

Lore Terracini

I codici del silenzio

EDIZIONI DELL'ORSO

a testo tradotto — quanto come oggetto di riflessione in testi teorici.

Altri fantasmi forse si sono materializzati, ma in modo — sia lecita la metafora — scheletrico. È stato un fatto deliberato. Allo stesso modo, deliberatamente sono rimasta sulla soglia. Sulla soglia di un edificio estremamente complesso, ben sapendo che tracciare confini ed enumerare problemi serve soprattutto a costruire una impalcatura, e che questa, per essenza, non è definitiva. [1985]*

* Comunicazione tenuta al VI Convegno della Academia Literaria Renacentista, Salamanca marzo 1985 (su «Los nuevos géneros literarios del Renacimiento»); in corso di stampa in spagnolo negli «Atti» relativi. Già pubbl., con alcuni tagli, in «Filologia. Homenaje a Raimundo Lida», XX, 2, 1985, pp. 33-49.

Aggiornamenti bibliografici: A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona 1986 (e mia recensione in corso di stampa in «Rassegna iberistica»); è annunciato, di Porqueras Mayo, il II vol., *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Per gli scritti paratestuali, cfr. ora di G. Genette, anche *Seuils*, Paris 1987.

4.

Un lettore d'eccezione: Borges legge Dante

Premetto subito che nella coppia Dante-Borges viene qui privilegiato in modo esclusivo il secondo; a chi conosce Dante molto meglio di me, che sono ispanista, su Dante non verrà qui detto nulla di nuovo. Verranno invece presentate prospettive dantesche di uno scrittore ispanico d'eccezione¹.

1. All'interno dell'universo di Borges, e sulla scia di suoi racconti famosi e di sue affermazioni celebri, potremmo immaginarci almeno un suo triplice rapporto fantastico con la Divina Commedia e con Dante: 1) sul piano di una ipertestualità e metatestualità fittizia, potremmo immaginarci la Divina Commedia come oggetto di una grande Finzione: testo inventato, mai esistito, ri-creato da Borges con dotte citazioni, come quelle su cui, in una finta realtà letteraria, si reggono alcuni suoi racconti fantastici e soprattutto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; o anche potremmo immaginarcela come un testo che forse verrà scritto un giorno, un *Tema* futuro, come quello, sempre di *Ficciones*, del *Traditore e l'Eroe*; 2) oppure potremmo fingere un rapporto tra Borges e la Divina Commedia analogo a quello che un altro famoso personaggio di Borges, Pierre Menard, instaura con un altro testo famoso, il *Don Chisciotte*, per cui il libro antico viene riscritto in epoca odierna, rifatto tutto, per ritornare identico parola per parola ma con un senso profondamente mutato; e ancora 3) potremmo immaginarci

¹ Le sigle N e S nelle citazioni, col numero della pagina, rimandano rispettivamente ai volumi *Nueve ensayos dantescos* e *Sette notti* indicati qui appresso a p. 57; quando non c'è sigla, si tratta di pagine di N. Traduco in italiano i passi di N.

Dante come uno di quei predecessori che ogni scrittore, per Borges, può non solamente scegliersi ma inventarsi.

Non è così. Dante per Borges non è un autore inventato né riscritto; la Divina Commedia sta negli scaffali dell'abitazione e della memoria culturale di Borges in realtà, non in una visionaria e infinita Biblioteca di Babele.

Nella sua concretezza, Dante esiste nelle pagine di Borges a due livelli. Dato che Borges è insieme scrittore e saggista, Dante funziona per lui all'interno del testo creativo, ed è pure oggetto di discorsi referenziali. Naturalmente, i due piani si intersecano. Qui mi occuperò soltanto delle pagine saggistiche di Borges che esplicitamente parlano di Dante, lasciando in ombra le pagine narrative e poetiche di Borges nelle quali si rintracciano i segni di una lunga frequentazione del testo dantesco. Ma, anche in queste pagine saggistiche, metalinguistiche, referenziali, trattandosi di un grande scrittore come Borges, è la scrittura stessa a porsi in primo piano; il dantismo di Borges induce non tanto a un suo inserimento in una storia delle idee quanto a un'analisi immanente che mantenga in evidenza il testo stesso di Borges dantista. Quanto cercherò di mettere in luce, dunque, non è come Dante funziona in Borges, ma come Borges, scrittore e persona, funziona nei confronti di Dante nei suoi scritti danteschi. Inevitabile perciò l'abbondanza di citazioni: come sempre, per un grande scrittore, il riassunto e la parafrasi gli si addicono meno che non il contatto diretto con le sue parole.

