere* I: 575).

Assodata in Borges la non attendibilità dell'eterno ritorno, deve essere messa in discussione anche l'eternità temporale? Chiaramente, come già visto nel saggio dedicato all'influsso dell'*Inferno* di Dante in Borges, è un rischio che non ha motivo d'esistere.

La conferma dell'eternità temporale la si può riconoscere nel motivo principale dell'impossibilità dell'eterno ritorno, nel suo incedere in un andamento infinito che non dà adito a un «prima» e a un «dopo». Lo stesso Nietzsche «generosamente concede che il tempo è infinito» (*Borges. Tutte le opere* I: 576). A ciò fa seguito la puntuale avvertenza borgesiana:

[S]e il tempo è infinito per l'intuizione, infinito è anche lo spazio. Non ha nulla a che vedere quell'Eternità Anteriore con il tempo reale trascorso; retrocediamo al primo secondo e osserveremo che questo richiede un predecessore, e quel predecessore un altro ancora, e così all'infinito. Per contenere questo *regressus in infinitum*, S. Agostino decide che il primo secondo del tempo coin-

cide con il primo secondo della Creazione - *non in tempore sed cum tempore incepit creatio* (*Borges. Tutte le opere* I: 576-577).

Nuovamente un riferimento a sant'Agostino, tra l'altro associato a un concetto più volte riferito³³ e meglio precisato nella rivendicazione della dimenticata tesi di Philip Henry Gosse in «La creazione e P.H. Gosse» (*Altre inquisizioni*, 1952):

Il primo istante del tempo coincide con l'istante della Creazione, come dice Sant'Agostino, ma quel primo istante comporta non solo un infinito futuro ma un infinito passato. Un passato ipotetico, naturalmente, ma minuzioso e fatale (*Borges. Tutte le opere* I: 931).

Giunti a questo punto, si ritorna a quanto si diceva prima, cioè al fatto che la successione infinita dei costituenti di una realtà nel tempo e nello spazio comporta un altrettanto infinito ri-assemblamento di quei costituenti che esclude categoricamente un ritorno perfetto ma non uno potenzialmente simile. Il non ritorno denota la negazione del «prima» e del «dopo», consci nell'autorizzare all'«onni-presente fiume / del tempo umano [di tornare] alla sua fonte / eterna ed avrà fine nel presente / l'ieri, il futuro, quel che adesso è mio» (*Borges.*

³² «Mi presente - o lo que era mi presente - ya es el pasado. Pero ese tiempo que pasa, no pasa enteramente. Por ejemplo, yo conversé con ustedes el viernes pasado. Podemos decir que somos otros, ya que nos han pasado muchas cosas a todos nosotros en el curso de una semana. Sin embargo, somos los mismos. Yo sé que estuve disertando aquí, que estuve tratando de razonar y de hablar aquí, y ustedes quizás recuerden haber estado conmigo la semana pasada. En todo caso, queda en la memoria. La memoria es individual. Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria» [«Il mio presente - o quello che era il mio presente - è già il passato. Ma quel tempo che passa, non passa interamente. Per esempio, ho conversato con lei venerdì scorso. Possiamo dire che siamo altre persone, poiché entrambi abbiamo vissuto molte cose nel corso di una settimana. Tuttavia, siamo gli stessi. Io so che stavo dissertando, che stavo cercando di ragionare e di parlare qui e magari ricorda di essere stato con me la settimana scorsa. In ogni caso, rimane tutto nella memoria, la memoria è individuale. Noi siamo fatti, in buona parte, della nostra memoria»] [mia traduzione] (*Oral* 43).

³³ In *Esercizio di analisi* (*La misura della mia speranza*, 1926) ritorna l'abusata citazione agostiniana: «[...] possiamo appoggiarci a ciò che notoriamente dichiarò sant'Agostino a proposito del tempo: *Cos'è il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se devo dirlo a qualcuno, lo ignoro*» (*Borges* 2007: 63).

Tutte le opere II: 273). Ciò che rimane è il mero presentismo schopenhaueriano:

La forma in cui appare la volontà è solo il presente, non il passato né il futuro: questi non esistono se non per il concetto e per la concatenazione della coscienza sottomessa al principio di ragione. Nessuno ha vissuto nel passato, nessuno vivrà nel futuro; il presente è la forma di ogni vita (*Borges. Tutte le opere* I: 582).

Pertanto, sembra lecito concludere che il passato e il futuro esistono in relazione al presente e gli accadimenti che sono nel tempo si incontrano attraversandolo.

Il momento attuale di san Bernardo, di Dante e Beatrice che ritorna come presente nel trionfo della giustizia cristiana, così come la contingenza di Borges filtrata dalle letture di Schopenhauer sono, come scrisse Heidegger commentando sant'Agostino, il «sentire» dell'esistenza presente e non le cose che accadono affinché esso sorga, poiché, quando misuriamo il tempo, misuriamo il nostro sentirlo³⁴.

³⁴ Heidegger 44.

L'ombra del Paradiso e l'Aleph

DANTE E BORGES

L'approdo al *Paradiso* e il conseguente cambio di tonalità della narrazione, ora più aulico e solenne, spinge Borges a una coraggiosa, ma coscienziosa, scelta di lettura. Se fino all'Eden era stato aiutato dalla versione inglese del poema di Carlyle, dal momento in cui Dante viene abbandonato da Virgilio decide di cimentarsi nella lettura della terza cantica senza ricorrere ad alcuna mediazione linguistica. La decisione di Borges è certamente ardita e suggerisce persino, contraddicendo la sua modestia, una discreta padronanza dell'italiano¹ poiché l'inconsistenza materiale del regno della luce imponeva un asservimento linguistico pressoché totale per poter pervenire a una comprensione del *Paradiso* che non fosse lacu-

nosa o contraddittoria.

