

SPECIAL NUMBER

COMPARATIVE ASPECTS OF ITALIAN LITERATURE

CONTENTS

Articles

- DONALD McGRADY: Were Sercambi's *Novelle* Known from the Middle Ages On? (Notes on Chaucer, Sacchetti, *Cent Nouvelles nouvelles*, Pauli, Timodeda, Zayas) . . . . . 3
- GREGORY L. LUCENTE: D'Annunzio's *Il fuoco* and Joyce's *Portrait of the Artist: From Allegory to Irony* . . . . . 19
- WILLIAM E. LEPARULO: Ipotesi per la risoluzione del rapporto Pirandello-Camus . . . . . 34
- GIUSEPPE CARLO ROSSI: Benedetto Croce e il Portogallo . . . . . 43

Review Article

- RUGGIERO STEFANINI: Dante in Borges: l'Aleph, Beatriz e il Sud . . . . . 53

Reviews

- EMMANUEL HATZANTONIS: Deno John Geanakoplos, *Interaction of the "Sibling" Byzantine and Western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330-1600)* . . . . . 66
- JAMES V. MIROLLO: Benito Brancaforte y Charlotte Lang Brancaforte, *La primera traducción italiana del "Lazarillo de Tormes" por Giulio Strozzi* . . . . . 68
- GILBERT PAOLINI: Americo Bugliani, *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán* . . . . . 69
- LOUIS KIBLER: Ferdinando and Sandra Alfonsi, *An Annotated Bibliography of Moravia Criticism in Italy and the English-Speaking World (1929-1975)* . . . . . 71
- OLGA RAGUSA: Ottavio Besomi, *Il carteggio Croce-Auerbach* . . . . . 72
- ANTHONY TERRIZZI: *Annual Meeting of the American Association of Teachers of Italian (1979)* . . . . . 74

## DANTE IN BORGES: L'ALEPH, BEATRIZ E IL SUD\*

Sarebbe un peccato che ai cultori e ai lettori americani di Borges fosse sfuggita questa monografia, opera intelligente e aggiornata di un ispanista italiano ben noto, il quale è riuscito ad integrare, nel giro di 142 pagine (sottraggo per un momento al volume indici e bibliografia), tanta ricchezza di scorci e di proposte critiche. Il primo capitolo ("El Aleph: Biforcazioni di lettura") è dedicato ad un'impegnatissima analisi del più famoso e fors'anche del più rappresentativo racconto di Borges; nel secondo ("Que trata de las armas y las letras") sono a fuoco *La muerte y la brújula*, ma soprattutto *El Sur*, su cui Paoli ha scritto, a mio avviso, le pagine più limpide ed appaganti del libro. Seguono "Dante in Borges", specie in riferimento alle "biografie compendiose" dei personaggi e alla "versione congetturale" delle loro catastrofi, e "Il muro e l'infinito", dove sono di scena tre reclusi—Alejandro Villari (*La espera*), il Minotauro (*La casa de Asterión*) e Tzinacán (*La escritura del Dios*), il quale ci riporta, con la sua visione, al motivo iniziale dell'Aleph.

Non è mio compito né mia invenzione cimentarmi in una recensione critica dell'opera, valutando le motivazioni e la portata dei diversi approcci (psicanalitico, strutturale, semiologico), la cui resa (ed è questa, sentenza inappellabile per ogni metodo) si è comunque rivelata, si diceva, altamente soddisfacente. Proprio in risposta agli stimoli che l'interpretazione di Paoli ci ha saputo comunicare, vorremmo solo portare avanti una discussione e una lettura, quasi fossimo ancora intorno al tavolo del seminario in cui il lavoro è certamente (e a tutto suo vantaggio) nato. In questo senso andranno infatti prese le osservazioni ed i suggerimenti che seguono.

*L'Aleph* (P, spec. pp. 42-49, 132-34). Questo topos, che affonda le sue radici nell'estasi neoplatonica (Plotino) ed ha assunto nuove connotazioni passando attraverso la cabala ebraica, la teologia cristiana ed altre e più recenti forme di razionalismo misticheggiante, è costituito di due elementi-base (ontologico il primo, psicologico il secondo) che sono poi anche i suoi tratti caratterizzanti: (1) il *totum in parvo* (l'Aleph coagulato nella piccola sfera o addirittura incastonato nella colonna della moschea di Amr),<sup>1</sup> con l'accessorio (*la*) dell'ambito angusto e racchiuso in cui, contrastivamente, si sprofondano e si dislungano le prospettive della visione; (2) lo sbigottimento e l'esaltazione che questa rivelazione comporta, messi occasionalmente in particolare rilievo (*2a*) dal precedente scetticismo di un "catecumeno" iniziato da altri al mistero. Un Aleph è certo *L'Infinito* di Leopardi (P, p. 124), e un Aleph "in chiave di bellezza" (come si addice all'estetica e all'estetismo dei prosatori d'arte) sorprende anche Gianna Manzini al concerto (Schumann) dell'Istituto Francese.<sup>2</sup> Una suggestiva ver-

\* Paoli, Roberto, *Borges. Percorsi di significato*. Università degli Studi di Firenze: Facoltà di Magistero-Istituto Ispanico, Messina-Firenze: D'Anna, 1977. Pp. 164.