2. In una ideale recensio completa del dantismo di Borges, occorrerebbero almeno tre tabulati preliminari: a) uno spoglio completo dei passi e dei nomi danteschi che appaiono negli scritti di Borges; b) un elenco completo dei passi di Borges dietro, e dentro, ai quali c'è Dante; c) un indice analitico di tutti i nomi di contorno che Borges adduce a proposito di Dante, dai commentatori, antichi e moderni, che Borges cita meticolosamente, fino alla costellazione di scrittori — anglosassoni, scandinavi, francesi, orientali, argentini — di cui circonda Dante.

In attesa di questi inventari ideali, seguo un percorso più modesto, e raccolgo qui in primo luogo, da scritti noti, alcuni dati sulla storia dei contatti tra Borges e Dante.

Tra le prime letture di Borges, Dante non c'è. Nato a Buenos Aires nel 1899, Borges è divoratore precoce di libri, prima in inglese poi in spagnolo; nel 1914 nella cosmopolita Svizzera impara francese e

tedesco; nel 1919 è in Spagna; dal 1921 a Buenos Aires. Non conosce l'italiano, lo dice lui stesso (in una delimitazione tra lingua viva e lingua colta in cui è stato visto anche il riflesso di un'ostilità di classe — l'oligarchia argentina — verso gli immigranti italiani): «La verità è che non so l'italiano, non conosco altro italiano che quello che mi ha insegnato Dante e quello che più tardi mi insegnò l'Ariosto quando lessi il *Furioso*. E poi quello più facile, senza dubbio, di Benedetto Croce» (S 12).

Quanto al primo incontro con Dante (risalente agli anni Trenta), lo racconta lo stesso Borges; la versione, ormai leggendaria, è stata raccolta molte volte: «Tutto ebbe inizio poco prima della dittatura. Ero impiegato in una biblioteca del [quartiere di] Almagro. Abitavo in Las Heras [angolo] Pueryrredón, dovevo percorrere in lenti e solitari tranvai il lungo tratto che da questo quartiere settentrionale va fino a Almagro sud, a una biblioteca situata nell'Avenida La Plata [angolo] Carlos Calvo. Il caso (a parte che il caso non esiste, e quello che chiamiamo caso non è che la nostra ignoranza della complessa meccanica della causalità) mi fece imbattere in tre volumetti nella libreria Mitchell, oggi scomparsa, che mi suscita tanti ricordi. Questi tre volumi... erano l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso, tradotti in inglese da Carlyle, non da Thomas Carlyle, di cui parlerò dopo. Erano libri molto maneggevoli, editi da Dent. Stavano comodamente in tasca. Su una pagina c'era il testo italiano e a fronte il testo inglese, una traduzione letterale. Escogitai questo *modus operandi*: prima leggevo un versetto, una terzina, in prosa inglese; poi leggevo lo stesso versetto, la medesima terzina, in italiano; continuavo così fino alla fine del canto. Quindi leggevo tutto il canto in inglese e poi in italiano. A questa prima lettura compresi che le traduzioni non possono surrogare il testo originale, anche se la traduzione può essere un mezzo e uno stimolo per accostare il lettore all'originale... Quando giunsi al sommo del Paradiso Terrestre, quando giunsi al Paradiso deserto, là, nel momento in cui Dante viene abbandonato da Virgilio e si trova solo e lo chiama, in quel momento sentii di poter leggere il testo direttamente in italiano, e solo di tanto in tanto guardare il testo inglese... Lessi così i tre volumi in quei lenti viaggi in tranvai. In seguito avrei letto altre edizioni... Leggevo tutte le edizioni che trovavo e mi divertivo con i diversi commenti e le diverse interpretazioni di quest'opera molteplice» (S 11-13).

L'episodio convoglia immediatamente nel rapporto tra Borges e Dante due elementi autobiografici: la città di Buenos Aires (coi nomi

di quartieri, di strade, di crocicchi, i trasporti metropolitani) e la propria formazione culturale anglosassone (con la mediazione del testo inglese, e i dati sul traduttore e l'editore). Un passo parallelo di Borges (*Mi primer encuentro con Dante*, nel numero inaugurale, del 1961, dei «Quaderni italiani di Buenos Aires», pp. 91-94) non solo specificava che il tram era il numero 76, ma definiva 'labirintico' questo arrivo alla Commedia «dalla letteratura di un'isola settentrionale che si chiama Inghilterra». Sia la topografia bonaerense sia la cultura inglese accompagneranno altre volte il dantismo di Borges. E anche, in un autobiografismo meno materiale, riapparirà talvolta quella identificazione fra i due scrittori che qui stabilisce un rapporto, quasi una isotopia, tra abbandono nella lettura (Borges che lascia il testo inglese) e abbandono nella scrittura (Dante lasciato da Virgilio), marcandolo nella stessa scrittura di Borges in modo abbastanza esplicito: «Quando giunsi... là, nel momento in cui... in quel momento sentii...».