L'accesso diretto al testo del *Paradiso* consentì a Borges una conoscenza accurata ed esauriente della materia lì trattata e con essa una maggiore elasticità nel suo riutilizzo. Come si mostrerà, i rimandi al *Paradiso* sono in Borges contrassegnati da una più varia e specialistica libertà reinterpretativa, non confinata, come buona parte della critica è solita ritenere, a interventi parodici, pur se encomiastici, di alcune scene paradisiache. Pertanto, perseguendo una pratica già adottata per il *Purgatorio*, ma ora intensificandola per qualità e innovazione della resa finale, Borges riesce a isolare e ricontestualizzare alcuni moduli narrativi che Dante adopera nei punti di maggiore pathos del *Pa-*

¹ «Credo che Cervantes, in un passo del *Don Chisciotte*, dice che con due soldi di lingua toscana si può capire Ariosto. Bene, quei due soldi di lingua toscana me li diede la somiglianza fraterna dell'italiano con lo spagnolo» (*Nove saggi danteschi* 111).

radiso e a convertirli in schemi applicabili per nuove sequenze letterarie.

L'esito migliore di tale intervento di trasposizione è certamente conseguito con il racconto «L'Aleph» (*L'Aleph*, 1949), che più di ogni altro ha contribuito alla notorietà internazionale di Borges quale scrittore erudito, il più europeo dei sudamericani, che mai ha disdegnato trame che si prestassero a complesse letture polisemiche.

1. La prefigurazione dell'Aleph in Dante

Una percentuale molto alta di contributi critici che hanno promosso uno studio comparatistico tra Borges e Dante in relazione a «L'Aleph» si è limitata a rintracciare l'allusione dell'argentino alla visione di *Par. XXXIII*, seppur Borges non menzioni mai il nome di Dante durante il racconto².

Coloro che hanno cercato di ravvivare la monotonia del dibattito hanno discusso intorno alla qualità tipologica della rievocazione dantesca. Accanto a un'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 a un numero alquanto contenuto di immagini narrative nella prosa borgesiana³.

Pertanto, eccezion fatta per l'esplicita allusione 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 suggerisce, ritengo invece possibile comprovare come la progettazione de «L'Aleph» si sia giovata della profonda conoscenza posseduta da Borges della *lectio* di Dante, la quale gli permise di ricorrere a schemi narrativi non limitati agli ultimi versi del *Paradiso*. Si potrebbe congetturare un inconscio condizionamento esercitato su Borges dalla già citata narrativa universale della *Commedia*, «un libro la cui materia può essere tutto per tutti [...] poiché è capace di quasi inesauribili ripetizioni, versioni, perversioni» (*Borges. Tutte le opere* I: 809).

In prima analisi, è evidente una somiglianza tra il confluire delle tre dimensioni temporali - passato, presente, futuro - nel punto assoluto in *Par. XVII*⁵ e la nota estasi visionaria del Borges personaggio a conclusione 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 che profetizzano quell'esilio che Dante aveva già immaginato toccargli in sorte nei primi due regni

² Per un'acuta spiegazione della ritrosia di Borges a menzionare il nome di Dante ne «L'Aleph» cfr. Thiem 97-121.

³ Cfr. Balderston 1986: 1-306; Borello 533-543; Durante 1-559; Núñez-Faraco H., 2004. *Dante, precursor de Borges*, consultabile gratuitamente sul sito Springerlink.com; Núñez-Faraco 2004: 199-212; Thiem 97-121.

⁴ Come esporrò in questo saggio, anche la certa ripresa della visione conclusiva della *Commedia* deve essere sottoposta ad accurata indagine: per motivi narratologici Borges non era nelle condizioni di poter rievocare nella sua interezza l'ultima sequenza del *Paradiso*.

⁵ Esempio è la riflessione che Contini propone sull'utilizzo diversificato del *punto* in Dante: «Siamo oramai nell'ambito del *punto*: immagine assai cara a Dante, se potrà sostituirla, nell'*auctoritas* [...] 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 / *sopra* 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' sodifar chi qui si stalla"; dove, si aggiunga, *punto* "punctum temporis" equivocamente rima con *punto* "punto tematico")» (Contini 205).

dell'oltretomba⁶. Una parte dello stesso canto può però essere adoperata per fini esegetici diversi:

O cara piota mia che sì t'insusi,
che, come veggion le terrene menti
non capere in triángol 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 preludono 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» (Longen 209-214).

Malgrado l'evidenza di tale ripresa, esclusi alcuni articoli in lingua straniera - i quali accennano solamente a tale confronto⁷ -, la critica italiana sembra aver tralasciato 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 affermato⁸, 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 de «L'Aleph». D'altro canto, è Borges stesso ad ammettere l'intervento di meccanismi inconsci nell'attività letteraria⁹. Un esempio è riportato in una nota al racconto «L'altra morte» (*L'Aleph*, 1949), nella quale, 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 Damiani (*Borges*).

⁶ Il canto interessa anche per la modalità deontica del discorso profetico (Ledda 2002: 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».

⁷ «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 *Paraiso* (XVII, 16-18). Borges labrará con esta imagen dos de sus cuentos más admirables: *El Aleph* y *La escritura del Dios*» [«Senza dubbio l'immagine più intensa, tanto in Dante come in Borges che riassume queste preoccupazioni di sintesi, è l'idea della visione del Tutto in un punto, punto che è un circolo vertiginoso di luce nel quale sono contenute tutte le cose e i tempi in un solo luogo e momento. "Così vedi le cose contingenti / anzi che sieno in sé, mirando il punto / a cui tutti li tempi son presenti", dice Dante nel *Paradiso* (XVII, 16-18). Borges svilupperà questa immagine in due dei suoi racconti più ammirabili: *L'Aleph* e *La scrittura del Dio*] [mia traduzione] (Navarro 8).