ione russa dell'Aleph (in chiave, questa volta, naturalistica e con toni etici ed ipocalitici da *rashof*) si legge in un breve racconto di Cechov (*Una scommessa*).<sup>3</sup> Tornando al nostro autore, diremo innanzi tutto che l'Aleph, nell'accezione più ampia ed implicita di improvvisa chiarezza esistenziale, è, anche a prescindere dalle sue realizzazioni più visive ed elaborate, motivo costante dell'opera e della *Menschenachtung* borgesiana. Che il momento supremo, in cui l'uomo può finalmente conoscere il proprio destino (P, pp. 103 ss.) è in fondo un caso di rivelazione alephica, ce lo dice ad esempio la conversione di Carriego, quale l'autore la *presume* (nel senso del *Poema conjetural* [P, p. 97]).<sup>4</sup> In essa si trovano infatti le enumerazioni, che nella semiologia di Borges preannunciano l'Aleph o ad esso già appartengono (*cuálquier cosa*, si ricordi, a cominciare dalla sfera terrestre [A, p. 166], può includerlo ed esserne al tempo stesso contenuta); si allude inoltre all'ubiquità dell'Aleph, all'incomprensibilità della sua forma e al suo significato inequivocabile, al *coriziano* e al *trivial* nel cui ambito l'epifania sorprendentemente si realizza. Veniamo comunque all'Aleph più attinuo anche sul piano dell'invenzione e dell'economia narrative, all'Aleph di Tinacán e di Carlos Dameri. Che Borges lo risolveva nei simboli e nella geometria di una visione interiore, mantenendolo così in una dimensione tutta razionale e psichica, non ci meraviglia, specie dopo che l'autore, sempre intrattenendosi con la Ocampo (vd. sopra, n. 4), ha pianamente straccato il "mundo abstracto en que está" (*Sur*, cit., p. 46) dalla percezione pittorica di Norah e dalla propensione di Théophile Gautier per il mondo visibile. Più interessante soffermarsi ad indagare l'assunzione di Paoli (pp. 44, 46) si può infatti agguingere ancora qualcosa. Segneremo prima di tutto altri tre casi di sicuro contatto. (1) Dopo il prefazio sull'ineffabilità, che già dantescammente distingue la capacità di ritenere da quella di ridire,<sup>5</sup> la prima immagine ("vi...") dell'Aleph di via Garay, ossia quella "pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor"—immobile eppur illusoriamente "giratoria... por los vertiginosos espectáculos que encerraba" (A, p. 164), nonché atra a contenere, nei due o tre centimetri del suo diametro, "el espacio cósmico... sin disminución de tamaño" (*ibid.*)—ci riporta immediatamente al "punto" della seconda teofania,<sup>6</sup> in cui Dio si rivela a Dante come rettore e organizzatore dell'universo. (2) Uno degli aspetti che più stupiscono il protagonista è che, nella visione, "millones de actos deletables o atroces" occupan tutti "el mismo punto, sin superposición y sin transparencia" (*ibid.*). Anche questa è una precisa reminiscenza di *Par.* XXXI, 19-24, dove Dante assicura il lettore che il fitto stormo degli angeli non gli sottraeva la vista dei beati sui quali esso pur si rivera.<sup>8</sup> Si aggiunga che anche l'annullarsi della lontananza (con le riduzioni e limitazioni visive ad essa connesse), qual è spiegato da Dante in *Par.* XXX, 118-123<sup>9</sup>, ha certamente contribuito all'ortica dell'Aleph, in cui panorami cosmici e particolari da natura morta si succedono con la stessa evidenza, senza problemi di proporzione o di scala. (3) Di schietta marca dantesca è, nell'Aleph di Tinacán (A, p. 120), la pausa esclamativa ("Oh dichia de entender, mayor

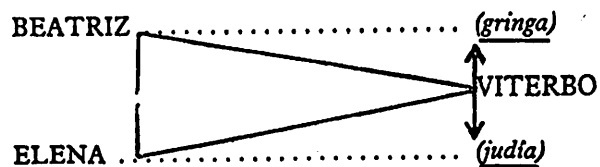
que la de imaginar o la de sentir"), non tanto per il patente tomismo dell'affermazione (superiorità della facoltà intelletiva; cf. *Par.* XIV, 37-42), quanto per l'identica funzione (strutturale, semiologica, stilistica) che queste rapide interiezioni sintattiche svolgono rispetto al *topos* dell'ineffabilità—originariamente nella *Commedia* (cf., ad es., *Par.* XXXIII, 67 ss., 82 ss., 124 ss.) e, di riflesso, nel dettato di Borges.<sup>10</sup>

La differenza fondamentale fra l'Aleph e l'ultima teofania dantesca (P, pp. 47 s.)<sup>11</sup> sta, ovviamente, nel riferimento filosofico-culturale. La strategia diegetica è in gran parte la stessa; il ritorno del molteplice all'Uno, col suo effetto catartico, è, a quanto pare, il dato speculativo di gran lunga più narrabile, e gli autori allegorici di tutti i tempi han sempre cercato di tirare a siffatto epilogo le loro *quêtes* sceneggiate. Il *Totum* del poeta medievale è però chiaramente positivo; arroccato nella sua eternità e trascendenza, esso già presisteva all'irraggiarsi del creato nelle più basse sfere del tempo e dello spazio. Reintegrandosi nella *summa* finale, gli addendi di Dante non possono quindi che sentirsenne rivalutati ed esaltati, e giustamente intonano *In exitu Israel de Egypto* (*Purg.* II, 46), l'atto di fede nella creazione e in un peccato d'origine provvidenzialmente emendato, consente infatti al poeta di scandire la sua ottimistica sequenza: *più* (preesistenza di Dio) → *meno* (creazione immediata) → *più* (redenzione dal peccato, cioè a dire alienata) → *più* (redenzione e ritorno). La posizione di Borges non solo è diversa, ma, al solito, accortamente ambigua (P, pp. 44s., 47s.). Il suo immanentismo, che alle suggestioni idealistiche alterna spunti serenamente clinici, non permette cicli ed elimina, in particolare, quel primo moto (dall'Uno al molteplice) che alla mente dell'uomo medievale giustificava *a priori* ogni individuo e ogni oggetto. Si può così credere che gli addendi di Borges siano elementi positivi e primigeni, destinati comunque a vanificarsi, neutralizzandosi a vicenda, nella somma indifferente ed inerte dell'Aleph (*più* → *meno*). Oppure si affermerà che gli individui sono parvenze illusorie e casuali e che solo nel contesto della proiezioni alephica possono essere motivati ed intesi (*meno* → *più*). O infine, dato che, ove Dio o i suoi succedanei abbiano sgombrato il campo, *das Nicht* finisce sempre per *nichten* (e non c'è contagio più sicuro), tanto la dispersiva pirotecnica degli individui quanto l'intenso occhio dell'Aleph potranno esser considerati come due pose o vedute del Nulla (*meno*<sub>1</sub> ↔ *meno*<sub>2</sub>).

