

ROBERTO PAOLI

LA PRESENZA DELLA CULTURA ITALIANA
NELL' OPERA DI JORGE LUIS BORGES



ESTRATTO DA «L'ALBERO» N. 61-62 - 1979 (n. s.)

MILELLA - LECCE

LA PRESENZA DELLA CULTURA ITALIANA NELL'OPERA DI JORGE LUIS BORGES *

Per avere la misura dello spazio che occupano gli italiani nella biblioteca di Borges, è preliminare il confronto con le altre grandi letterature occidentali in essa rappresentate. Teniamo presente lo strumentario linguistico del Nostro: lo spagnolo è la sua lingua di argen-

* Per questo studio sono state utilizzate le opere di Borges, molte interviste e alcuni resoconti giornalistici. Non tutte le interviste migliori sono state accessibili né tutte le opere sono state accessibili in lingua originale. La seguente nota elenca tutte le fonti e ne fornisce le sigle.

- A - *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
AA - Aurelio ANDREOLI, *Una carezza per Keats*, « Paese Sera », 6-V-1977.
AB - Andrea BARBATO, *Lo scrittore cieco che rifiuta Perón*, « La Stampa », 30-XI-1972.
ALF - J. L. BORGES - S. OCAMPO - A. BIOY CASARES, *Antologia de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.
AR - Alberto ARBASINO, *J. Y. Borges: sognando il dottor Jeckyll*, « La Repubblica », 12-V-1977.
ASM - Aurelio di SOVICO, *Borges cieco si aggira nel suo labirinto*, « Il Mondo », 22-I-1976.
ASU - Arminio SAVIOLI, *Incontro con Borges*, « L'Unità », 11-V-1977.
B - Richard BURGIN, *Conversazioni con Borges*, Milano, Palazzi, 1971.
BB - « La Biblioteca di Babele », collana di letture fantastiche diretta da J. L. Borges, Parma, Franco Maria Ricci Editore.
BG - Mario BERNARDI GUARDI, *L'ordine del labirinto*, « Intervento », n. 27 (maggio-agosto 1977).
CBD - J. L. BORGES - A. BIOY CASARES, *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1967.
CH - Georges CHARBONNIER, *El escritor y su obra (entrevistas con J. L. Borges)*, México, Siglo XXI, 1970.
CLG - Carlo LAURENZI, *Nel labirinto del luogo comune*, « Il Giornale », 3-VII-1977.
CRO - Stelio CRO, *J. L. Borges. Poeta, saggista e narratore*, Milano, Mursia, 1971.
D - *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
DG - *Abbozzo di autobiografia*, a cura di Norman Thomas Di Giovanni, in *Elogio*

tino; l'inglese è stata, almeno per molto tempo, la lingua della sua conversazione familiare, perché la nonna paterna, che era inglese, ne stabilì l'uso in famiglia; il francese e il tedesco, li ha imparati in Svizzera da molto giovane. Queste sono le lingue che parla o sa bene; legge anche altre lingue (fra cui l'italiano), che però non parla.

-
- dell'ombra, Torino, Einaudi, 1971.
- EC - Evaristo Carriego, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- ERG - Rita GUIBERT, *Borges habla de Borges*, in *J. L. Borges: el escritor y la crítica*, a cura di J. Alazraki, Madrid, Taurus, 1976.
- ES - *Elogio de la sombra* (Elogio dell'ombra), Torino, Einaudi, 1971.
- F - *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- FM - César FERNÁNDEZ MORENO, *Borgès parle (entretien)*, nel vol. di E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borgès par lui-même*, Paris, Seuil, 1970, pp. 155 ss.
- GC - Giorgio CALCAGNO, *Dante, Virgilio miei contemporanei*, «Tuttolibri», 7-V-1977.
- H - *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- HE - *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- HUI - *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- IA - *Intervista Borges-Arbasino*, «L'Approdo letterario», nn. 79-80 (1977).
- IB - *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- IP - J. L. BORGES - A. BIOY CASARES, *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- LA - *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.
- LCI - J. L. BORGES - A. BIOY CASARES, *Libro del cielo y del infierno*, Barcelona, Edhasa, 1971.
- LG - *Antiguas literaturas germánicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- LL - *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Pleamar, 1965.
- LR - Laura LILLI, *Borges tra gli specchi*, «La Repubblica», 6-V-1977.
- LSE - Lamberti SORRENTINO, *Borges, il più grande scrittore del mondo*, «L'Europeo», 23-I-1975.
- ME - María Esther VÁZQUEZ, *Colloquio con J. L. Borges*, «L'Espresso», 12-V-1974.
- MF - Milton FORNARO, *El otro, el mismo Borges*, in AA. VV., *J. L. Borges, Obra y personaje*, Montevideo, Acali, 1978.
- MH - *La moneda de hierro*, Buenos Aires, Emecé, 1976.
- MM - Vanna BROCCA, *Un incontro con Borges e Bioy Casares*, in *Borges-Bioy, Un modello per la morte*, Milano, Palazzi, 1972.
- MSG - Marcello STAGLIENO, *Borges custode di Babele*, «Il Giornale», 3-V-1977.
- MSN - *Mia sorella Norah Borges*, «Il Giornale», 10-XI-1977.
- MZF - *Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi, 1962.
- OI - *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1968.
- OP - *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- OT - *L'oro delle tigri (El oro de los tigres)*, Milano, Rizzoli, 1974.
- P - *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977.
- PD - *La parola Disastro*, «L'Espresso», 15-IV-1979.
- PLAY - *Playmen intervista con Borges*, «Playmen», luglio 1977.
- RBS - J. L. BORGES - A. BIOY CASARES, *Racconti brevi e straordinari*, Parma, Ricci, 1973.
- RGC - Roberto GERVASO, *Borges: scrivo per l'antichità*, «Corriere della Sera», 11-VI-1978.
- RP - *La rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1975.
- VO - Victoria OCAMPO, *Diálogo con Borges*, Buenos Aires, Sur, 1969.
- VR - Valerio RIVA, *Colloquio con Borges*, «L'Espresso», 8-V-1977.

Notissimi (anche per la loro parte di bizzarria e di partito preso) i giudizi di valore formulati su queste lingue e sulle rispettive letterature: il tedesco è bellissimo, ma la letteratura tedesca non è all'altezza della lingua; alquanto brutto è il francese, ma la letteratura francese è di prim'ordine. Quanto all'inglese, è straordinaria sia la lingua che la letteratura, ivi compresa quella nordamericana. E lo spagnolo? E' una lingua poco elegante e niente affatto bella; d'altra parte, la letteratura spagnola non ha prodotto niente di veramente universale, fatta eccezione per il *Don Chisciotte*. Verso le letterature americane di lingua spagnola non lo spinge nessuna curiosità: si sente identificato soltanto con la propria, quella argentina, alla quale però nega, anche nel caso dei maggiori, una portata universale⁽¹⁾.

Non discutiamo le sue preferenze. Prendiamo atto che l'Inghilterra è il paese che più ama. D'altra parte, l'influenza di narratori come Stevenson, Kipling, Conrad, Chesterton, e di poeti come Robert Browning, è ben marcata in Borges. Né si trascuri il fatto che gran parte della sua immensa biblioteca gli giunge mediata dalla lingua inglese: così è di tutti gli asiatici, dagli arabi ai persiani, dagli indiani ai cinesi. Prendiamo anche atto che, per ragioni diverse, Borges non sente eccessivo affetto né per la Francia né per la Spagna. Lo scrivere in spagnolo è stato per lui solo un destino inevitabile.

Della lingua e della letteratura italiana, non si considera buon conoscitore. Riportiamo questa sua dichiarazione: « Quanto all'italiano, ho letto e riletto la *Divina Commedia* in una dozzina di edizioni diverse. Ho letto anche l'Ariosto, il Tasso, Croce e Gentile, ma non parlo affatto l'italiano e non riesco nemmeno a seguirlo al cinema e al teatro »⁽²⁾. In un diverso momento cerca di motivare questa sua piuttosto circoscritta attenzione alla nostra cultura, affermando di amare maggiormente quelle letterature, come l'inglese e la nordamericana, che gli fanno venire in mente degli uomini, mentre altre, come la spagnola e l'italiana, gli fanno venire in mente soprattutto dei libri⁽³⁾. Ma poi vedremo che le cose non si mettono così male per noi come sembrerebbe a prima vista.