⁸ «[...] 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» (*Sette Notti* 11).

⁹ Paragonando la morte dell'Ahab melvilliano a quella dell'Ulisse dantesco, Borges scrive: «Melville, in quel punto, dovette ricordarsi della *Commedia*, anche se preferisco pensare che la lesse e la assimilò talmente da poterne dimenticare la lettera, che la *Commedia* divenne parte di lui e che solo successivamente riscoprì ciò che anni prima aveva letto» (*Nove saggi danteschi* 136-137). È esattamente ciò che avviene in Borges.

Tutte le opere I: 828).

L'altra morte è una fantasia sul tempo, che ordii alla luce di alcune argomentazioni di Pier Damiani (*Borges. Tutte le opere* I: 902).

Pedro Damian, dunque, è l'esito 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 Saturno¹⁰. È una rielaborazione artistica passivamente eseguita da Borges, ma così evidente da indurlo a ipotizzare che vi siano attività mentali che sfuggono al controllo della sua volontà creativa¹¹.

È plausibile che anche quanto segue sia il risultato della lettura borgesiana della *Commedia*. Se tuttavia il richiamo inconscio a Damiani era lucidamente conseguito, 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 voluntade» (*Conv.* I, XII, 9). Le parole dantesche sono nuovamente fonte d'ispirazione per Borges, senza che quest'ultimo

ne sia pienamente consapevole¹².

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, 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 vivono (*Conv.* 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» (*Par.* XVII, vv. 17-18) deve essere inteso come una prima prefigurazione dell'Aleph finale, qui mostratosi nella sua fase di quiete potenziale, in attesa dell'innesco divino che ne autorizzi un esternarsi pieno e assoluto.

È possibile inoltre affermare che, fintantoché

¹⁰ La ripresa del Damiani dantesco da parte di Borges è data per acquisita in Almeida 1997: 84; Ricciari 30; Terracini 56.

¹¹ 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 2006: 136). Sempre Núñez-Faraco fa riferimento a questi processi per giustificare la vicinanza tra «L'Aleph» e *L'Enfer* di H. Barbusse (Núñez-Faraco 2006: 157). Intervistato da Stelio Cro, a proposito di un utilizzo invertito delle parole della frase «Beatriz perdida para siempre» de «L'Aleph» nel saggio «L'incontro in un sogno» (*Nove 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» [«È molto curioso [...]. Perché non sapevo che stavo utilizzando le medesime parole in un distinto ordine»] [mia traduzione] (Cro 254).

¹² Con grande arguzia 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» (Campa 12).

l'apertura del «punto dei tempi» non è azionata 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 originale¹³.

2. «A l'alta fantasia qui mancò possa»: esporre l'ineffabile

Se si effettua 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 un cedimento delle facoltà cognitive nell'atto descrittivo¹⁴. Gli studi dedicati allo scarto presente in Borges tra la visione e il racconto che fa di essa, attribuiscono questa incapacità descrittiva *in primis* all'insufficienza degli strumenti impiegati, ovvero al linguaggio umano¹⁵. Borges lamenta l'inadeguatezza della struttura del linguaggio, inadempiente nella descrizione dello spettacolo dell'Aleph. Le parole faticano a esprimere pienamente le immagini della visione e 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 obiettivante (Brezzi 49).

Per il momento è sufficiente precisare che l'inadeguatezza del linguaggio non è dovuta alla sua forma bensì alla natura temporale in cui si esprime¹⁶:

Quel che videro i miei occhi fu simultaneo: ciò che trascriverò, successivo, perché tale è il linguaggio (*Borges. Tutte le opere* I: 897).

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) (*Borges. Tutte le opere* II: 41).

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 puntualizzare che con «espressione» del significato «mediante» il significante si

¹³ 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*.

¹⁴ Per un'approfondita definizione dell'ineffabilità cfr. Ledda 1999: 449-469.

¹⁵ 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 (Mualem 41-56).

¹⁶ Successivamente un peso maggiore verrà attribuito all'ineffabilità dinamica (incapacità propria del soggetto) e non più solo ai limiti degli strumenti linguistici adoperati.

intende l'effettivo utilizzo della parola¹⁷. Per cui, sebbene sia innegabile che a un significato possano corrispondere più significanti - come i sinonimi -, 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 poiché si riferisce a una successione, laddove nell'Aleph si registra una compresenza simultanea di immagini.

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, 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 Dio¹⁸: 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 terra (*Borges. Tutte le opere* I: 859).

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?» (*Borges. Tutte le opere* I: 859) - 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 immediato (*Borges. Tutte le opere* I: 859-860).

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» (*Borges. Tutte le Opere* I: 861). 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 fuoco¹⁹ che stava in

¹⁷ Cfr. Balderstorn 1985: 66-72; Barrenechea 565-569.

¹⁸ 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.

¹⁹ 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).

ogni parte a ogni tempo²⁰:

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 fine (*Borges. Tutte le opere I*: 861).

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 simboli (*Borges. Tutte le opere I*: 861).

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 a 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»²¹.

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

[C]h'è sommo intellegibile -, se non in

quanto considera lui e mira lui per li suoi effetti (*Conv. IV, XXII, 13*).