Fra le due visioni, vorremmo infine indicare, dopo la differenza di fondo, una stretta analogia di rappresentazione. Descrivere i concreti e narrar le astrazioni è sempre stata impresa da non pigliare a gabbo. Nella sua fame di immagini, il poeta comincerà col ricorrere alla luce, alle prospettive, alle figure geometriche, dopo di che, immetterà nel suo quadro oggettivi cui avrà saputo dare un valore simbolico; infine, cedendo alle suggestioni della memoria e valendosi all'occorrenza di similitudini e di metafore, troverà modo di coinvolgere nel disegno stralci di paesaggio, animali, cose—simbolici solo in un vago senso esistenziale (Ogni creatura, specie se messa a fuoco nella sua casualità o evocata nella sua solitudine, porta con sé se, non altro, il montaliano "male di

vivere")—l'inventario universale, insomma, delle illuminazioni e delle nostalgie umane. Or bene, tanto nel *Paradiso* dantesco che nell'*Aleph* di Borges, questi diversi livelli iconografici sono immancabilmente presenti—dai punti e dai globuli luminosi al Libro (XXXIII, 85-87), allo Specchio (IX, 61-63), giù giù fino ai brani di poesia geografica e topografica (Perugia [XI, 46 s.] e Androgué, "l'aiuola che ci fa tanto feroci" [XXII, 151] e "las muchedumbres de América" [A, p. 164], le rive del Mediterraneo [XXVII, 82-84] e "una playa del Mar Caspio en el alba" [A, p. 165]). Le enumerazioni para- o infra-alephiche di Borges, introdotte da quel *vi* allegorico-didascalico (P, pp. 46, 72) che già in Dante aveva toccato note di alta drammaticità (*Purg.* XII, 25ss.: *vedea*) e di intensa commozione (*Pug.* XXX, 22: *io vidi*), sfuggono così tangenzialmente, come il prato fiorito sotto le mobili nubi d'un qualche aprile ravennate (*Par.* XXIII, 79-81) o come le pole osservate dopo tanti faticosi risvegli (*Par.* XXI, 34 ss.), dalla lucida sfera della rivelazione verso tracciati, altrettanto interiori, di assorta elegia.<sup>12</sup>

*Beatriz* (P, pp. 12-25). Data l'importanza che Borges (P, pp. 65 s.) attribuisce al 4 e al 3 (e Dante, dal *Purgatorio*, con allegorie e personificazioni delle virtù cardinali e teologali, non può che averlo confermato in queste predilezioni), noteremo il ritorno dei due numeri (nonché del 9, privilegiato multiplo del 3) nelle date scelte dall'autore: 1933 (primo invito a cena), 1934 (inizio dell'abitudine conviviale), e soprattutto il 1929 (con due 9 e un 3 [1+2]), anno assegnato alla morte di Beatriz, dopo la lettura, si direbbe, dei capp. XXVIII e XXIX della *Vita Nuova*. Né la donna sarà nata a caso il 30 di aprile (30/4); tale giorno è infatti contrassegnato dal 4 e dal 3 (oltre che dal 10 [3×10] o, chissà, dallo zero). Proprio come Dante teneva poi in conto i calendari di altre genti (*V.N.*, XXIX) per costellare di nuovi simboli numerici la dipartita della gentilissima, Borges allude, in apertura, all'ambivalenza stagionale dei mesi fra emisfero settentrionale (quello delle lettere) e il *Sur* delle armi e della vita ("La candente mañana de Febrero en que Beatriz Viterbo murió"; A, p. 151); basta questo accenno perché Beatriz, creatura ambigua della mezza stagione (primaverile e autunnale), muoia al colmo dell'inverno e dell'estate, assommando in sé ogni tempo dell'anno. Di maggior importanza è la formula onomastica della protagonista (Beatriz Elena Viterbo), in cui già abbiamo, nella compresenza del 3 e del 4, una sintesi o, meglio, un rinquadramento alephico. Quanto Paoli giustamente osserva (pp. 66 s.) a proposito di un altro nome multiplo (*Gryphius-Ginzberg-Ginsburg*) ci induce infatti a tracciare lo schema e l'analisi seguente:



A un 3 lessicale si sovrappone subito un 4 semantico, perché dall'ultimo termine si irradiano due significati. Entrambi i nomi sono positivi: *Beatrice* (Dante) rappresenta infatti l'eccellenza (cristiana) dello spirito; *Elena* (Omero) evoca immediatamente l'eccellenza (classica) della forma, ché Elena non la recepiamo più, come personaggio, attraverso gli *exempla* detrattori della letteratura medievale (P, p. 21), bensì nell'esaltante tradizione di Ronsard e di Winckelmann. Nel cognome si celano invece due nuclei negativi (sia pur secondo i pregiudizi e gli umori di una determinata società): *Viterbo* rivela infatti Beatriz come *gringa* e come ebrea (anzi, *conversa*; cfr. la foto-ricordo della prima comunione [A, pp. 151 s.]).<sup>13</sup> Nel nome, medievalmente e cabalisticamente *consequentia* o addirittura *essentia rerum (et hominum)*, c'è già quindi tanto la *gracia* quanto la *torpeza* (P, p. 14) tipiche del personaggio.<sup>14</sup>

Sull'archetipo stilnovistico-petrarchesco del rapporto Beatriz-Borges si legano le belle pagine (spec. 15-22) che Paoli ha dedicate all'argomento;<sup>15</sup> a questo proposito vorrei solo osservare come la *Beatriz-árbol* (P, p. 23) che lampeggia nell'*Aleph*, sovrapponendosi per un istante al *círculo de tierra seca* ('tomba'; A, p. 165), possa richiamare l'"arbor vittoriosa trionfale", ossia la Laura-lauro del *Canzoniere* (spec. il compianto allegorico di CCCXXIII 25-36), e come la metamorfosi inizi due righe più su, con quella *violenta cabellera* che è già di fronda.<sup>16</sup> Resta da dire che Beatriz ha mutuato da Beatrice una funzione cristologica,<sup>17</sup> cioè a dire un ruolo di mediazione fra l'uomo e l'Empireo: essa sta infatti all'*Aleph* come Beatrice sta al Dio di Dante. Beatriz è dell'*Aleph* indizio e viva prefigurazione (non per nulla porta con sé un *principio de éxtasis* [A, p. 152], non per nulla il suo primo nome è proprio *Beatriz*); dell'*Aleph* essa ha la molteplicità fenomenica,<sup>18</sup> le apparenti contraddizioni, le ambigue polivalenze, ma anche il nodo noumenico, costituito dalla sua enigmatica personalità dove misticamente si legano le più svariate maniere di essere. Crisma alephico, corrispondente alla santità di Beatrice, è inoltre la lucida ed occulta follia di Beatriz. La stessa paranoia in cui l'autore immerge i suoi tre personaggi (Beatriz,<sup>19</sup> Carlos,<sup>20</sup> Borges<sup>21</sup>) e tutto il generone *porteño* che essi rappresentano, è connotazione ancipite, in quanto raffigura uno stato d'inferiorità e quasi d'abiezione (si pensi ai gentili, alle meretrici, e ai pubblicani evangelici), ma anche una profonda *passio* esistenziale cui sono misericordiosamente riservati, a preferenza di superiori e più agiati livelli umani, inaspettati doni di grazia e la rivalsa dell'ultima rivelazione ("Beati *argentini*, quoniam ipsi *Aleph* videbunt"). Il fatto è che tutto *El Aleph* (il racconto) è veramente la più geniale "parodia" della *Divina Commedia* in cui il lettore moderno possa imbattersi (P, pp. 37-42).<sup>22</sup> Questo Borges-personaggio (P, p. 14) deriva infatti dal protagonista del Poema dantesco, mediante un identico processo di vivisezione operato dall'autore su sé stesso; d'altra parte, Beatriz ha diretto e accompagnato a lungo, di stupore in stupore, il pellegrino affidatole, prima di lasciarlo solo, o meglio—ricuperando con la Beatrice della *Vita Nuova* anche quella della *Commedia*—prima di affidarlo a quel Bernardo-Alichino che è Carlos, guida pressante e compagno-rivale subdolo quanto stizzoso ("Daneri mi accenava e