Due soltanto (e piuttosto brevi) i viaggi in Italia, ma, a dire il vero, Borges non è mai stato un viaggiatore. Il primo, alla vigilia della prima guerra mondiale, quando aveva appena quindici anni. Lo fece insieme

(1) DG 148-149, 150; IA 283-284; B 102; ME 61; CRO 248; ERG 323-326; MF 108-109.

(2) DG 148. Vedi anche: CRO 261; ME 61; AB.

(3) B 129.

alla famiglia, che risiedeva allora a Ginevra. Visitarono l'Italia del Nord, da Milano a Venezia. Nell'arena di Verona, vuota, recita, a voce alta e chiara, dei versi del poeta gaucesco Ascasubi⁽⁴⁾. Se il primo viaggio si compie troppo presto, il secondo — 63 anni dopo, nel maggio 1977 — avverrà troppo tardi. Lo scrittore è cieco, visita Roma col rimpianto di non averla visitata quando ancora ci vedeva⁽⁵⁾. Si fa comunque condurre, da buon anglofilo, alla casa di John Keats, in Piazza di Spagna, e alla tomba del poeta, nel Cimitero Protestante. Ricevuto da un pubblico mondano, trabocchevole e fumido, fra gli specchi di un atelier di pellicce in via Borgognona, appare un po' vittima della sua celebrità e più ancora della sua cecità, che aggrava la sua dipendenza di anziano e di poeta. Nello stesso viaggio tocca Milano, dove incontra Montale; molto fuggacemente Firenze; ancora Venezia. A Fontanellato, presso Parma, è al centro di un altro ricevimento dai mille inviti, organizzato dall'editore Franco Maria Ricci, per il quale da tempo dirige una collana di letture fantastiche, intitolata, come uno dei suoi racconti, « La biblioteca di Babele »⁽⁶⁾.

Questi viaggi non possono aver contato molto per la sua conoscenza dell'Italia. L'Italia viva, l'ha conosciuta piuttosto a Buenos Aires, nel mondo degli italo-argentini. E ogni tanto infatti, in interviste o nelle stesse opere, affiora in lui, sebbene attenuato dal *self-control*, una sorta di quasi risentimento nei confronti degli italiani (i *gringos*), che non è tanto suo personale quanto delle vecchie classi creole, a cui egli appartiene e il cui assetto sociale fu messo in crisi dalla grande ondata immigratoria, col conseguente formarsi di una classe media che determinò e accelerò il ricambio. Ritorna spesso in Borges la dichiarazione che cito: « Il fatto che tutti in Buenos Aires sono più o meno italiani mentre io non ho sangue italiano nelle vene mi fa sentire di essere un argentino a metà. Non un autentico argentino. Un po' come uno straniero »⁽⁷⁾. Alcuni dei suoi personaggi « antipatici » sono di origine italiana: fra questi, Carlos Argentino Daneri, di cui dice, nell'*Aleph*, che « a due generazioni di distanza, l'esse italiana e la copiosa

(4) DG 145; FM 160; PLAY 36; MSG; ASM.

(5) In un'intervista concessa ad Alberto Arbasino, manifesta la propria gioia di trovarsi nel cuore dell'Impero Romano, nel centro di irradiazione della civiltà occidentale. A questo logoro motivo fa seguito nella stessa intervista un oscuro monito all'Occidente perché salvi (da quale forma di barbarie?) le periferie dell'Impero.

(6) Sul primo viaggio: DG 145, 147; FM 160; PLAY 36; MSG; ASM. Sul secondo viaggio: PLAY 36, 38; VR 68 ss.; ASU; AA; LR; AR; GC; MSG; CLG.

(7) B 56. Vedi anche: EC 36-37, 162 ss; CRO 249; LSE 70; MM 10; RGC.

gesticolazione italiana sopravvivono in lui »⁽⁸⁾. La contessa di Bagno-regio, una dama monegasca che compare nel racconto *Pierre Menard, autore del Don Chisciotte*, viene anch'essa elegantemente presa in giro per la sua retorica di stampo dannunziano e fascista.

Un'osservazione da premettere a un discorso sulla presenza dell'Italia in Borges mi pare la seguente: aspetti essenziali della civiltà italiana sono sfuggiti o sono rimasti inaccessibili a quest'uomo di libri, poco amante dei viaggi, frequentatore di biblioteche ma non di musei, non di teatri, non di sale da concerto, perché in fondo non è mai stato un vero appassionato né di musica né di arti figurative. Il bibliotecario-bibliofilo poteva esser colpito soltanto dalle illustrazioni di antiche e rare edizioni, come quelle che adornano le opere del naturalista tardorinascimentale Ulisse Aldrovandi⁽¹⁰⁾, o più ancora dalle incisioni del Piranesi, i cui labirinti inestricabili e ambienti fantastici dovevano per forza sembrargli ricchi di suggestione⁽¹¹⁾.

Rimaniamo quindi nella biblioteca, dalla quale Borges attinge erudizione e ispirazione. Non mancano gli italiani. Ghiotto di enciclopedie, di antichi repertori, di libri di viaggi meravigliosi, il Nostro ha frequentato il *Milione* di Marco Polo, il *Tesoro* di Brunetto Latini, il *Bestiario* di Leonardo da Vinci, il *Mappamondo cinese* di padre Matteo Ricci. Perfino nella *Storia universale* di Cesare Cantù è andato a reperire materiali da riversare in quei bizzarri centoni, che egli è solito compilare, su questo o quel tema, in collaborazione con amici e discepoli⁽¹²⁾. Ma sono anche i filosofi a stimolarlo con le loro similitudini meravigliose, con le loro visioni del mondo che hanno spesso l'apparenza dello straordinario e del fantastico: in Giordano Bruno⁽¹³⁾, è attratto dall'idea di un universo che è tutto centro, dai pianeti concepiti come grandi animali; in Galileo Galilei lo impressiona l'universo paragonato a un grande libro⁽¹⁴⁾; in Giambattista Vico, la provvidenza vista come architetta del mondo delle nazioni⁽¹⁵⁾. Mi riferisco a spo-

(8) A 152-153. Vedi anche: LA 73-74.

(9) F 45-46, 48.

(10) MZF 39.

(11) OI 191; LA 72-73. In CBD 75-76 si inventa di sana pianta un certo Alessandro Piranesi, pisano, architetto del Gran Caotico di Roma, un edificio assurdo, che ricorda quello famoso descritto nel racconto *L'immortale*.

(2) LCI 97-108, 123-132; IP 42. Su M. Polo: MZF 85, 129, 132; LG 172. Su B. Latini: MZF 18. Su Leonardo: MZF 120, 122, 133, 151. Su padre Ricci: MZF 148.

(13) OI 15-16, 137; MZF 23; P 26; MSG.

(14) OI 161-162.

(15) P 134. Su Vico cfr. anche HE 95; F 139; A 23, 25.

radici riferimenti, sparsi nell'opera del nostro autore, ai quali si potrebbero aggiungere altri nomi⁽¹⁶⁾, ma, tutto sommato, la filosofia italiana è ben lungi dall'avergli somministrato spunti comparabili a quelli che gli vengono dai presocratici, da Platone, dalla Cabala ebraica, dagli empiristi inglesi, da Spinoza o da Schopenhauer.