Questo, in parole di Borges, il primo contatto. Chi ha seguito le tracce del dantismo di Borges trova il primo cenno alla Commedia nel 1929 (*Duración del Infierno*, poi nel volume *Discusión*). Di qui sono stati visti diramarsi chiari segni danteschi in molti scritti di Borges, tanto nella lirica quanto nella prosa. Per fare solo due esempi, ora si tratta dei due versi del *Poema conjetural*, del 1943: «Como aquel capitán del Purgatorio/que, huyendo a pie y ensangrentando el llano» in cui, come ha osservato Paoli, l'eco di Bonconte da Montefeltro, si contamina con tratti di Iacopo del Cassero; ora si tratta dei molti e complessi riferimenti danteschi in vari racconti della raccolta *El Aleph*, del 1949, con richiami espliciti sul piano dei nomi (Pedro Damián, Beatriz Viterbo, Carlos Argentino Daneri [DANTE ALIGHIERI], oltre a Estela Canto, destinataria di un racconto), e con spunti di identificazione tra il protagonista Borges e lo stesso Dante.

Ma oggi non seguiremo queste piste, ben tracciate da vari studiosi. Lasciamo dunque gli scritti creativi; e lasciamo anche la tentazione di rintracciare, cronologicamente, rapporti circolari fra scritti creativi e scritti saggistici, come la coincidenza, nel 1949, tra la pubblicazione dell'*Aleph* e l'Introduzione che Borges premette a una traduzione spagnola della Commedia, apparsa a Buenos Aires.

Quanto agli scritti saggistici di Borges su Dante, anch'essi sono legati al loro interno da rapporti circolari. Si tratta di parecchi interventi (conferenze, articoli giornalistici, interviste, ecc.), che hanno l'uno con l'altro incroci molteplici, si intersecano quasi infinitamente in ristampe, appaiono, tra parlato, scritto e riscritto, spariscono, si ri-

costruiscono in modo infinito. Ne sia esempio lo scritto sull'ultimo viaggio di Ulisse di cui lo stesso Borges dice: «Io scrissi una volta un articolo intitolato «L'enigma di Ulisse». Lo pubblicai, poi lo persi [che significa, ci chiediamo, perdere qualcosa di pubblicato?], e ora cercherò di ricostruirlo» (introduzione di Barnatán a N, p. 72). Altro esempio: gli infiniti ritorni sul verso «Dolce color d'oriental zaffiro» (Purg. I, 13), spesso addotto in contrapposizione a Góngora, dalla prima citazione nel saggio *La Metáfora*, in *Historia de la eternidad*, nel 1936, fino ai giorni nostri. Il dantismo di Borges costituisce dunque un discorso continuo, la cui frammentazione in unità discrete è spesso occasionale, e diventa un terreno allettante, anche se accidentato, per la ricostruzione biografica ed editoriale.

Non mi avvio qui su questo terreno; e metto in primo piano, in modo quasi esclusivo, il volume recente, in cui, a cura dello stesso Borges, viene raccolta la maggior parte dei suoi scritti su Dante, risalenti soprattutto al periodo 1948-57: *Nueve Ensayos Dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 1982. [N] Sullo sfondo, tengo presente anche il primo brano di un altro volume, *Siete Noches* (México, Fondo de Cultura Económica, 1980), tradotto in italiano da M.E. Moras, Feltrinelli, Milano 1983, col titolo suggestivo (ma sbagliato, trattandosi di sere) di *Sette Notti*; si tratta di una conferenza di una ventina di pagine, tenuta a Buenos Aires nel 1977. Quanto a N è un'edizione popolare; in Italia è apparso presso F.M. Ricci (cfr. *postilla* qui appresso), contrapponendo, come fa osservare D. Puccini, il suo aspetto raffinatissimo a quello dimesso dell'edizione spagnola. F.M. Ricci aveva già anticipato qualche saggio nella rivista FMR del giugno 1983; quello su Ugolino inoltre è uscito anche sul Corriere della Sera del 5/6/1983.

Preceduto da lunghe pagine introduttive di M.R. Barnatán, e alcune più brevi di J. Arce, il testo di Borges in N occupa non più di una ottantina di pagine: un prologo e nove saggi. Sul valore emblematico del numero 9, multiplo di 3, si sofferma all'inizio lo stesso Borges (N 90); quanto alla parola «Saggi», converrà precisare che si tratta piuttosto di Note brevi, ciascuna fra le 3 e le 9 pagine. Il Prologo ha spunti generali: varia e fortunata invenzione di tratti precisi, anche sul piano psicologico, topografia dell'universo di Dante, difesa dall'accusa di essere antiquato e crudele. Quanto ai Saggi, li elenco nell'ordine del volume, aggiungendo il riferimento al testo della Commedia quando non sia esplicito nel titolo:

Il nobile castello del canto quarto
Il falso problema di Ugolino;
L'ultimo viaggio di Ulisse;
Il carnefice pietoso [Inf. V];
Dante e i visionari anglosassoni [Par. X];
Purgatorio, I, 13;
Il Simurgh e l'aquila [Par. XVIII e XIX];
L'incontro in un sogno [Purg. XXX];
L'ultimo sorriso di Beatrice [Par. XXXI].