sorridea/ perch'io guardassi *giuso*; ma io era/ già per me stesso tal qual ei voleva" [Par. XXXIII, 49 ss.]). In entrambi i casi, infine, il prodigio non si affabula più nell'edificante storia di San Brandano o di Tzinacán, ma si accampa—ed è scottante verità che sa eludere ogni difesa allegorica ed ogni alibi stilistico—nell'autobiografia di un personaggio storico particolarmente presente agli uomini del suo tempo e arcanamente consapevole dei problemi e delle angosce comuni.

*El Sur* (P, pp. 87-100). Il *Purgatorio* è forse la cantica che Borges ha letto più attentamente e con maggior partecipazione (se l'assaporava già, terzina per terzina, sul tram che lo riportava a casa dal suo posto di lavoro, quando svolgeva funzioni di primo assistente nel reparto Miguel Cané della Biblioteca Civica<sup>23</sup>). Questa predilezione si spiega del resto facilmente col fascino del Sud, quel Sud non tropicale ma polare, dove Dante aveva ubicato il suo secondo regno e di cui la cultura argentina ha sempre avvertito l'inquietante richiamo. Anche il paesaggio australe della cantica, "hecho de gran llanura y mayor cielo", doveva apparire stranamente familiare al nostro autore, che questa atmosfera avrà certamente recepita e integrata sullo sfondo più o meno onirico di suggestioni e ricordi personali. Quanto Dahlmann sente e Borges scrive, contemplando l'ampia distesa attraversata dal treno ("No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto"; F, p. 200), quasi potrebbe leggersi in un commento (e pensiamo alla linea del Momigliano) al primo canto del *Purgatorio*. Ma le affinità fra *El Sur* e la seconda cantica vanno molto al di là dell'atmosfera e del paesaggio. Anche nel racconto di Borges è in atto un processo di ravvedimento e di penitenza: dopo aver sperimentato uno sgomento infernale<sup>24</sup> e sostenute, una volta pentitosi,<sup>25</sup> pene più accette e più proficue,<sup>26</sup> il protagonista riesce infatti a liberarsi dal torpore e dalle pastoie d'un antico peccato<sup>27</sup> e può finalmente entrare nella recuperata libertà degli Elisi (o del Paradiso Terrestre).<sup>28</sup> Senza voler escludere dal testo altre allusioni ed altre risonanze, penso vada infatti privilegiata l'interpretazione del Phillips (cfr. P, p. 99), "che intende *El Sur* come un'autobiografia spirituale dell'autore e batte l'accento sulla pulsione profonda che spinge Dahlmann—nella realtà o nel sogno—a una morte romantica, quasi a una redenzione dai libri". Come il Laprida del *Poema conjetural*,<sup>29</sup> anche Juan Dahlmann è un'altra incarnazione di quell'*Everydoctor* argentino, e più precisamente bonaerense, la cui penosa condizione esistenziale Borges poteva ben riconoscere anche in sé stesso. "La discordia de . . . dos linajes" (uno di origine nordica), il sentirsi "hondamente argentino" (F, p. 195), aderire a un "criollismo algo voluntario" (F, p. 196), sono alcune costanti di questo archetipo, al cui centro pesa comunque una contraddizione colposa. A Sud, in fondo alla *llanura*, c'è un richiamo imperioso, l'affascinante invito a una gloriosa realizzazione (cfr. "l'angelica farfalla" di *Purg.* X, 125); ma questa gesta viene continuamente posposta, ci si lascia irretire dalle comodità del Castello (o della Biblioteca)<sup>30</sup>—la vita, invece di viverla, si preferisce leggerla o scriverla o sognarla, restare insomma "entomata

in difetto" o vermi "in cui formazion falla" (*Purg.* X, 128 s.).<sup>31</sup> Dahlmann ha comunque incrociato misteriosamente la via della grazia ed è stato ammesso alla penitenza: come Dante, ha anche lui potuto affrancarsi dal suo peccato "settrionale", cercando a Sud la propria redenzione. Pur di non morire, si era rassegnato a non vivere, ed ora si accorge, rigenerato, che, pur di vivere, è lietamente disposto a morire.<sup>32</sup> È quanto basta perché egli possa trasferirsi d'un balzo nella "vita apocrifia" (vd. sopra, n. 31), che eroica correva lungo la grigia abitudine dei giorni, togliendo così ogni credibilità ad un'esistenza avvilita e rinunciataria e realizzando, col sogno, anche il proprio destino.