Fa eccezione tuttavia Benedetto Croce. Ma il filosofo napoletano è oggetto di un'interrogazione di altro tipo, prevedibilmente riguardante problemi di estetica, sebbene l'insistenza con cui Borges si definisce uomo etico ogni qualvolta gli chiedono le sue opinioni politiche possa anch'essa ricollegarsi a letture crociane, che saremmo tentati di collocare negli anni dell'opposizione alla dittatura di Perón ma non abbiamo elementi per provarlo. Per contro, è documentabile l'influenza dell'estetica crociana fin dai saggi giovanili. Nell'intervista concessa due anni fa ad Arbasino ha dichiarato: « Forse io non sono d'accordo con Croce, ma io lo amo, lo sento come un amico »⁽¹⁷⁾. Che non sia totalmente d'accordo, è evidente. Sarebbe piaciuta a Croce l'arte narrativa di Borges? Tuttavia le ragioni di dissenso che egli esprime, non sono viziate da una preoccupazione del genere, ma forse da una lettura non troppo approfondita. Trova eccessivo il peso che Croce conferisce all'espressione, alla forma, nella quale risolve il fatto estetico. Estetica romantica è, dunque, quella crociana, secondo Borges, e, come tale, non rende conto della scrittura realmente classica, la quale non è affatto espressiva e tende anzi all'invisibilità⁽¹⁸⁾. Ma a questo punto si deve obiettare che l'invisibilità dello stile, che è l'ideale stilistico di Borges, è anch'essa una forma, un modo di dire la cosa. E che il concetto di « espressione » in Croce non vada confuso né con quello di « espressività » né col formalismo né col culto della forma, Borges lo sa bene, e lo indica anche il fatto che sui simbolisti francesi Croce non formula un giudizio meno riduttivo del suo⁽¹⁹⁾. A conferma di questa sostanziale convergenza, si aggiunga che tutto intriso di crocianesimo è l'antibarocchismo, a cui Borges si converte definitivamente dopo i trent'anni, e testualmente crociani sono i termini di « freddezza », « artificiosità » e « poco ingegnosa ingegnosità » con cui investe il barocco⁽²⁰⁾.

(16) F 95; OI 16; MSG; MZF 23; HE 120; HE 92; MZF 23; DG 148; ME 61.

(17) IA 282.

(18) D 67-74.

(19) IA 282-283.

(20) HE 69; IA 276. Quanto all'allegoria, è diviso fra Croce che la confuta e Chesterton che la difende: OI 74, 76, 211-212. Altri riferimenti a Croce: OI 12; DG 148; LG 108,156;

A una notizia erudita di Croce Borges deve lo spunto di uno dei suoi racconti più significativi, la *Storia del guerriero e della prigioniera* (21). Il debito è dichiarato in apertura di racconto, con quello spiccato senso della funzione testimoniale del narratore che contraddistingue lo scrittore argentino. Si tratta di un rinvio bibliograficamente preciso e perciò quasi sconcertante all'inizio di un pezzo narrativo: « p. 278 del libro *La poesia* (Bari, 1942) ». Nel luogo segnalato effettivamente si trova una postilla in cui Croce, al fine di mostrare che « la poesia ... alza il capo dove meno si aspetterebbe », ricorda l'epitaffio in distici latini che i cittadini di Ravenna vollero inciso sulla tomba del longobardo Droctulf. Chi era costui? Era un guerriero alemanno che aveva abbandonato la sua gente per difendere la città nemica. Commuove Croce soprattutto un distico dell'ignoto autore, che « in pochi colpi scolpisce il personaggio nella sua fisica possanza e nella sua particolare maestà e umanità di barbaro ». Ma ciò che impressiona Borges è piuttosto il singolare destino di questo barbaro, di un uomo cioè che a un certo punto sceglie di battersi contro i suoi per la causa di una civiltà, che non è in grado di capire ma di cui intuisce la superiorità: « contempsit caros, dum nos amat ille, parentes, / hanc patriam reputans esse, Ravenna, suam ». « Quando lessi nel libro di Croce la storia del guerriero » dichiara Borges, « essa mi commosse in modo insolito ed ebbi l'impressione di ritrovare, sotto forma diversa, una cosa che era stata mia ... Finalmente la trovai; era un racconto che avevo sentito qualche volta fare dalla mia nonna inglese ». Quel racconto è la storia di una ragazza inglese, fatta prigioniera dagli *indios*, la quale si lascia integrare nel loro sistema socio-culturale e poi, quando si presenterà l'offerta di essere riscattata insieme ai suoi figli, la rifiuta. La nonna di Borges, già scandalizzata che un'inglese si fosse potuta abbassare fino al punto di stare a suo agio in mezzo alla barbarie o, quanto meno, di sopportarla, non riesce assolutamente a concepire la fedeltà a un destino siffatto. Ma il commento di Borges è diverso: « La figura del barbaro che abbraccia la causa di Ravenna, la figura della donna europea che sceglie il deserto, possono apparire contrarie. Eppure, entrambi furono trascinati da un impulso segreto, da un im-

BG 71; PLAY 41; GC 5; MSG; ME 61; CLG. Forse non priva di suggestioni crociane, nel quadro della negazione dei generi letterari, è l'idea, fondamentale in Borges, che i filosofi vadano letti come se fossero dei poeti, giacché i loro sistemi sono delle opere d'arte, costruzioni ipotetiche dell'immaginazione creatrice. Cfr. Jaime ALAZRAKI. *La prosa narrativa di Jorge Luis Borges*, Madrid, 1974, p. 229.

(21) A 47-49.

pulso più profondo della ragione, ed entrambi ubbidirono a quell'impulso, che non sarebbero riusciti a giustificare. Forse le storie che ho narrato sono una storia sola. Il diritto e il rovescio di questa medaglia sono, per Dio, uguali». La conclusione panteistica della coincidenza degli opposti nella neutralità e indifferenza divina è tipica di Borges: perlopiù, implicita; qui, come nel racconto *I teologi*, esplicita.

Quanto alla letteratura italiana, Borges confessa la sua ignoranza quasi totale dei contemporanei. Non gli piacciono né D'Annunzio⁽²²⁾ né Marinetti⁽²³⁾. Ha letto però Giovanni Papini, uno dei cui racconti, *L'ultima visita del gentiluomo Malato*, ebbe l'onore di essere incluso nella *Antologia de la literatura fantástica*⁽²⁴⁾. Nel 1975 ha curato per l'editore Ricci un'antologia di racconti di Papini, intitolata *Lo specchio che fugge*. Borges non ama il Papini dei libri di maggiore successo (*Storia di Cristo*, *Gog*, *Dante vivo*, ecc.), ma quello giovanile del *Tra-gico quotidiano* e del *Pilota ceco*, nei cui racconti individua una vena fantastica, che risale a Poe e ai romantici tedeschi. Afferma di aver letto i racconti di Papini da ragazzo, quando aveva undici o dodici anni, in una cattiva traduzione spagnola. « Ora, rileggendo quelle pagine così remote » ha detto nell'introduzione a *Lo specchio che fugge* « scopro in esse, attonito e grato, favole che ho creduto di inventare e che ho rielaborato a modo mio in altri punti dello spazio e del tempo. Ancora più importante è stato scoprire l'identico ambiente delle mie finzioni ... Sospetto che Papini — conclude Borges — sia stato immeritatamente dimenticato ». Noi, per conto nostro, non avremmo mai sospettato, senza l'esplicita indicazione dell'autore, che Papini avesse potuto influire sull'arte fantastica di Borges.

Se fra i contemporanei solo Papini vive nella sua memoria, relativamente più estesa è la conoscenza dei classici, sebbene non estesa in assoluto, come del resto riconosce egli stesso. Occasionalmente possiamo imbatterci in un riferimento fugace a Petrarca⁽²⁵⁾, a Boccaccio⁽²⁶⁾, a Goldoni⁽²⁷⁾, ma non ha letto, per esempio, Manzoni⁽²⁸⁾, e neppure una volta, nel materiale che abbiamo spogliato, abbiamo trovato citato Leopardi. Ma altre opere e altri autori, magari senza un filo che li legni, hanno lasciato una traccia maggiore.

(22) F 48; IA 280; MSN.

(23) IA 280

(24) ALF 12, 337-341.

(25) D 146.

(26) HE 120; OI 215; CBD 33.

(27) A 155; CBD 69.

(28) GC 5.