Se si concede senza impedimenti, Dio può essere compreso e la sua immagine formulata mediante l'intelletto:

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» (*Par. XXXIII, v. 90*) della sua infinita luce. Come si vedrà, anche Borges aderisce alla prospettiva del *pauca e multum*²², attribuendo al narrare il solo compito di accennare a un'esperienza considerevolmente più complessa e diversificata, con la differenza che Borges non si abbandona a 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»²³).

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

²⁰ Diverse similitudini tra la *Commedia* e «La scrittura del Dio», partendo proprio dalla Ruota/Aleph, si trovano in Núñez-Faraco 2006: 90-113.

²¹ Cro 117.

²² Daneri definisce l'Aleph un «microcosmo di alchimisti e cabalisti [...] il *multum in parvo!*» (*Borges. Tutte le opere I*: 896).

²³ Ivi, 897.

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 lì*». 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 *viene meno per lo nostro sermone*» (*Epistole*, XIII, 83).

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. Vigge dunque una serrata relazione causale per la quale l'ineffabilità cognitiva di Dante personaggio è origine dell'ineffabilità linguistica di Dante poeta²⁴:

[D]ico 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 perfettamente (*Conv.* III, IV, 9).

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 del poema. Nell'attacco proemiale di *Inf.* XXVIII («Chi poria mai pur con parole sciolte / dicer del sangue e de le piaghe a pieno / ch'ora vidi, per narrar più volte?»²⁵), l'incapacità narrativa attribuita al Dante *auctor*²⁶ non può più essere considerata un'inabilità 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.

²⁴ «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 rimembar, 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).

²⁵ *Inf.* XXVIII, vv. 1-3.

²⁶ 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» (Contini 39-40); Singleton 17-35.

È innegabile che in Borges come in Dante la memoria, esercitata attraverso l'atto della rimembranza, occupi una posizione centrale nei meccanismi narrativi adottati²⁷:

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 scrivesti 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») (Contini 197-198).

Se l'idea che Borges ha della memoria - per lui cieco, unico possibile schermo visivo - non è affatto dissimile dalla struttura cognitiva che oggi le si attribuisce, nella prospettiva dantesca essa indica invece una facoltà del senso interno intermedia tra i sensi esterni²⁸ e l'intelletto. Quest'ultimo, svolgendo un lavoro di mediazione tra l'esperienza sensoriale e l'apprendimento intellettuale, dimostra che la conoscenza umana avviene partendo dai sensi

(«[...] questa sensitiva potenza è fondamento della intellettiva, cioè della ragione»²⁹). Nello specifico, sono due i meccanismi che presiedono al funzionamento della memoria: l'immagazzinamento di un'esperienza sensoriale³⁰ 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, relativi 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 sensi³¹ 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 ridirla³². Tuttavia, Dante offre anche una fenomenologia della memoria capace di trattenere, annotare e conservare fedelmente:

[L]e possibilità offerte dalla fenomenologia della memoria alla retorica dell'iperbole

²⁷ Nardi 267-276.

²⁸ Molto semplicemente è il «si sente» dantesco: «cioè vede, ode, gusta, odora e tocca» (*Conv.* III, II, 12).

²⁹ Ivi, 13.

³⁰ Tra le metafore medievali della mente alle quali Dante attinge vi sono quelle del magazzino, del tesoro e dello scrigno (Weinrich 49-53; Carruthers 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» (Borges. *Tutte le opere* I: 896).

³¹ L'anafora whitmaniana del «vidi» di Borges è uno stratagemma narrativo e non una pratica sensoriale.

³² «L'interdiction de nommer la divinité est probablement une sage sauvegarde contre l'invasion subite du langage par tout l'univers» [«Il divieto di nominare la divinità è probabilmente una saggia salvaguardia contro l'invasione improvvisa del linguaggio da parte di tutto l'universo»] [mia traduzione] (Almeida 2004: 2).

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 provati (Ledda 2002: 285).

È innegabile che lo scacco linguistico di Dante poeta rispetto alla visione («A l'alta fantasia qui mancò possa»³³) non sia equamente bilanciato con altrettante occasioni in cui riesca a produrre una narrazione accessibile della visione stessa³⁴. Malgrado ciò, è ugualmente vero che il ricordo della *visio mystica* permane, consentendo così interventi autoriali inattesi: se in fase di redazione del poema il linguaggio non ha permesso al Dante *auctor* 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 figurato³⁵.

Quanto detto può essere a buon diritto applicato anche al racconto borgesiano, a patto che si riconoscano i confini intertestuali che tale ripresa del passo dantesco ha in Borges. È infatti errata la diffusa convinzione che la visione dell'Aleph sia una rievocazione diretta e semplicistica del finale della *Commedia*. Il parallelismo visionario tra «L'Aleph» e il *Paradiso* deve, invece, 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). È, al contrario, difficile ipotizzare 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 rimembrare 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» (Barolini 331).

3. L'inibizione narrativa

Ciò di cui la critica borgesiana sembra non

³³ *Par.* XXXIII, v. 142.

³⁴ 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 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 facea mero; // e così, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacro poema, / come chi trova suo cammin riciso» (*Par.* XXIII, vv. 55-63).

³⁵ Ledda 1997: 117-140.

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, ereditata da san Paolo, 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» (*Corinzi*, 12,4) 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 ridere
né sa né può chi di là sù discende³⁶
(*Par. I*, vv. 4-6)

Il rimaneggiamento di Dante implica un cambiamento di prospettiva da una dimensione deontica a una dimensione di ineffabilità dinamica, da una proibizione a un'incapacità³⁷: 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 divieto³⁸. Tale inibizione deriva piuttosto dall'incapacità della lingua e della mente umana di concepire ed esprimere i contenuti del paradiso³⁹.