Per metter in ulteriore evidenza la continua allusione al *Purgatorio* dantesco, si potrebbe sottolineare la stagione del viaggio di Dahlmann ("La primera frescura del otoño, después de la opresión del verano" [F, p. 198]), che indubbiamente evoca quella "differenza di temperatura", quell'ariosa primavera degli antipodi (dopo l'*opresión* dell'afa infernale), così tipiche della seconda cantica. Si potrebbero inoltre notare la corrispondenza dell'ora mattutina ("La ciudad, a las siete de la mañana. . ." [ibid.]), l'improvviso sopraggiungere del meriggio e l'anticipazione del tramonto (ed eccoci restituite le tre ore regolarmente annunciate nel *Purgatorio*) con annessa contemplazione del disco solare.<sup>33</sup> Ancor più dantesca è, infine, la percezione psicologica dell'ora ("También el coche era distinto. . ." [F, p. 200]), così viva e pungente anche in questo *novo peregrin* che è Juan. Atteniamoci comunque alle coincidenze di maggior rilievo semiologico e strutturale, cominciando con l'incidente da cui la storia di Dahlmann prende avvio: "no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le había hecho esa herida" (F, p. 196). In queste poche righe si affollano gli angeli penitenzieri del *Purgatorio*. Dante li incontra appunto salendo le scale della montagna; il primo gli incide sulla fronte le sette piaghe a forma di P ('Peccato'; IX, 112 s.), gli altri invece gli rimargineranno, una dopo l'altra, battendogli "l'ali per la fronte" e "ventandogli nel viso".<sup>34</sup> Anche il gesto di Dahlmann, quel rendersi conto, cioè, della ferita toccandosi la fronte con la mano, ripete l'identica mossa di Dante,<sup>35</sup> con la sola differenza che il poeta in questo modo s'accorgeva d'esser stato invece alleggerito della prima P. Con la ferita infertagli per le scale, Dahlmann è stato così ammesso ed iniziato alla penitenza, e mediante una pena spontaneamente sofferta (vd. sopra, con n. 26)<sup>36</sup> potrà impetrar quella vita di cui l'epica morte, che subito seguirà, è al tempo stesso scotto ed esaltante pienezza. Si ha però l'impressione che Borges abbia dislocato questo momento di grazia, sempre con riferimento alla grande trama dantesca, al primo incontro salvifico ("a te convien tenere altro viaggio"; *Inf.* I, 91) così da includere nel suo tracciato anche l'esperienza infernale (vd. sopra, con n. 24) e la dichiarazione del pentimento (*Purg.* IX, 109-111; cfr. sopra, con n. 25). Nella bottega il processo di liberazione si accelera ed entra nell'ultima fase. Che il mistero della reden-

zione sta ormai per compiersi ce lo dice la ripresa del ventiliare angelico ("sintio un leve roce en la cara"; *F*, p. 202). La vita urge talmente che il neofita se ne spaventa e, per scongiurarla, si riafferma al libro, al simbolo negativo dell'alibi e dell'evasione.<sup>37</sup> È la paura e la renitenza di Dante davanti all'ultima prova: il muro di fuoco che bisogna attraversare per esser definitivamente riammessi nell'originaria integrità dell'Eden (vd. sopra, con n. 28). Dahmann riesce comunque a superare quest'ultima esitazione, ed è come se nel coltello lanciato da Virgilio sulla soglia del Paradiso Terrestre ("per ch'io te sovra te corono e mitrio"; *Purg* XXVII, 142).

University of California, Berkeley

RUGGERO STEFANINI

<sup>37</sup> Sia per il libro di (R.) Paoli. Con *A* si indica *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé 1957, e *F* rinvia a *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé 1956.

<sup>38</sup> *Cfr.* *A*, pp. 162 ("el milium in parvo", secondo la definizione di Carlos Argentino), 164 ("vi una pequena esfera..."), pp. 168 s., con l'*excursus* sui concettori mitologici dell'*Aleph* (*F*, p. 49).

<sup>39</sup> *Cfr.* *Ritratto in piedi*, Milano: Mondadori, 1971, pp. 198 ("Mi è caro uno stravagante e quasi avventuroso ricordo...")-200. Si noti soprattutto il "grande sconfinante disegno", sulle cui "rette correva elettricamente il segreto del nostro labirinto"; e ancora: "Lo sapevano le punte dei miei capelli, le mie unghie, il mio alluce...; ma il mio cervello non avrebbe mai potuto riassumilo, né spiegarlo e tanto meno descriverlo". Anche la folgorante emozione estetica che sconvolge l'aatrice davanti al *Concerto* di Tiziano (p. 205) ha rifrazioni di epifania alephica.

<sup>40</sup> *Cfr.* *Tutte le novelle* (traduzione di A. Polledro), vol. 1 (*Una scommessa*), Milano: B.U.R., 1953, pp. 110-117. Elementi tipicamente borghesiani sono, in questa storia, la prigione e un'irraggiungibile biblioteca. La rivelazione, d'altronde, non è qui solo visiva; nel rescritto finale del protagonista, accanto al noto attacco *ho veduto*, si ha anche *ho udito* ("il canto delle sirene e la musica delle zampogne dei pastori" [p. 116]) e *ho toccato* ("le ali di bellissimi diavoli che venivano in volo da me a ragionare di Dio" [ibid.]), con alephica convergenza, in queste straordinarie esperienze sensorie, di opposti o di estremi. Noveremo, in particolare: "Nei vostri libri mi son precipitato in voragini senza fondo, ho compiuto prodigi, ho ucciso, arso città, predicato nuove religioni, conquistato interi regni... Tutto ciò che nei secoli ha creato l'infaticabile pensiero umano è stato compresso nel mio cranio e ridotto a una piccola palla" (ibid.). A proposito di paralleli russi, si può anche ricordare che la patetica vicenda del guerriero longobardo Doccolif (*A*, pp. 47-49) si ritrova, ampiamente sviluppata ed implicata in una trama amorosa, nel *Tarabailha* di Gogol.

<sup>41</sup> "En esa cavilación estaba Carriego cuando algo sucedió. Un rasguito de laboriosa guitarra, la despareja hilera de casas bajas vistas por la ventana, Juan Murraña tocándose el chambeiro para conctar a un saludo... la luna en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de rña, algo, cualquier cosa. Algo que no podríamos recuperar, algo cuyo sentido sabemos pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar...) también estaba ahí, en el metro presente, en Palermo, en 1904" (*Zwärtig Carriego*, Buenos Aires: Emecé Ed., 1955, pp. 138 s.). Né si dimentichi, su questo filo, la glossa a Tennyson in *El Zahir* ("Tal vez quizo decir que no hay efectos, por humildes que sea, que no impliquen la historia universal y su infinita concatenación de hechos y causas"; *A*, p. 113). Quanto l'autore precisa fra parentesi nel primo brano, a proposito dell'universo, ci aiuta anche a capire la salutare indifferenza della sua ultima bartuta ("Me gustaria decenarme en este día de 1967") nell'intervista concessa a Victoria Ocampo e pubblicata successivamente in *Sur* (Buenos Aires, 1969, "Diálogo con Borges", pp. 7-85). La fine interlocutorica, fatto riferimento alle grandi alternative esistenziali (la vita si può semplicemente vivere, o scriverla e non viverla, o sognarla e non scriverla quindi neppure — e Borges, la sua, un po' l'ha scritta e molto l'ha sognata), aveva chiesto all'autore in che età, potendo sceglierle, avrebbe preferito in-

dogliarsi a risognare la propria esistenza ("en la niñez, en la adolescencia, en la edad madura?" [p. 85]).