Il *Cantico delle Creature*, per esempio, è il modello del lungo componimento intitolato *Altra poesia dei doni* che inizia così: « Grazie voglio rendere al divino / labirinto di effetti e di cause / per la diversità delle creature / che formano il singolare universo ... ». Segue una lunga enumerazione, non meno memore di Whitman che di San Francesco, ed infatti, quando ormai la poesia volge al termine, il poeta introduce questa sequenza di afflato panteistico: « (Grazie)... per Whitman e per Francesco d'Assisi, che già scrissero questa poesia, / per il fatto che la poesia è inesauribile / e si confonde con la somma delle creature / e non perverrà mai all'ultimo verso / e per ogni uomo è diversa ... ». Particolarmente interessante è questa rilettura (e riscrittura) del *Cantico delle Creature* come un elogio, in chiave spinoziana e panteistica, dell'universo e della sua necessità, della sua infinita varietà che fa tutt'uno con la sua sostanziale unicità. Ma è chiaro che in Borges oggetto della gratitudine delle creature non è un principio trascendente, ma la trama immanente che le medesime creature compongono. Il senso di serenità e di accettazione che ispira questi versi, come quelli di S. Francesco del resto, nasce dall'adeguazione della conoscenza particolare all'ordine universale, ordine che si manifesta come inesorabile labirinto.

Da San Francesco a Giambattista Marino il salto è notevole, ma Borges deliba i piaceri della biblioteca nel modo più estroso e sprejudicato. Nemico del barocco, è stato nondimeno attratto da qualche famosa pagina dell'*Adone* come il canto dell'usignolo⁽²⁹⁾ o la tanto più estesa descrizione dei cinque giardini dei sensi⁽³⁰⁾. In particolare, trae spunto, per un breve pezzo in prosa de *L'artefice*⁽³¹⁾, dalle cinque ottave dell'*Adone* dedicate alla rosa, che sono riportate anche dal De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana* e probabilmente sono giunte a Borges attraverso tale mediazione. In questa breve pagina de *L'artefice*, intitolata *Una rosa gialla*, Marino diventa un personaggio, che, come altri personaggi borgesiani, è messo a fuoco alla vigilia della sua morte, nel momento in cui riceve una suprema rivelazione. Una donna entra nella stanza dove il poeta dell'*Adone* giace morente e mette in un bicchiere una rosa gialla. Marino non può fare a meno di ricordare i suoi famosi versi: « Porpora de' giardin, pompa de' prati, / gemma di primavera, occhio d'aprile ... ». « Allora ebbe la rivelazione.

(29) LG 93; RP 49.

(30) OP 198; OI 191. Altro riferimento più generico al Marino in OP 160.

(31) H 31-32.

Marino *vide* la rosa, come Adamo poté vederla nel Paradiso, e senti che essa stava nella sua eternità e non nelle sue parole e che possiamo nominare o alludere ma non esprimere e che gli alti e superbi volumi che formavano in un angolo della sala una penombra d'oro non erano (come la sua vanità aveva sognato) uno specchio del mondo, ma un'altra cosa aggiunta al mondo. Questa illuminazione ebbe Marino alla vigilia della sua morte, e Omero e Dante forse l'ebbero anch'essi » (32). Una parabola simile è configurata in altri testi di Borges, come per es. la poesia *L'altra tigre* (33). E' lo scacco dell'artista che persegue sempre la stessa avventura, insensata e antica: cerca di penetrare nel recinto misterioso del mondo esterno per catturare nella rete della propria espressione qualche creatura, ma questa si rivela poi essere finzione dell'arte, forma del sogno, sistema di parole umane, mitologia, irrisoria e superflua accessione nel catalogo dell'universo, perché qualunque cosa, anche quella più a portata di mano, rimane sempre al di là, inattingibile, segreta, ineffabile.

Dei due massimi poeti del Cinquecento, presenti entrambi in Borges alla pari di tutti gli autori dei grandi poemi classici della letteratura universale, l'Ariosto ha un rilievo e un'incidenza decisamente maggiori del Tasso. Riguardo a quest'ultimo, sono pochi i riferimenti: in uno si ripete il giudizio ormai storicamente acquisito sulle due versioni della *Gerusalemme* (34); altrove si discute una valutazione limitativa dei primi due versi della *Liberata* da parte del Momigliano (35); altrove ancora si cita l'uccello dal rostro purpureo che nel giardino di Armida esorta gli amanti a cogliere la rosa d'amore (36). Più stimolante, in altro testo, è una sorta di « ubi sunt? » intorno alle crociate, così formulato: « Della esaltazione che radunò così vasti eserciti e promosse tante invasioni, restarono soltanto poche immagini, che si sarebbero riflesse, secoli dopo, nei tristi e tersi specchi della *Gerusalemme*: alti cavalieri rivestiti di ferro, notti cariche di leoni, terre di stregoneria e solitudine » (37). Basta questo breve passo a provare l'ammirazione di Borges per il poema tassesco, ma i richiami concreti si circoscrivono a quelli testé citati (38). Più vasta l'orma dell'Ariosto.

(32) *Ibidem.*

(33) OP 191.

(34) D 146-147, 148.

(35) CH, 31.

(36) HE 72.

(37) P 140.

(38) Ma cfr. anche DG. 148; LG 156; CRO 260; CLG.

In un'intervista rilasciata a Stelio Cro ha fatto una dichiarazione ancora più restrittiva di quella che ho citato in precedenza: « Non sono un buon conoscitore della letteratura italiana, se si esclude il fatto che sono un lettore e un rilettore di Dante e dell'Ariosto »⁽³⁰⁾. Perché precisamente questi due autori? Dire che li frequenta soprattutto perché sono autori fantastici, sarebbe facile e forse ingiusto nei confronti di Borges, che ha dato prova di capire, sia tutta la complessità dell'arte dantesca, sia altre componenti essenziali della poesia del *Furioso* quali l'ironia e la verità umana. Ma certo bisogna riconoscere che la dimensione fantastica dei due classici italiani doveva essere per forza sottolineata da chi abbia una poetica come quella di Borges. Infatti nella sua opera trovano eco, sia poeticamente che come riferimento erudito, alcune delle più straordinarie invenzioni o ricreazioni della fantasia ariostesca: il volo dell'ippogrifo⁽⁴⁰⁾, Astolfo sulla luna⁽⁴¹⁾, il Prete Gianni e le Arpie⁽⁴²⁾, l'isola-balena⁽⁴³⁾.

Una diecina d'anni fa, Borges confessò di avere in mente « un nuovo libro, una serie di saggi personali — non da studioso — su Dante, Ariosto e alcuni autori nordici medievali »⁽⁴⁴⁾. Tale libro, ch'io sappia, non è poi venuto alla luce. Rimane però il curioso accostamento dei nostri due poeti al medioevo letterario nordico. E si pensa subito a quell'inopinato paragrafetto, intitolato *Ariosto y el Nibelungenlied*, che Borges ha messo in appendice al suo manuale sulle antiche letterature germaniche⁽⁴⁵⁾. Alle fonti carolinege e bretoni rintracciate da Pio Rajna, Borges sarebbe lieto di affiancare certe « reminiscenze nibelungiche » che ha creduto di scorgervi uno studioso italiano, Luigi Lun, per esempio le analogie fra i personaggi di Bradamante e di Brunilde, ma deve ammettere che « l'Ariosto non poté conoscere direttamente il Cantare dei Nibelunghi ... e si è ricorsi provvisoriamente all'ipotesi di una fonte latina ». Nel paragrafetto, piuttosto laconico a dir vero, rimane tuttavia implicito il sospetto che quelle coincidenze non costituiscano in realtà un problema di fonti ma siano piuttosto il prodotto di motivi folclorici vaganti⁽⁴⁶⁾. Più brillanti, sebbene anch'esse nella linea della tradizione,

(30) CRO 261.

(40) MZF 94-95.

(41) P 25; OP 186.

(42) MZF 31.

(43) MZF 157.

(44) DG 189.

(45) LG 171-172.