Nell'indicare gli esiti della ripresa borgesiana di questo modello è possibile notare da subito come anche l'argentino privilegi, a discapito del sentire, il sensorialmente atipico «vidi»⁴⁰ come Dante in *Par. I* o in *Par. XXX*, dove l'eccezionalità della visione è tra l'altro accentuata dalla triplice rima in «vidi»⁴¹. Secondariamente, privilegiato come Dante nell'assistere allo spettacolo divino, Borges, soggiogato dalla visione dell'Aleph, sembra ricalcare la condizione di san Paolo nell'estasi paradisiaca⁴²:

[P]rovai 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 contemplato (*Borges. Tutte le opere I*: 899).

Soprattutto, è rimarchevole l'adozione dei due modelli dell'ineffabilità prima menzionati,

³⁶ Cfr. anche *Epistola XIII*, 77 dove, con modifiche minime, si legge: «vide cose che ridere non può chi ne discende».

³⁷ Terminologia ripresa da Ledda 2002: 248.

³⁸ La cornice culturale di riferimento di san Paolo è dominata da religioni misteriche 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.

³⁹ 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»).

⁴⁰ Cfr. Balderston 2012: 1-20.

⁴¹ «[...] così mi si cambiarono in maggior feste / li fiori e le faville, sì ch'io vidi / ambo le corti del ciel manifeste. // O splendor di Dio, per cu' io vidi / l'alto trionfo del regno verace, / dammi virtù a dir com'io il vidi!» (*Par. XXX*, vv. 94-99).

⁴² 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).

nonché il definitivo propendere verso quello dinamico.

Nel racconto, Borges sperimenterà sia un'impossibilità deontica che un'impossibilità dinamica. Il divieto di parlare deriverà dalla sua stessa volontà, nutrita di repressi desideri di vendetta verso il cugino Daneri, coprotagonista della vicenda: «Mi rifiutai, con dolce energia, di parlare dell'Aleph» (*Borges. Tutte le opere* I: 899). L'ineffabilità deontica, qui declinata in una forma di auto-privazione, fa pertanto parte della *fictio* 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 *fictio* narrativa esterna ed è intesa come l'incapacità del raccontare a un ipotetico lettore estraneo alla vicenda il contenuto della visione. Si tratta di quello che Borges definisce «l'ineffabile centro del mio racconto» (*Borges. Tutte le opere* I: 897), frase che, come si vedrà, lungi dal suggerire un'indolente resa narrativa da parte dell'autore, svolgerà invece una funzione narratologica fondamentale.

4. Gli «umbriferi prefazi» di Borges

Soli al cospetto dell'indicibile, Borges e Dante avrebbero potuto abbandonare ogni proposito

descrittivo, ma la missione profetica di Dante e l'indole poetica del Borges personaggio⁴³ 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, annoterò (*Borges. Tutte le opere* I: 897).

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*; schema volto a simulare quella prassi compilativa frequentemente adottata da Dan-

⁴³Tra 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 «repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno» [«ripeteva che lui era Dante, che io ero Beatrice e che dovevo liberarlo dall'inferno»] [mia traduzione] (Núñez-Faraco 2006: 116); Jaime Alazraki, applicando alla poetica borgesiana le riflessioni di G. Genette sull'interestualità, 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 *Cronicas* [*Cronache di Bustos Domecq*] de 1967, Borges publica en 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*] {«[...] tra i *Sei problemi per Don Isidro Parodi* del 1942 e le *Cronache di Bustos Domecq* del 1967, Borges pubblica nel 1954 il suo racconto "L'Aleph" nel quale questa vena parodica si giustappone allo stile lineare e pulito della sua prosa più matura. Borges ritorna al linguaggio pedante e lambiccato di Bustos Domecq per caratterizzare il personaggio del suo racconto, (Carlos Argentino Daneri) che incarna lo scrittore argentino parodiato dai *Problemi per don Isidro Parodi*}] [mia traduzione] (Alazraki 291).

te per esprimere la sua volontà di tentare una narrazione di ardua realizzazione⁴⁴.

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 a una limitazione (*pauca e multis*)⁴⁵. 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 («annoterò»).

Per non disattendere alle intenzioni del narrare introdotte dall'avversativa, è ora doveroso ricorrere a uno stratagemma letterario e chiedersi come possa 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 «L'Aleph» 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» (*Par. IV*, v. 34), 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 celestiale⁴⁶, 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» (*Par. V*, v. 5)? 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 prosieguito dell'ascesa paradisiaca, si sono mostrati non perché il luogo dell'apparizione sia la sede loro assegnata, ma per «far segno / de la celestial c'ha men salita» (*Par. IV*, vv. 38-39)⁴⁷. Se si rievoca il principio aristotelico prima applicato al funzionamen-

⁴⁴ Per l'ineffabilità in Dante cfr. Ledda 1997: 117-140; Ledda 2002: 374; Ledda 2015: 261-292; Per l'ineffabilità dantesca traslata in Borges: Cro 117-120; Núñez-Faraco 2006: 93-102; Ricciari 91. Nella conversazione del 5 dicembre del 1985 che ebbe con A. Verdiglione, Borges, parlando del brano *Una rosa gialla* (*L'Artefice*, 1960), disse: «Ho scritto questi versi seguendo la sensazione che le cose sono ineffabili». Verdiglione 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».

⁴⁵ Curtius 180-182.

⁴⁶ «Il fatto che Dante istituisca 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» (Barolini 261); Chiarenza 80-81; Petrocchi 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» (Sorrentino 125-126).