<sup>32</sup> "Como transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?" (*A*, p. 163); *cfr.*, ad es., *Par* I, 7-12, XXXIII, 56 s., 73 s.

<sup>33</sup> un punto vidi che raggiava lume acuto sù, che 'l viso ch'elli affoca chiuder conviensì per lo forte acume; e quale stella par quinci più poca, parrebbe luna, locata con esso...

(*Par*, XXVII, 16-20)

Anche il punto di Dante è fermo, ma resta al centro del vorticoso giro dei nove cerchi angelici che gli sono subordinati. Pure l'*Aleph*, insomma, è un motore immobile, solo che, in forza del suo rigore immmanentistico, Borges sovrammette ed incastra anche nell'immagine causa (*el Aleph*) ed effetto (*los vertiginosos espejuelos*).

<sup>34</sup> La donna mia, che mi vedea in cura forte sospeso, disse: "Da quel punto dipende il cielo e tutta la natura..." (*Par*, XXVII, 40-42)

<sup>35</sup> Né l'interporci tra 'l disopra e 'l fiore di tanta moltitudine volante impediva la vista e lo splendore: ché la luce divina è penetrante per l'universo secondo ch'è degno, si che nulla le puote essere ostante.

<sup>36</sup> La vista mia ne l'ampio e ne l'altezza non si smarriva, ma tutto prendeva il quanto e 'l quale di quella allegrezza. Presso e lontano, lì, né pon né leva; ché dove Dio senza mezzo governa, la legge natural nulla rileva.

Non c'è, in altre parole, alcuna *diminution de tamaño* (vd. sopra).  
<sup>37</sup> È infine comprensibile che Borges ricorra a questo stilema dantesco più mistico e affabulato dei suoi *Aleph* (Tzincafn), anziché in quello più attuale e "paradisiaco"; *P*, p. 39) di via Gary.

<sup>38</sup> Non si dimentichi che anche per Borges l'*Aleph* è, metaforicamente, la visione beatifica, il dolce *frui* del Paradiso cristiano; *cfr.* l'ultimo paragrafo di *Los Teólogos* (*A*, p. 45): "Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona" vs. l'*Aleph* di Tzincafn (*A*, p. 120: "y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dió tormento, era otra").

<sup>39</sup> Non deve d'altronde impressionarci troppo, in queste enumerazioni, il realismo (spesso compiaciuto) del particolare. Come anche il lirico (Folgorie) e l'igiografico (Jacopo da Varazze) medievali ben sapevano, una volta stabilite certe condizioni, non c'è miglior *ancilla miraculi* della stessa *realitas* (*cfr.* E. De Negri, "The Legendary Style of the *Decameron*", *The Romantic Review*, 13 [3], 1952, p. 173).

<sup>40</sup> Mette conto di notare che le tre culture così evocate (ebraica, classica, cristiana), con i rispettivi *corpus* letterari, emergono, nel loro rapporto dialettico di *tesis-antitesi-sintesi*, da un capo all'altro del Poema dantesco e ne costituiscono anzi, tematicamente e concettualmente, la struttura portante.

<sup>41</sup> Non tradurrei *inclinada* con "curva" (*P*, p. 14); *lascerei*, d'accordo con F. Tenori Montalto (*L'Aleph*, Milano: Feltrinelli, 334/ UE, 1961, p. 152), "inclinata" intendendo un'inclinazione laterale, una spalla, cioè, leggermente rialzata. Beatrix verrebbe così a somigliare, in questo verso, ad un'altra *femme fatale* (lo stampo è sempre lo stesso; *cfr.* quanto Paoli annota al primo paragrafo di p. 15), alla contessa di Enrico Nencioni, quale la ricorda Bruno Cicognani nell'*Ed Javolava* (Firenze: Vallecchi, 1961, p. 85): "Aveva una spalla leggermente più accentuata di un'altra; eppure anche questo difetto diventava in lei un'attrattiva, rivolto a dare una specie di melanconia poetica all'atteggiamento aristocratico".

<sup>15</sup> Personalmente, insisterei forse un po' meno sulla "vendetta di Borges", o, come Paoli anche la chiama, l' "impiccagione in effigie" (p. 16). Da bravo menestrello, pure il nostro autore (o meglio, il personaggio che ne porta il nome) mi sembra, tutto sommato, assai più masochista che non sadico. Le sue proteste e le sue accuse rientrano del resto nel canone: sono i ben noti "guai" con cui il poeta, lamentando la propria sorte, accusava di insensibilità e di spietata durezza la Donna o Amore (che spesso eran poi tutt'uno). Né era tenuta Beatriz, proprio in forza del suo ruolo di amata nobile e disdegnosa ad occuparsi dei libri (immagine delle rime) che il menestrello timidamente le offriva, né a chiamarlo confidenzialmente ed affettuosamente Jorge ("... ma a voi to che poi essa si riveli angelo e demone, occupando fino ai limiti estremi la gamma consentita al cuore o alla psiche umana, oltre ad esser perfettamente in chiave con il tipo di donna che essa incarna a livello letterale (*Jenme Jaldia*), è dovuto, come vedremo, alla *totalità* della sua natura alpehica.

<sup>16</sup> Programma squisitamente petrarchesco è, d'altronde, il proposito (quasi diremmo "argomento") dichiarato dall'autore in testa al racconto: "Cambiar el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación" (A, p. 151).

<sup>17</sup> Come per la Beatrice della *Vita Nuova* (cf. spec. i capp. XXIII, XXIV), ci sono infatti anche per Beatriz, per quanto assai più implicite e consuete, segnalazioni analogiche in questo senso. Si pensi, in primo luogo, alla sua *imperia agonía* (A, p. 151) e alla sua strenua e solitaria morte—a quanto di sublime è, al tempo stesso, di miserando o di vilipeso (*gringa, judia*) essa porta con sé. La passione di Beatriz, con quella ferita (di cancro, se non di lancia) al petto, riaffiora poi teofanica dantesca (*Par. XXXIII, 127-132*): il Mediatore, incarnato e *parso*, una volta assolta la sua missione salvifica, è "tornato al Padre". *Todas las indígenas de Beatriz*, compresi e compenetrati nella suprema verità dell'Alpeh (vd. sotto, n. 18), ricordano anche le diverse pose in cui il Grilone-Cristo, pur restando in realtà immobile ed uno, successivamente si riflette e si scompone fenomenologica alla speculazione e alla conoscenza umana.