(46) Per la teoria di Veselovskij dei « motivi vaganti », cfr. Veselovskij-Sade, *La fan-*

le considerazioni che « il vasto, cangiante e luminoso poema » (così lo definisce in LG 171) gli ispira a proposito del parallelo Ariosto-Cervantes: dal poeta italiano discende infatti, senz'ombra di dubbio per Borges, quell'ambivalenza di amore e d'ironia nei riguardi del mondo fantastico-cavalleresco, la quale costituisce il tono peculiare del *Don Chisciotte* (47).

Non cospicuo, tutto sommato, sarebbe il raccolto che Borges avrebbe ricavato dalla sua frequentazione ariostesca, se non fosse per una lunga poesia il cui titolo è un accostamento suggestivo e bizzarro, *Ariosto e gli arabi* (48). Chi sono gli arabi di questo componimento? Per un verso, sono i saraceni, cioè una parte dei personaggi dell'*Orlando furioso*; per l'altro, sono gli anonimi autori di un'opera folclorica e collettiva come *Le mille e una notte*. L'accostamento di queste due vaste opere, nonostante appartengano a mondi diversi, è certamente peregrino e sconcertante, ma può anche avere qualche legittimazione comparatistica; e il componimento è quindi fruibile anche come una proposta, eccentrica quanto si voglia, di storia della cultura. Borges tocca, tra l'altro, in questa lirica, il problema della fortuna (non erudita, ma popolare) dell'*Orlando furioso* e de *Le mille e una notte*. È convinto, a ragione, che secoli addietro i personaggi e gli episodi dell'*Orlando Furioso* abbiano goduto di una popolarità in tutta Europa pari a quella che successivamente hanno avuto o hanno tuttora Aladino, Ali Babà, Simbad il Marinaio, ecc. « Il *Furioso* — afferma nell'intervista a Cro — è un poema familiare a tutte le immaginazioni di Europa. Io mi rendo conto per esempio come in Milton le allusioni all'Ariosto vengono fatte come se sapesse che il lettore le avrebbe capite immediatamente: infatti era così... Invece io credo che ora, fuori d'Italia, in una conversazione un'allusione all'Ariosto non sarebbe raccolta» (49). Ebbene, in *Ariosto e gli Arabi* Borges sostiene che il favore di cui godette per più di due secoli il poema italiano presso il pubblico europeo, sarebbe poi stato ereditato dalla raccolta di novelle araba.

Offro qui in versione italiana una parte di questa poesia:

A guisa dei fantastici splendori
che all'Indostan fa intravedere l'oppio,

ciulla perseguitata, a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano, Bompiani, 1977; D'Arco Silvio Avalle, *Modelli semiologici nella Divina Commedia*, Bompiani, Milano, 1975.

(47) IA 274; CRO 260-261 ; H 38. Altri riferimenti all'Ariosto: EC 148; HE 72; LG 156; BG 72; GC; CLG.

(48) OP 205-209.

(49) CRO 260.

per il *Furioso* passano gli amori
in un intrico di caleidoscopio.

Non l'amore ignorò, non l'ironia.
Sognò così, con grazia immaginosa,
il pazzesco castello ove ogni cosa
è (come in questa vita) una bugia.

Come a tutti i poeti la fortuna
o il fato gli assegnò una sorte rara;
per le vie camminava di Ferrara
ed era al tempo stesso sulla luna.

Scoria dei sogni è l'indistinto limo
che dal Nilo dei sogni è abbandonato;
e di sogni il groviglio fu intrecciato
di questo risplendente labirinto,
di questo gran diamante dove un uomo
sbagliare strada può felicemente
per ambiti di musica indolente,
più in là della sua carne e del suo nome.

L'Europa intera si smarrì. Per opera
di quell'arte innocente e maliziosa
Milton s'impietosì di Brandimarte,
pianse sullo sgomento di Dalinda.

L'Europa si smarrì, ma altri doni
largiva il sogno alla famosa gente
che abita i deserti dell'Oriente
e la notte gremita di leoni.

.
Ali che son la brusca notte, artigli
fieri dai quali pende un elefante,
magnetiche montagne il cui amoroso
abbraccio avvolge e stritola i navigli;

la terra sostenuta da un toro
ed il toro da un pesce; abracadabra,
talismani e mistiche parole
che aprono nel masso grotte d'oro;
questo sognò la saracena gente
che segue le bandiere di Agramante;

questo, che vaghi volti col turbante
sognarono, dilagò nell'Occidente.

E l'Orlando divenne inopportuno
spazio le cui disabitate miglia
popola un'indolente meraviglia,
un sogno che non sogna più nessuno.

Stregato dall'islamica magia,
ridotto a erudizione, a pura storia,
è là solo, a sognarsi. (La gloria
è una delle forme dell'oblio).

Nella eloquente malinconia di questi versi si accolgono alcuni dei temi e dei sentimenti più tipici di Borges. I grandi patrimoni nazionali di leggende e di miti sono concepiti come coacervi di sogni collettivi, orditi di memoria e di oblio, e ogni nuova opera letteraria, come sogno di qualcosa che è già stato sognato in precedenza: non si dimentichi che Borges è stato un lettore di Jung⁽⁵⁰⁾. A ciò si aggiunga l'emozione per l'alterna vicenda di questi sogni dello spirito nella mutevolezza della storia, il senso acuto del tempo e della vanità della gloria. E si noti che egli vede perfettamente esemplata nel poema ariostesco la figura del labirinto, mentre il personaggio Ariosto, sebbene forse anche filtrato dalle pagine critiche del De Sanctis, del Croce e del Momigliano, gli si presenta soprattutto junghianamente come l'immagine genuina dell'artista visionario, interprete dell'inconscio collettivo.

Questa carrellata sugli autori italiani presenti in Borges, necessariamente sommaria anche se non veloce quanto sarebbe forse auspicabile, deve tuttavia indugiare sull'autore conclusivo, Dante, giacché Borges non si discosta dalla grande tradizione romantica e post-romantica straniera, per la quale la letteratura italiana è soprattutto Dante: basti citare i nomi di George, Unamuno, Eliot, Pound. Dante non è soltanto il più importante degli italiani per Borges, ma è uno degli autori che gli sono più cari in assoluto: dei grandi classici della letteratura universale, probabilmente il più citato, ammirato ed amato senza riserve⁽⁵¹⁾. « Voi italiani — disse in una intervista rilasciata a Lamberti Sorrentino — potete vantare quello che considero il primo libro del mondo, e di tutti i tempi, che è appunto la *Commedia*. E tenga

(50) B 113.

(51) MM 18; BG 71; GC; ASM.

conto che io non sono cristiano. Voglio dire che il mio giudizio su Dante è letterario, non teologico. Io non ho sangue italiano, non potrei seguire una conversazione in italiano, ma ho letto, in italiano, una diecina di volte la *Divina Commedia*. È incredibile quello che ha saputo fare Dante con la parola. Altri grandi e grandissimi sono irregolari ... [per esempio Shakespeare e Cervantes] ... Invece Dante ha scritto con un rigore ... e una lucidità che non fu data a nessun altro scrittore »⁽⁵²⁾. In altro testo ha affermato: « Come la lingua di Shakespeare, come l'algebra e come il nostro stesso passato, la *Divina Commedia* è una città che non avremo mai esplorato del tutto; la più logorata e ripetuta terzina può, una sera, rivelarmi chi sono io o che cos'è l'universo »⁽⁵³⁾.