⁴⁷ 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.

to della memoria⁴⁸, risulta 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 verso Dio. 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» (*Par. I, v. 23*), un paradiso semiotico fatto di «umbriferi prefazi» (*Par. XXX, v. 78*), un ammassamento ordinato di segni⁴⁹. Ecco dunque rinvenuti gli strumenti che rendono possibile la narrazione della visione borgesiana: i segni o simboli⁵⁰. La loro funzione narrativa può tuttavia essere compresa solo presentando quello che ritengo sia 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 disteso 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 Aleph (*Borges. Tutte le opere I: 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 la visione da lui sperimentata, ricorre all'uso di simboli che sono stati concessi ad altri mistici e visionari prima di lui⁵¹, e si chiede quali strumenti equivalenti la divinità gli donerà, persuaso che ogni «linguaggio è un alfabeto di simboli» (*Borges. Tutte le opere I: 897*).

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

⁴⁸ «Poiché non c'è nessuna cosa, come sembra, che esista separata dalle grandezze sensibili, gli intellegibili 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 229).

⁴⁹ Ledda 2010: 27-60.

⁵⁰ Un'interessante chiave di lettura è proposta da Giovanni Darconza (Darconza 1-308) 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 (Sucre 80-81).

⁵¹ Tra gli altri, si allude al Simurgh persiano che nel saggio «Il Simurgh e l'Aquila» (*Nove 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 Núñez-Faraco 2006: 90-113.

/ in me guardando, una sola parvenza, / mutandom' io, a me si travagliava»⁵²), ugualmente in Borges il cambiamento dell'oggetto scrutato dipende esclusivamente dal mutare interno di colui che osserva e non «perché più ch'un semplice semblante / fosse nel vivo lume» (*Par. XXXIII*, vv. 109-110). 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» (*Borges. Tutte le opere* I: 897) anche a conclusione dell'atto visionario.

Concludo ribadendo l'ipotesi da cui questo scritto ha preso avvio, ovvero che Borges attinga dalla narrazione dantesca ben più di quanto sia disposto ad ammettere⁵³, tesi che è confermata altresì dalle parole che lo stesso bonaerense pronuncia a 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:

[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 veglie (*Sette notti* 30)⁵⁴.

⁵² *Par. XXXIII*, vv. 112-114.

⁵³ «[...] 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.» (*Borges. Mi primer encuentro con Dante* 94).

⁵⁴ «Ogni volta si legge il suo libro [la *Commedia*] in modo diverso» (*Borges* 2011: 206).

Bibliografia di riferimento

- AGENO F.B., 1990. *Studi danteschi*, Padova, Antenore, pp.101-127.
- AGOSTINO, 1999. *Confessioni*, R. De Monticelli (a cura di), Milano, Garzanti, pp.447.
- ALAZRAKI J., 1984. "El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges", in *Hispanic Review* 3, p.291.
- ALEKSANDER J., 2016. *Time. Sense, Space, Structure*, Leida, Brill, pp.321-260.
- ALIGHIERI D., 1988. *Convivio*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 220.
- . 1979. *Opere minori*, A. Furgoni e G. Brugnoli (a cura di), Milano-Napoli, Ricciardi, II, pp.508-1051.
- . 1991. *Inferno*, A.M. Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori, pp.1050.
- . 1991. *Paradiso*, A.M. Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori, pp.1300.
- . 1991. *Purgatorio*, A.M. Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori, pp.1056.
- ALMEIDA I., 1997. "Borges, Dante et la modificazion du passé", in *Variaciones Borges* 4, Aarhus, The Borges Center, 74-99.
- . 2013. "«Deslecturas filosóficas de Borges». Jornadas Internacionales Borges lector en la Biblioteca Nacional: Buenos Aires, 24, 25 y 26 de agosto de 2011", Buenos Aires, Biblioteca Nacional, pp.102-106.
- . 2004. "«Me anda buscando ese nombre»: Le nom propre et les obstinations de la mémoire", in *Variaciones Borges* 18, Aarhus, The Borges Center, p. 2.
- ARDISSINO E., 2009. *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, pp. 1-183.
- AUERBACH E., 2003. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, pp.195-197.
- . 1985. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, pp.331.
- BALDERSTORN D., 1985. *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*, trans. E. Paz Leston, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp.66-72.
- . 2012. "The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's «El Aleph»", in *Variaciones Borges* 33, Pittsburgh, The Borges Center, 53-72.
- . 1986. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in his Writings*, New York, Greenwood, pp.306.
- BALTHASAR H.U.V., 1973. *Dante*, Brescia, Morcelliana, pp.130.
- BAROLINI T., 2003. *La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp.381.
- BARRENECHEA A.M., 1990. "Borges y el lenguaje", in *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7, pp.565-569.
- BIANCOTTO N., 2014. "El realismo y sus verdades. Borges con Auerbach, a través de Stevenson", in *Variaciones Borges* 37, Pittsburgh, The Borges Center, pp.19-35.
- BLANCO M., 1997. "Fiction historique et conte fantastique. Un lecture de «Los teólogos»", in *Variaciones Borges* 4, Pittsburgh, The Borges Center, pp. 5-49.
- BORELLO R., 1995. "Menéndez Pelayo, Borges y «Los teólogos»", in *Cuadernos Hispanoamericanos* 509-510, Madrid, AECID, pp.177-183.