<sup>18</sup> Cfr. *las circunstancias de sus muchos retratos* (la cui accezione alpehica è notata, sia pur nei limiti di una metafora negativa ["e tutti insieme costituiscono un Alpeh monotono e di cattivo gusto"], anche da Paoli (p. 17; A, pp. 151 s.)) e *todas las indígenas de lei*, che Carlos promette rinquadrare nell'Alpeh (A, p. 163).

<sup>19</sup> La paranoia di Beatriz esala, in apertura, dalla rassegna delle sue fotografie e subito aduggia tutto l'ambiente, mentre l'autore rivela, con sapiente economia narrativa, un inequivocabile stile di vita (quel pechinese, stravagante regalo di Villegas Haedo (A, p. 152) sarà stato nelle ultime mani—siamo pronti a scommettere—che la sua nuova padrona aveva altre buggere per capo che non occuparsi di lui e della sua dieta). Ad un'accezione ontologica di queste *circunstancias* abbiamo già accennato (vd. sopra, con n. 18); è importante però cogliere anche la melancolia petrarchesca di queste occasioni elegiache (siamo davanti, del resto, ad un'altra enumerazione [vd. sopra, con n. 12]). Nulla rende infatti il casuale e l'imane della nostra tratteria, esserando in noi il senso della *reclerle* ("la irrecuperable voz" (A, p. 159)), "Beatriz perdida para siempre" (A, p. 162)), come il ripercorrere, a tragedia avvenuta, le immagini di tanti momenti ignari e sconsigliatamente lieti (i ricordi a questo punto anche la patetica marchesa della *Signorina Felicia*, effigiata "nella tela all'ombra d'uno specol' arcade, sotto un bel cielo pagano. // Intorno a quella che rideva illusa/ nel ricco peplu, e che morì di fame, . . ." ; G. Gozzano, *Le Poésie*, Milano: Garzanti, 1960, pp. 113 s.). È poi tipico del paranoico (cfr. Saúl) anche il fatto di riuscir qualche volta a *distarsi* in determinate compagnie e circostanze—e questo indipendentemente della "più pungente inflessione connotativa" che Paoli (pp. 17 s.) assegna al termine (*distraçiones*): "siempre se había distraído con Álvaro" (A, pp. 162, 159).

<sup>20</sup> Il secondo nome di Carlos Daneri (*Argentino*) è, per un *gringo* della seconda generazione, goffa pretesca da *parvulus* e ricorda i Siegmund e i Siegfried di ricche famiglie ebreo-tedesche in vena d'allineamento. La forma *Algeri* che Paoli ricava, con *Dante*, anagrammando nomi e cognome del personaggio (p. 26), corrisponde in effetti ad una corrente pronuncia argentina (*Aljéris*/*Aljéris*/*Aljéris*) riscritta, come meglio si può, in italiano. Sulla follia di Daneri (p. 25 ss.), la quale si manifesta in una comicità di tipo, diciamo, "nero", non possono esistere

dubbi; le lunghe permanenze in cantina del *niño Carlos* (A, p. 162; P, pp. 21 s.) suggeriscono anche tetraggini misantropiche e pratiche onanistiche.

<sup>21</sup> Di Borges-personaggio noteremo che, se la *abarrotada salida* di via Gary, con tutto quel che essa rappresenta, suscita in lui, per lo meno a posteriori, molti di irritazione e di ripulsa, egli in effetti non si sa staccare (e la dissociazione è patologica) da questo medesimo ambiente. Vi si trova anzi benissimo, per il semplice fatto che, al di là di ogni velleitaria elezione e ad onta di tutte le riflessioni critiche, quell'ambiente è anche il suo, ed egli vi ritorna e vi si riadagia, con impigrata nostalgia, a masticer *alfajor santafelino* (meglio se fuori scroscia lontano la pioggia), a parlar di salotti e di club (perfino di quello ippico), a rievocar belle e carnevalli *d'antan*, a discutere i meriti di mediocri scrittori di comune conoscenza, a ricordare l'ultimo viaggio in Europa. Dopo tutto, per riconoscere il proprio destino ed immedesimarvisi, occorre, abbiamo visto, tutto l'impatto d'una folgorazione alpehica.

<sup>22</sup> Tengo alle virgolette ("parodia") per insistere sull'accezione tecnica del termine (trascrizione personale e aggiornata). La mia lettura del racconto resta infatti fondamentalmente seria (cfr. P, p. 39), anche se in questa *Commedia* nuova il faceto realismo dei "canti dei diavoli" sembra essersi liberato ed aver sottilmente pervaso buona parte dell'opera.

<sup>23</sup> Cfr. *Abbozzo di autobiografia*, a cura di Norman Thomas di Giovanni (pubblicato in appendice all'edizione italiana di *Elogio de la sombra* [*Elogio dell'ombra*, trad. di F. Tenori Montalto con testo a fronte, Torino: Einaudi, 1971]), pp. 171, 173. L'originale inglese (*An Autobiographical Essay*) apparve in *The New Yorker* (19-1X-1970).

<sup>24</sup> "Y desde aquella hora [per Dahlmann] el sabor de todas las cosas fue atroz. . ." (P, p. 196), "le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno" (P, p. 197). "Se despertó con ndusas, . . . en una celda que tenía algo de pozo y, en los días y noches que siguieron . . . pudo entender que apenas había estado, hasta entonces, en un arribal del infierno. El hielo no dejaba en su boca el menor rastro de frescura" (*ibid.*). Gelo e arsura sono pene estreme e pertanto rappresentate, anche in Dante (*Inf.* III, 87), dei tormenti infernali.

<sup>25</sup> "En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales", ecc. (P, p. 197). È una *metanoia* esistenziale: muore in lui il vecchio Dahlmann e nasce un uomo nuovo.

<sup>26</sup> "Sufrí con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas" (P, p. 197).

<sup>27</sup> "Las tareas y acoso la indolencia lo retenían en la ciudad" (P, p. 196)—attaccato, cioè (nel codice dantesco), ai beni fallaci del mondo. Per la condanna di queste *tareas* cittadine, rispetto ai superiori interessi dello spirito, si rilegga *Par.* XI, 1-12.