Come si è accostato Borges alla *Divina Commedia*? Egli ha accennato in diverse occasioni a questa sua avventura di lettore⁽⁵⁴⁾, relativamente tarda (trattandosi di un grande classico), collocabile presumibilmente nel decennio del '30⁽⁵⁵⁾. Iniziò a leggere il poema in una edizione inglese con testo a fronte e poi, giunto al congedo di Virgilio, come se venisse rivolto anche a lui l'invito che questi rivolge a Dante di proseguire da solo, si rese conto che poteva farlo. Fu così che imparò l'italiano, sul testo della *Divina Commedia*. Rilesse poi il poema, a intervalli di tempo, in una dozzina di edizioni diverse, perché egli è anche un appassionato lettore di commenti danteschi. « Gli italiani possiedono edizioni dei loro classici molto superiori a quelle di qualsiasi altra lingua — dichiara in altra intervista —. Ho avuto modo, come professore di letteratura inglese, di usare diverse edizioni di Shakespeare, per esempio, e i commenti sono molto poveri paragonati con quelli della *Divina Commedia* ... perché nelle edizioni italiane si commenta ogni verso, non solo dal punto di vista storico o teologico, ma anche letterario »⁽⁵⁶⁾. Non mancano riferimenti puntuali o generici all'ermeneutica dantesca: ai commenti dell'Andreoli, del Casini-Barbi, dello Scartazzini-Vandelli, del Provenzal e di numerosi altri⁽⁵⁷⁾; al De Sanctis, che egli definisce critico creatore come Coleridge⁽⁵⁸⁾; al

(52) LSE 69. Cfr. anche IA 279.

(53) J. L. Borges, *Mi primer encuentro con Dante*, « Quaderni italiani di Buenos Aires », vol. 1, anno I-II, p. 94.

(54) DG 148; 173; LSE 70; ME 61.

(55) CRO 114.

(56) ME 61.

(57) A 141; MZF 100; CBD 41; RGC. Cfr. anche CRO 115.

(58) IA 282.

noto studio di Asín Palacios sulla escatologia mussulmana nella *Divina Commedia* ⁽⁵⁰⁾ e alle riflessioni dantesche di George Santayana ⁽⁶⁰⁾. Nel viaggio italiano del 1977 ebbe in omaggio dallo stesso autore il commento di Sapegno. Ma il commento che più ammira è quello di Momigliano, perché è pieno di fini osservazioni e, sono sue parole, « analizza il suono dei versi, la ripetizione di certe sillabe, la collocazione degli accenti » ⁽⁶¹⁾. (Parenteticamente dirò che nelle conversazioni che ebbe nel corso del suo viaggio italiano con autorevoli persone citò diverse volte, del Momigliano, anche la *Storia della letteratura italiana*, ed era ingenuo e patetico il suo tirare in ballo ripetutamente questo critico col visibile desiderio di una conferma, di una approvazione o, quanto meno, di una disapprovazione da parte dell'interlocutore, ma tutti facevano finta di non conoscerlo: la nostra omertà è notoriamente implacabile) ⁽⁶²⁾.

Nel decennio del '40 Borges scrisse alcuni testi creativi, che poi vedremo, influenzati da Dante, e pubblicò anche articoli sui personaggi di Francesca, Ulisse, Ugolino, e sull'incontro di Dante con Beatrice nel Paradiso terrestre: alcuni di questi articoli furono poi rielaborati nella prefazione ad una edizione argentina della *Divina Commedia* in una collana popolare di classici ⁽⁶³⁾. In qualche occasione ha manifestato l'intenzione di raccogliere questi lavori danteschi (che in realtà non sono molti) o in un libro dedicato a scrittori medievali, in parte nordici, o addirittura in un libriccino a sé ⁽⁶⁴⁾, ma la cosa è rimasta alla fase del progetto.

La fruizione della *Divina Commedia* è riconoscibile in Borges a più livelli. A un primo livello, agisce una curiosità *sui generis*, o meglio una chiave di lettura tipicamente medievale, che usa il poema dantesco come un'enciclopedia, una sorta di tesoro erudito, una miniera di topoi e d'invenzioni. Non per nulla il bestiario di Borges, il *Manuale di zoologia fantastica*, abbonda in citazioni dantesche: il cane Cerbero, i Centauri, la Fenice, il Minotauro, il Grifone, il Pellicano, ecc. ⁽⁶⁵⁾. Questo tipo di utilizzazione non è però ingenuo o meramente antiqua-

⁽⁵⁰⁾ LCI 165.

⁽⁶⁰⁾ LCI 192.

⁽⁶¹⁾ ME 61. Cfr. anche MZF 54; CH 31; RGC.

⁽⁶²⁾ IA 280.

⁽⁶³⁾ CRO 114-125; CRO 254.

⁽⁶⁴⁾ CRO 253-254.

⁽⁶⁵⁾ MZF 48-49, 54, 75, 86, 105, 121. Sul Minotauro cfr. anche A 131; sulla « lonza leggera e presta molto », H 48.

rio, inquadrandosi all'opposto in un piano coerente di poetica: la *Divina Commedia* viene così ad essere uno dei massimi esemplari di quel fantastico che definisce l'essenza stessa della letteratura, perché la letteratura per Borges è stata fantastica in tutte le epoche storiche, fatta eccezione per il cosiddetto realismo otto-novecentesco verso il quale lo scrittore argentino si mostra nettamente indisponibile⁽⁶⁶⁾. La stessa architettura dell'oltretomba dantesco, le visioni paradisiache, pur riconoscendosi il loro fondamento teologico e scientifico, sono godute come supreme invenzioni o ricreazioni fantastiche: così è dei nove cerchi infernali⁽⁶⁷⁾, dei nove cieli tolemaici⁽⁶⁸⁾, della mistica rosa⁽⁶⁹⁾, del triplice cerchio in cui si manifesta la trinità⁽⁷⁰⁾.

C'è poi un livello che direi, in senso lato, critico, nel quale trovano posto alcuni giudizi personali che sarebbero meritevoli di sviluppo o che sono semplicemente indicativi di un gusto. Ne indicherò succintamente alcuni: l'inferno di Dante, confrontato con quello che compare in altri scrittori fantastici, non gli sembra un luogo atroce, ma solo un luogo dove avvengono fatti atroci⁽⁷¹⁾; la lupa del primo canto, piuttosto che emblema dell'avarizia, è, insieme, una lupa e l'avarizia, una precisazione, questa, in cui si intravede il concetto di polisemia o di poliisotopia che si sarebbe affermato più tardi⁽⁷²⁾; l'Ulisse dantesco gli appare come il tipico personaggio, caro alla sua arte, che è oscuramente artefice della propria disgrazia⁽⁷³⁾; paragonando la metafora « dolce color d'oriental zaffiro » con quella gongorina « en campos de zafiro pace estrellas » (che immagina il toro zodiacale mentre pascola stelle nei campi color zaffiro del cielo), trova che la metafora di Dante è mirabile, mentre quella di Góngora è una volgarità⁽⁷⁴⁾.

Se ci trasferiamo dal Borges critico al Borges artista, troviamo

(66) IA 174.

(67) OP 140.

(68) OI 15.

(69) OP 141.

(70) HE 25.

(71) OI 190.

(72) D 164.

(73) EC 154.

(74) HE 74. Altrove, Borges fa riferimento ai quattro sensi della Bibbia e della *Divina Commedia* (MZF 82; P 157; cfr. anche CRO 114). Nell'affermare la superiorità dell'*Inferno* sulle altre cantiche, ci sembra ovviamente risentire del De Sanctis: PD. Altri riferimenti minori a Dante si trovano in: A 49; ALF 12; ASM 61; B 34; BG 72; CBD 40-41; CH 80; CLG; CRO 258; D 32, 98; DG 176, 189; GC 5; H 32; HE 148; IP 100; LG 36, 71-72; LL 29, 35; MZF 18, 45, 100, 110; OI 56, 64, 65, 74-75, 190-191, 213, 261; P 44, 112, 119, 166; RGC.