- BORGES J.L., FERRARI O., 2011. *Conversazioni*, 4 voll., Milano, Bompiani, I, p. 206.
- BORGES J.L., 2014. *Borges Oral*, Editor digital Akhenaton, pp. 58.
- . 1986. *Conversazioni*, Milano, Bompiani, pp. 225.
- . 2016. *Il prisma e lo specchio (Testi ritrovati 1919-1929)*, A. Melis (a cura di), Milano, Adelphi, pp. 175.
- . 1989. *Jorge Luis Borges: Obras completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 510.
- . 2016. *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, D. Porzio (a cura di), Milano, Mondadori, vol. I, pp. 1301.
- . 2016. *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, D. Porzio (a cura di), Milano, Mondadori, vol. II, pp. 1471.
- . 2007. *La misura della mia speranza*, A. Melis (a cura di), Milano, Adelphi, pp. 110.
- . “Mi primer encuentro con Dante”, in *Quaderni italiani di Buenos Aires* 1, p. 94.
- . 2001. *Nove saggi danteschi*, Tommaso Scarano (a cura di), Milano, Adelphi, pp. 176.
- . 1983. *Sette Notti*, Milano, Feltrinelli, pp. 142.
- BREZZI F., 2014. *Nel labirinto del pensiero: Borges e la filosofia*, Pisa, ETS, pp. 150.
- BURGIN R., 2013. *Jorge Luis Borges: The last interview Borges*, New York, Melville House Publishing, pp. 42-43.
- CALVINO I., 1995. *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, pp. 291.
- CAMPA R., 2004. *Jorge Luis Borges. L'ombra etimologica del mondo*, Bologna, il Mulino, pp. 248.
- CARRUTHERS M.J., 1990. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 16-45.
- CHIARENZA M.M., 1978. “The Imageless Vision and Dante’s «Paradiso»”, in *Dante Studies* 90, pp. 80-81.
- CONTINI G., 1976. *Un’idea di Dante*, Torino, Einaudi, pp. 283.
- CORNISH A., 2000. *Telling Time in Purgatory. Sparks and seeds: medieval literature and its afterlife. Essays in honor of John Freccero*, Turnhout, Brepols, pp. 139-154.
- CRISTALDI S., 2010. *L’intersezione del tempo e del senza tempo. Esperimenti danteschi: Paradiso 2010*, Genova-Milano, Marietti 1820, pp. 299-302.
- CRO S., 1971. *Jorge Luis Borges: Poeta, saggista e narratore*, Milano, Mursia, pp. 292.
- CURTIUS E.R., 1992. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 180-182.
- DARCONZA G., 2013. *Il detective, il lettore e lo scrittore: l’evoluzione del giallo metafisico in Poe, Borges, Auster*, Fano, Aras, pp. 308.
- DURANTE E., 2008. *Poétique et écriture: Dante au Miroir de Valéry et de Borges*, Parigi, Champion, pp. 559.
- DE MATTEIS M.C., 2000. *Storia e tempo in Dante. Sentimento del tempo e periodizzazione della storia nel Medioevo: atti del 36° Convegno storico internazionale: Todi, 10-12 ottobre 1999*, Spoleto, Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, pp. 283-301.
- GIACALONE G., 1965. *Tempo ed eternità nella Divina Commedia*, Pescara, Editrice italica, pp. 1-57.
- GIORDANO A., 1997. “Borges y la ética del lector inocente: sobre los Nueve ensayos dantescos”, in *Variaciones Borges* 4, Pittsburgh, The Borges Center, pp. 63-73.
- HEIDEGGER M., 1998. *Il concetto di tempo*, Milano, Adelphi, pp. 80.
- HUME D., 1960. *Treatise of Human Nature*, Oxford, Oxford University Press, pp. 709.
- JACOMUZZI V., 2011. *La fine del tempo nei cieli di Dante. Lectura Dantis 2002-2009*, Tomo I, Napoli, Università degli Studi di Napoli L’Orientale, pp. 151-159.
- JARACH, V., 15.11.1980. “Borges: ho tutti i libri del mondo, non gli occhi per leggerli”, Torino, *La Stampa*, pp. 4-5.
- LEDDA G., 2010. “Canti III-IV-V. I segni del Paradiso”, in T. Montorfano (a cura di), *Esperimenti danteschi. “Paradiso” 2010*, Genova-Milano, Maretti 1820, pp. 27-60.
- . 1999. “L’impossibile convenientia: topica dell’indicibilità e retorica dell’aptum in Dante”, in *Lin-*

- gua e Stile* 34, pp. 449-469.
- . 2002. *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo Editore, pp. 374.
- . 2015. “Teologia e retorica dell’ineffabilità nella «Commedia»”, in *Le teologie di Dante. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013)*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, pp. 261-292.
- . 1997. “Tópoi dell’indicibilità e metamorfismi nella Commedia”, in *Strumenti critici* 12, pp. 117-140.
- LONGEN E.M., 1975. “The Grammar of Apotheosis: «Paradiso» XXXIII, 94-99”, in *Dante Studies* 93, pp. 209-214.
- MUALEM S., 2002. “What Can Be Shown Cannot Be Said. Wittgenstein’s Doctrine of Showing and Borges’ «The Aleph»”, in *Variaciones Borges* 14, Aarhus, The Borges Center, pp. 41-56.
- NARDI B., 1990. «*Lecturae*» e altri studi danteschi, Firenze, Le Lettere, pp. 267-276.
- NAVARRO I., 1999. “Dante Alighieri, costumbre y recomendación de Jorge Luis Borges”, in *Criterio* 2242, p. 8.
- NÚÑEZ-FARACO H., 2004. *Dante, precursor de Borges*, Springerlink.com
- . 2006. *Borges and Dante: Echoes of a literary Friendship*, Oxford, Peter Lang, pp. 230.
- . 2004. “Borges, Dante and Barbusse. A contribution towards a comparative reading”, in *Variaciones Borges* 17, Aarhus, The Borges Center, pp. 199-212.
- PAOLI R., 1997. *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli, Liguori, pp. 135.
- . *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli, Liguori, pp. 135.
- PAULS A., 2016. *Il fattore Borges*, Roma, SUR, pp. 176.
- PETROCCHI G., 1978. *Il Paradiso di Dante*, Milano, BUR, p. 66.
- PLATONE, 1970. *Dialoghi*, C. Carena (a cura di), Milano, Einaudi, pp. 594.
- PORZIO D., 1992. *Jorge Luis Borges*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, pp. 138.
- RICCIERI R., 2006. *Dante e il dantismo immanente nell’opera di Jorge Luis Borges*, Milano, Prometheus, pp. 299.
- ROWLANDSON W., 2011. “Borges’s reading of Dante and Swedenborg: mysticism and the real”, in *Variaciones Borges* 32, Pittsburgh, The Borges Center, p. 73.
- SAVATER F., 2005. *Borges*, Roma, Laterza, pp. 123.
- SINGLETON C.S., 1978. *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, pp. 572.
- SORRENTINO F., 1973. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, pp. 125-126.
- SUCRE G., 1967. *Borges, el poeta*, Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 80-81.
- TERRACINI L., 1998. *I codici del silenzio*, Torino, Edizioni dell’Orso, pp. 243.
- THIEM J., 1988. “Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision”, in *Comparative Literature* 2, Durham, Duke University Press, pp. 97-121.
- TOMMASO D’AQUINO, 2014. *Summa Theologiae*, Frati Domenicani (a cura di), Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 4 voll.
- VEHLS J., 1984. “Borges y Dante”, in *Hispanoamericanos* 409, Madrid, AECID, pp. 165-167.
- WEINRICH H., 1976. *Metafora e menzogna: la serenità dell’arte*, Bologna, il Mulino, pp. 49-53.