<sup>28</sup> "Y sale a la llanura" (P, p. 204); cfr. *Par.* XXVII, 4 s.: "sanza più aspettar, lasciai la riva, / prendendo la campagna lento lento". Si tratta, nell'uno caso e nell'altro, di un ritorno all'innocenza naturale e primaria, che proprio con *innocencia* muoiono ed uccidono i veri *gauchos* ("Los gauchos", *Higío de la sombra*, Buenos Aires: Emecé, 1969, p. 99; ediz. italiana cit. [n. 23], p. 78).

<sup>29</sup> *Obra poética*, Buenos Aires: Emecé, 1969, pp. 142 s. In questa poesia (P, pp. 96-99), " . . . Oigo los cascos/ de mi caliente muerte que me busca/ con jinetes, con bellos y con lanzas" (vv. 19-21) è per me ripresa e adattamento di un passo di Svertonio (fine di Nerone): "Eg già si appressavano i cavalieri, ai quali era stato comandato di cavarlo vivo. Come egli li sentì, pur tremando tutto, si mise a declamare in greco: 'l'orecchio mi ferisce un calpestio/ di veloci cavalli. . .' [II, X, 535]" (*De Vita Caesarum*, VI, 49-3; la traduzione è mia).

<sup>30</sup> Dal registro dantesco potremmo quasi citare:

"A questo invito vegnon molto radi:  
o gente umana, per volar si nata,  
perché a poco vento così cadì?"  
(*Par.* XII, 94-96)

Oppure:

"Chiamavi 'l cielo e 'ntorno vi si gira,  
mostrandovi le sue bellezze eterne,  
e l'occhio vostro pur a terra mira"  
(*Par.* XIV, 148-150)

C'è infatti una fondamentale analogia fra il destino umano, nella visione platenza di Borges, e l'etica cristiana della scelta impegnata e dell'eroica rinuncia, quali è illustrata e ribadita nei canti teorici del *Purgatorio* ("Di picciol bene in pria sente sapore", ecc.; *Par.* XVI, 91 ss.).

<sup>31</sup> "También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario" (*F*, p. 200). Si veda anche quanto l'autore confessa in *Evaristo Carriego*, cit., p. 149: "En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos; de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo [*Borges come Dahlmann*]. Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor [*il tango come una specie d'indulgenza plenaria*]".

<sup>32</sup> Torna a mente anche il grido di Palazzeschi, il quale, trincerato nella felpata sicurezza del suo castello, dà a un certo punto in ironiche ma non per questo meno veraci smanie:

"Vogl' ire!

Vogl' ire lontano!

La vo' far finita l'orribile vita.

Aprire la sudicia porta e fuggire.

Vogl'ire nel mondo, nel mezzo alla vita,

Vogl' essere uomo,

Amante vogl' esser, guerriero,

Vogl' ire lontano a gioire,

Vogl' ire lontano a morire"

(*"Habel Nasshab"*, *Poesie 1904-1914*, Firenze: Vallecchi, 1963, p. 24),

e solo la muta implorazione di quell'*alter ego* che è Habel Nasshab vale a trattenerlo. Si noti come anche qui l'idea della morte (eroica) inevitabilmente si associ al feryido programma di vita.

<sup>33</sup> "Ya el blanco sol intolerable de las doce del día era el sol amarillo que precede al anochecer y no tardaría en ser rojo" (*F*, p. 200). Dantesco, oserei, è, nel breve contesto citato, anche questo *Ya* iniziale, con la formula che esso introduce; cfr. "Già era 'l sole all'orizzonte giunto. . ." (*Purg.* II, 1), con *Inf.* VII, 98, XXXIV, 96, ecc.

<sup>34</sup> Quivi mi battè l'ali per la fronte;  
poi mi promise sicura l'andata.

(XII, 98 s.)

e tosto ch' io al primo grado fui,  
senti'mi presso quasi un muover d'ala  
e ventarmi nel viso. . .

(XVII, 66-68)

Mosse le penne poi e ventilonne,  
*Qui lugent* affermando esser beati. . .

(XIX, 49 s.)

avendomi dal viso un colpo raso;  
(XXII, 3)

...mi senti' un vento dar per mezza  
la fronte, e ben senti' mover la piuma  
(XXIV, 148 s.)

<sup>35</sup> Allor fec'io come color che vanno  
con cosa in capo non da lor saputa,  
se non che ' cenni altrui sospecciar fanno;

per che la mano ad accertar s'aiuta,  
e cerca e truova e quello officio adempie  
che non si può fornir per la veduta;

e con le dita della destra scempie  
trovai pur sei le lettere che 'ncise. . .

(XII, 127-134)

<sup>36</sup> Questa è infatti la chiave del giubilo, della felicità, del senso di liberazione e di festa avvertiti, nonostante tutto, da Dahlmann e da Laprida (*P*, p. 99): la paziente letizia dell'anima purgante ("io dico pena, e dovia dir sollazzo"—come glossa Forese [*Purg.* XXIII, 72]).

<sup>37</sup> Una volta iniziato il viaggio verso la Vita, Dahlmann quasi non riesce a leggere più nel suo libro ("La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrzad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir" [*F*, p. 199]); assaporata la realtà, non può più infatti contentarsi delle finzioni letterarie con cui si era pur assuefatto a sostituirla. *Le mille e una notte* non è un titolo scelto a caso: è un'opera talmente mimetica, vale a dire così piena e vibrante d'avventura, da mettere in crisi il "lettore" più inveterato, svegliando in lui il gusto e la nostalgia della vita. Solo in questo senso, e sempre relativamente, il libro può avere all'inizio anche una valenza positiva; Dahlmann è infatti colpito dalla grazia mentre è eccitato dal fortunato (o provvidenziale) acquisto di quest'opera—ampia, varia e ciclica come l'esistenza più pulsante e carpita. Gioverà anzi ricordare che G. Papini, vecchia conoscenza di Borges, restò affascinato dalle *Mille e una notte* anche quando era ormai tutto preso dalla "filosofia dell'azione, del fare—e rifare e trasformare e creare", quando la conoscenza e la contemplazione non gli bastavano più e voleva solo "azione (mutamento, creazione) e perciò la realtà. . . immediata, concreta" (G. Papini, *Un uomo finito*, Firenze: Vallecchi, 1974, pp. 139, 143, 149).