alle soglie di quest'ambito una frequente memoria di episodi e di versi danteschi in titoli, epigrafi, citazioni, ecc. ⁽⁷⁵⁾, e quando tale memoria si fa commento poetico e variazione, siamo penetrati in uno strato più profondo dell'influsso dantesco. Il commento del Sapegno, riguardo alla « lonza leggiara e presta molto, / che di pel maculato era coverta » nel primo canto dell'*Inferno*, informa che « un documento del 1285 serba il ricordo di una lonza o leonza tenuta in gabbia a Firenze presso il palazzo del comune ». Da quei versi e forse anche da quella notizia, veicolata da qualche commentatore più antico, ha tratto lo spunto Borges per un suo breve pezzo de *L'Artefice*, intitolato *Inferno, I, 32* ⁽⁷⁶⁾. In esso si narra di un leopardo in gabbia al quale Dio in sogno rivela lo scopo della sua prigionia a vita: vivrà e morrà prigioniero perché un uomo lo osservi e non lo dimentichi e metta la sua figura e il suo simbolo in un poema che ha il suo posto preciso nella trama dell'universo; soffrirà la prigionia, ma avrà dato una parola al poema. La rivelazione del sogno, che fa sì che l'animale comprenda ed accetti le ragioni del proprio destino, si converte però in oscura rassegnazione allo stato di veglia, perché « la macchina del mondo è troppo complessa per la semplicità di una bestia ». Lo stesso succede a Dante, anni dopo, alla vigilia della sua morte: il poeta fa un sogno analogo che gli rivela il fine segreto della sua vita e delle sue sofferenze; ma, svegliatosi, sente di « aver ricevuto e perduto una cosa infinita, qualcosa che non si può recuperare e neppure intravedere, perché [anche in questo caso] la macchina del mondo è troppo complessa per la semplicità degli uomini ». La favola è tipicamente borgeiana: qualunque creatura (sia essa Dante o una fiera in gabbia) è prigioniera di un preciso disegno, che non si capisce se non nell'illuminazione di un momento privilegiato: fuori da quel momento di luce, in cui erompe dal nostro intimo un gioioso consenso all'ordine necessario del mondo, c'è una più o meno rassegnata ignoranza che è peraltro fonte d'angoscia, nella misura in cui è conoscenza inadeguata del nostro esistere e del nostro destino.

Non molto dissimile, un altro pezzo de *L'artefice* ⁽⁷⁷⁾, che prende le mosse dalla similitudine del pellegrino che si reca a vedere la Veronica e, non saziandosi di contemplarla, dice nel pensiero: « Signor mio Gesù Cristo, Dio verace, / or fu sì fatta la sembianza vostra? » (Par.,

(75) OP 257; D 83, 133; OI 153, 218; LCI 8; LG 49, 141-142.

(76) H 48-49.

(77) H 39-40.

XXXI, 103-108). La variazione che ne viene fatta in questo passo, affonda anch'essa le sue radici nel panteismo di Borges. Come gli uccelli di una leggenda persiana, cara allo scrittore argentino, i quali si mettono alla ricerca del loro re, il *simurg*, e dopo tanto volare si accorgono che « essi stessi sono il *simurg*, e che il *simurg* è ciascuno di loro e tutti loro »⁽⁷⁸⁾, così avviene degli uomini che cercano il volto di Dio. « Il profilo di un ebreo nel sotterraneo è forse quello di Cristo; le mani che ci danno delle monetine a uno sportello forse ripetono quelle che alcuni soldati, un giorno, inchiodarono alla croce. Forse un tratto del volto crocifisso è in agguato in ogni specchio; forse il volto si è estinto, si è cancellato, perché Dio sia tutti. Non è escluso che questa notte lo vediamo nei labirinti del sogno e domani lo sappiamo ».

Un grado ulteriore di penetrazione dantesca è accusato da quei testi creativi (racconti e poesie) che consapevolmente prendono a modello episodi, personaggi e simboli della *Divina Commedia*. Il racconto *L'attesa*⁽⁷⁹⁾ propone un caso di cronaca abbastanza frequente nell'ambiente della mala. La vicenda si svolge in un anonimo sobborgo di Buenos Aires, ed il protagonista è un boss mafioso uruguayano di origine italiana, che, come si dice in gergo, « ha cantato ». In attesa di subire l'immane regolamento di conti (o per evitarlo o, comunque, ritardarlo), egli si nasconde, potremmo dire, a tempo indeterminato; assume nome e cognome dello stesso « padrino » che ha tradito, anch'egli italiano, Alessandro Villari; vive nell'incubo. Nella stanza che ha affittato c'è una scansia di libri e nella scansia, una *Divina Commedia*, che nelle sue interminabili giornate di recluso il boss legge in ordine, canto per canto, note comprese. Arrivato ai canti dei traditori della patria e della figura di Ugolino, non pensa che Dante lo avrebbe condannato tra di loro, come traditore dei propri connazionali; non pensa di essere rinchiuso a vita nel proprio nascondiglio come Ugolino e discendenti nella torre dei Gualandi. Ma se l'incolto personaggio non avverte questo parallelismo fra letteratura ed esperienza personale, la situazione a specchio è creata dal narratore perché il lettore cooperi con lui a generare il testo. Il canto del conte Ugolino funziona in questo racconto di Borges come un'approssimativa « messa in abisso » — così la chiamano i francesi, « mise en abyme »⁽⁸⁰⁾ — e, cioè, come un racconto incastrato nel racconto maggiore per rispecchiarlo. Succede in-

(78) MZF 139-140; F 42-43.

(79) A 137-142.

(80) Jean RICARDOU, *L'ordine e la disfatta*, Cosenza, Lerici, 1976, pp. 153 ss.

somma che l'autore dichiara qual è il modello letterario della propria opera, incastonandolo nell'opera stessa, non solo come intreccio, motivo o archetipo letterario a specchio, ma proprio come volume, libro cartaceo, realtà bibliologica. Del resto, nello stesso *Inferno* dantesco, la « mise en abyme » si realizza nel modo più rigoroso nell'episodio di Paolo e Francesca, i quali, leggendo il libro di Lancillotto del Lago, ne vengono influenzati a tal punto che la vicenda vissuta (cioè quella narrata da Dante) prende la stessa piega di quella narrata nel romanzo francese. Nel racconto di Borges la relazione di somiglianza è più tenue, ma anche qui opera il congegno della « mise en abyme », per cui il libro modellante (magari parzialmente modellante) è dentro il libro modellato, a guisa di spia, d'indizio, di specchio, di lusinga e di dettaglio profetico.

Vediamo un altro racconto. Sono note le discussioni a cui ha dato luogo la terzina del *Paradiso*, nella quale San Pietro Damiano dichiara la propria identità: « In quel loco fu'io Pietro Damiano, / e Pietro Peccator fu' nella casa / di Nostra Donna in sul lito adriano » (XXI, 121-123). Esse si possono sintetizzare così: Dante confonde due personaggi storici diversi, facendone una sola persona, o, al contrario, rettifica l'errore diffuso fra i suoi contemporanei di confondere i due personaggi? Ma c'è anche una terza interpretazione, storicamente fondata, della terzina, e cioè che Pietro Peccatore non fosse altro che il principale dei vari eteronimi coi quali Pietro Damiani firmava i propri opuscoli. In ogni caso, questi versi danteschi « pongono », come sottolinea Borges, « un problema d'identità », e in questo senso costituiscono lo spunto (anch'esso dichiarato mediante « messa in abisso ») del racconto intitolato *L'altra morte* ⁽⁸¹⁾. A far risaltare maggiormente la specularità della storia dantesca dentro la storia di Borges, contribuisce anche il nome scelto (o inventato) dallo scrittore argentino per il suo protagonista, un oscuro *gaucho* chiamato Pedro Damián. Questo personaggio ci viene filtrato da tutta una serie di testimoni che lo rendono estremamente problematico, perché divergono tra loro, si contraddicono, subiscono improvvisi offuscamenti della memoria. Si sa che un certo Damián, di cui si dice che è appena deceduto di vecchiaia, combatté in anni lontani in una delle tante guerre civili. Le differenti versioni creano una prospettiva multipla, debitrice soprattutto nei confronti di Conrad, in virtù della quale non sai se si tratti di due

(81) A 71-79.