Una bibliografia generale sui rapporti occorsi tra Dante e Borges, da intendersi come strumento di consultazione aggiornato ed esaustivo, è disponibile nella pagina Academia.edu di Matteo Maselli www.academia.edu/39574599/Bibliografia_Generale_Dante-Borges

Biografie degli autori

Matteo Maselli, nato a Larino (1991) ma cresciuto nel beneventano (Morcone), è dottore magistrale in Italianistica, Culture Letterarie Europee, Scienze Linguistiche, titolo conseguito con il massimo dei voti presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Parte della sua tesi magistrale è stata pubblicata sulla rivista *Variaciones Borges* edita dal Borges Center (University of Pittsburgh), con il quale ha collaborato redigendo saggi sui legami intertestuali tra le poetiche di Dante Alighieri e J.L. Borges. L'attività accademica lo ha portato a scrivere per riviste patrocinate dalla Yale University, dall'Università degli Studi di Trieste e dalla casa editrice Il Mulino. Sue ricerche sono state accolte a congressi e conferenze nazionali e internazionali e ha al suo attivo diverse partecipazioni a Summer e Winter School post-laurea, una laurea triennale in Lettere e Beni Culturali e un Master Universitario in discipline scolastiche (Università degli Studi del Molise).

Alessandro Masi, Storico dell'arte e giornalista, dal 1999 ricopre la carica di Segretario Generale della Società Dante Alighieri. È docente universitario di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università Telematica UniNettuno e tiene corsi di Marketing e Management dei Beni Culturali nei Master della IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione e della LUISS - Libera Università Internazionale degli Studi Sociali «Guido Carli» di Roma. Nel 2017 è stato nominato Presidente del Consiglio di Amministrazione dell'Università per Stranieri "Dante Alighieri" di Reggio Calabria.

È Presidente della Giuria tecnica del Premio letterario "Città di Penne". Ha collaborato con numerose riviste d'arte e quotidiani nazionali ("Avvenire", "Il Tempo", "Capital", "Viaggi del Sole 24 Ore", "Io Donna", "Sette", supplemento del "Corriere della Sera"). È stato Direttore editoriale del trimestrale "Terzocchio" e della rivista telematica "Artwireless". Attualmente collabora con la trasmissione televisiva Terza pagina, su Rai5. In rappresentanza della Società Dante Alighieri, è tra i membri fondatori del Consorzio CLIQ - Certificazione Lingua Italiana di Qualità - che inoltre, personalmente, presiede. È autore di numerose pubblicazioni monografiche e di saggi sulla storia dell'arte e della cultura italiana del XX secolo, tra le quali *Idealismo e opportunismo della cultura italiana. 1943-1948* (Mursia, 2018).

Consiglio Centrale - Società Dante Alighieri

Presidente:

Andrea Riccardi

Revisori dei Conti:

Luigi Giampaolino

Domenico Marchetta

Stefano Pozzoli

Consiglieri Centrali:

Monica Barni

Michele Canonica

Lucio Caracciolo

Giulio Clamer

Vice Presidenti:

Gianni Letta

Paolo Peluffo

Luca Serianni

Segretario Generale:

Alessandro Masi

Ferruccio De Bortoli

Giuseppe De Rita

Silvia Finzi

Soprintendente ai Conti:

Salvatore Italia

Amadeo Lombardi

Giampiero Massolo

Progetto editoriale a cura di Valeria Noli

*Finito di stampare nel mese di dicembre 2019 presso la Tipografia Veneziana s.n.c. - Roma
su carta Nautilus naturale al 100% riciclata e certificata FSC*

Alla Rassegna si collabora solo per invito della Presidenza Centrale della Società. I manoscritti non richiesti non vengono restituiti. La Rassegna è inviata a quei soci della Dante Alighieri che aggiungono un contributo alla quota d'iscrizione.

Si ringrazia *marimo* per il progetto grafico



SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI

www.ladante.it

Presidenza Centrale

Piazza Firenze, 27 - 00186 Roma - Italia

Tel. +39 06 6873694/5 Fax +39 06 6873685

segreteria@ladante.it