Damián diversi o di una sola persona, e, in questo caso, se costui sia caduto in battaglia da eroe o sia sopravvissuto lunghi anni alla viltà che gli salvò la vita. La certezza è del tutto compromessa, e tra le tante possibili congetture Borges opta per quella che è, insieme, la più scontata e la più fantastica: a Pedro Damián, vissuto una vita intera nella vergogna della propria viltà, Dio avrà concesso in ultimo, nel delirio dell'agonia, di modificare il proprio passato, vale a dire di morire da eroe nella battaglia di quarant'anni prima. Fatto è che una tale congettura, proprio perché troppo facile, se il miracolo è frutto delle allucinazioni del moribondo, o troppo incredibile, se il miracolo si compie nella realtà, lascia intatto l'enigma. Allora, il problema d'identità posto da Dante nella sua controversa terzina è in fondo un'impostazione molto moderna del personaggio, che si è affermata nella rappresentazione obliqua e pluridimensionale dei grandi maestri inglesi e nordamericani di Borges. D'altra parte, l'enigma del personaggio, Borges lo riporta, magari implicitamente, come in questo caso, al suo ben noto panteismo, dove ogni differenza morale tra gli individui è del tutto apparentziale e circostanziale: noi tutti insomma (vili e coraggiosi, ma anche — ahimè — carnefici e vittime) siamo una sola persona che è, insieme, Dio, tutti, nessuno.

Ancora un altro testo, poetico questa volta, intitolato *Poesia congetturale* (82). È uno dei più famosi di Borges. A cosa si riferisce la congettura del titolo? Ai pensieri e ai sentimenti che può avere avuto e provato, poco prima di essere raggiunto dai propri nemici, un lontano antenato di Borges, caduto durante una delle tante guerre civili che fecero seguito all'indipendenza dell'Argentina dalla Spagna: guerre civili che ebbero come costante lo scontro fra la capitale e le province, o, come si disse, fra civiltà e barbarie. L'antenato di Borges è introdotto a parlare in prima persona come un'anima dantesca o come i personaggi dei monologhi drammatici di Robert Browning. Si chiama Francisco Laprida: è un dottore, un uomo di legge, un intellettuale che ha partecipato all'Indipendenza, ma si è sempre battuto a fianco della civiltà europea contro la barbarie americana. Ora, braccato dai *gauchos*, cioè dalle forze che ai suoi occhi impersonano la barbarie, e con la morte che incombe su di lui, ha improvvisa la rivelazione del proprio destino che gli si impone con atroce evidenza: vana fu l'illusione di cultura e di civiltà; gli è stata riservata (e, simbolicamente, all'Argen-

(82) OP 142-143.

tina con lui) una morte violenta, tipicamente sudamericana, in mezzo alle paludi, senza sepoltura. Ascoltiamo il suo monologo:

Annotta mentre fischiano i proiettili.
Si leva un vento rigonfio di ceneri,
si dileguano il giorno e la battaglia
impari, e la vittoria è dei nemici.
La vittoria è dei barbari, dei *gauchos*.
Io, che ho studiato i canoni e le leggi,
io, Francisco Narciso de Laprida,
la cui voce gridò l'indipendenza
di queste atroci terre, oggi sconfitto,
lordo il volto di sangue e di sudore,
senza speranza né timore, errante,
fuggo al Sud per gli ultimi sobborghi.

Come quel capitano del Purgatorio
che, fuggendo a piedi e insanguinando il piano,
fu accecato e abbattuto dalla morte
dove un oscuro fiume perde il nome,
così dovrò cadere. Oggi è la fine.
La notte laterale dei pantani,
in agguato, mi ferma. Odo gli zoccoli
della mia calda morte che mi cerca
con uomini a cavallo, ceffi e lance.

Io che anelai essere un altro, un uomo
di sentenze, di libri, di pareri,
giacerò all'aperto tra paludi;
ma mi entusiasma il petto, inesplicabile,
un giubilo segreto. Infine io trovo
il mio destino sudamericano.
A quest'ora fatale mi portava
il dedalo molteplice di passi
che i miei giorni hanno ordito fin da un giorno
dell'infanzia. Ho scoperto finalmente
la recondita chiave dei miei anni,
la sorte di Francisco de Laprida,
la lettera mancante, la perfetta
forma che seppe Dio fin dal principio.
Nello specchio di questa notte attingo

il mio impreveduto volto eterno. Il cerchio
sta per chiudersi. Io aspetto che si chiuda.

Preme il mio piede l'ombra delle lance
che mi cercano. Insulti alla mia morte,
cavalli con criniere, cavalieri,
mi sovrastano. Ed ecco il primo colpo,
il duro ferro che mi squarcia il petto,
il profondo coltello nella gola.

L'esplicito riferimento del testo borgesiano è a Bonconte da Montefeltro, con esibite citazioni di enunciati danteschi: « Là 've 'l vocabol suo diventa vano, / arriva' io forato nella gola, / fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano » (*Purg.*, V, 97-99). In realtà il poeta argentino ha tenuto anche presente, magari per una inconsapevole contaminazione, dovuta alla contiguità degli episodi, la prima delle tre anime che si rivolgono a Dante nel V del *Purgatorio*, cioè Iacopo del Cassero. Infatti, l'inseguimento e il raggiungimento di Laprida da parte dei *gauchos* trovano un parallelo più pertinente nella caccia all'uomo che si scatena sulle orme di Iacopo del Cassero, che non nella fuga di Bonconte e nella sua fine solitaria. Similmente, le paludi e il fango del Sud, quei pantani che troncano la fuga di Laprida e si fanno complici degli inseguitori, non hanno corrispettivo alcuno nella vicenda di Bonconte, bensì esattamente nella trappola naturale in cui cade Iacopo: « Corsi al palude, e le cannuce e 'l braco / m'impigliar si, ch'i' caddi; e li vid'io / delle mie vene farsi in terra laco » (*Purg.*, V, 82-84).

Resta comunque il fatto che l'immagine fascinosa del guerriero medievale, ferito in battaglia e andato a spirare in un luogo solitario, di quell'eroico e ferrigno capitano caduto, il cui corpo non fu mai ritrovato e la cui fine è una congettura poetica di Dante, proietta la sua luce enigmatica sul sudamericano civilizzato che cade vittima dell'attardata barbarie del suo paese. Il nostro destino non è mai unico: in esso si specchiano altri destini. E la storia non è che un ritorno dell'esecrabile. Ma chi, come il dottor Laprida, è capace di estinguere nell'acqua morta del proprio scacco ogni vampa di rancore metafisico e perfino di concedersi giubilosamente alla disgrazia predestinata, ha poggiato i piedi, secondo Borges, sul gradino più alto dell'etica.

E a questo punto ci fermiamo, anche se l'influsso di Dante su Borges va molto al di là di questi limiti. A livello consapevole, hanno agito sul racconto *L'Aleph* (che narra un'esperienza soprannaturale)

sia il topos letterario dell'indicibile, attraverso la mediazione dantesca del *Paradiso*, sia la visione, nel volume compatto di Dio, di « ciò che per l'universo si squaderna ». A livello inconsapevole (o, semplicemente, non deliberato) l'influenza è ancora più vasta: il rapporto Dante-Beatrice, rivissuto in chiave ironica e antifrastica nella propria vicenda personale; il magnetismo mortale che spinge Ulisse al folle volo e attrae certi personaggi di Borges verso un Sud che è meta e frontiera dell'ignoto; il motivo della rivelazione di una storia segreta o della versione vera di una storia mal conosciuta che percorre tutta la *Divina Commedia* ed è uno dei modi in cui si realizza la funzione testimoniale del narratore in Borges; la stessa concisione con cui Dante e Borges sono capaci di narrare essenzialmente una vita.

Questi sono i principali motivi sui quali ho insistito in un mio precedente lavoro, al quale non mi resta che fare riferimento⁽⁸³⁾.

Roberto PAOLI

(83) Roberto PAOLI, *Borges: percorsi di significato*, Firenze, D'Anna, 1977. Cfr., nell'indice analitico, « Alighieri Dante ». Per completare il panorama del presente saggio, si rinvia, oltre che a CRO, molte volte citato, al capitolo « Borges e la letteratura italiana » nel dotto ed utile libro di Giuseppe BELLINI, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino - La Goliardica, 1977, pp. 305-319.