Oltre al prologo, abbiamo dunque, nell'ordine di N, quattro saggi su passi dell'Inferno (IV, XXXIII, XXVI, e V, non dunque nell'ordine del poema), e cinque saggi che si muovono (anche qui non nell'ordine della Commedia) tra Paradiso e Purgatorio. Moltissimi altri passi danteschi vengono adottati in modo sparso.

Questi i dati materiali, Quanto ad altre caratteristiche, più interne, del dantismo di Borges, ricordiamo ancora una volta che, con tutta la sua vastissima, sterminata, cultura, Borges non è un filologo di professione; è un grande, sensibilissimo lettore, eccezionale ed eccentrico nei riguardi della lettura di Dante. Penso a questo proposito ad alcune parole recenti di Maria Corti, su un altro lettore di Dante e grande scrittore, lo svedese Olof Lagercrantz (*Scrivere come Dio, Dall'inferno al paradiso*, trad. ital. Marietti, Casale Monferrato 1983, *Introduzione*, p. VII): «L'enorme costruzione attuata da secoli di critica su un classico, grande poeta o prosatore, diventerebbe insopportabile, quasi incredibile, a momenti sinistra se di tanto in tanto non sorgesse un altro artista a darci del primo la sua personale lettura, a ricreare in noi una potente meraviglia. Si pensi come esempi assai pertinenti a Ezra Pound o a Eliot, piombati nel Duecento italiano da un altro universo culturale e linguistico, visitatori ultrasensibili a ciò che l'abitudine o la lunga frequentazione di un capolavoro ci nascondevano. È sempre assai importante la decodifica di chi possiede due preziosi requisiti: essere artista e provenire da un'altra cultura; la somma dei due elementi può creare un nuovo, singolare punto di vista». Proprio Borges è uno di questi visitatori ultrasensibili, proveniente da un'altra cultura (doppia per di più, quella ispanica e quella anglosassone) e piomba nel Duecento italiano con uno straniamento visto di cui cercherò ora di mettere in luce alcuni aspetti.

3. Incominciamo con un atteggiamento apparentemente esterno, come la definizione valutativa. Si può raccogliere una piccola antologia, distinguendo due tipi: l'elogio in assoluto e la rappresentazione

immaginosa. Da un lato, l'eccellenza inuguagliabile sia dell'opera intera («il miglior libro che la letteratura ha raggiunto», 158), sia di singoli passi: l'incontro con Beatrice è «una delle scene più stupende che la letteratura ha raggiunto», 145; i versi col sorriso di Beatrice che si allontana sono «i più patetici che la letteratura ha raggiunto», 155. Nei tre passi, le stesse parole: «che la letteratura ha raggiunto» («ha alcanzado»); teniamolo presente. D'altro lato, vediamo una suggestiva pagina con cui si apre N (85): «Immaginiamo, in una biblioteca orientale, una pittura fatta molti secoli fa. Forse è araba, e ci dicono che vi sono figurate tutte le favole delle *Mille e una notte*; forse è cinese, e sappiamo che illustra un romanzo con migliaia di personaggi. Nel tumulto delle sue forme... qualcuna ci colpisce e da quella passiamo ad altre. Il giorno declina, la luce si stanca e man mano che ci addentriamo nel quadro, capiamo che non c'è cosa sulla terra che non sia là. Ciò che fu, ciò che è e ciò che sarà, la storia del passato e quella del futuro, le cose che ho avuto e quelle che avrò, tutto ciò ci attende in qualche punto di questo labirinto tranquillo». E continua: «magari potessimo leggerlo con innocenza; questa felicità ci è proibita». E altrove: «Le interpretazioni di un libro così infinito come la Commedia non possono essere semplici» (120).

Letteratura come campo di gara di opere compresenti nel tempo («ha raggiunto»), impossibile verginità di lettura, labirinto tranquillo, libro infinito; in questi pochi passi abbiamo tutto Borges.

Ma Borges si cala anche in una minuziosa attività culturale e quasi erudita. Non saprei se Borges conosca direttamente anche altri scritti danteschi (cita l'Epistola a Cangrande, 92, il *De Monarchia*, 123, la *Vita Nuova*, 158, ma forse di seconda mano). Non c'è dubbio invece che conosca direttamente i commentatori antichi e gli studiosi moderni (fermandosi, come è stato osservato, a qualche decennio fa). Ecco l'elenco, secondo una mia schedatura:

antichi: Iacopo di Dante, 92; Pietro di Dante, 148; Iacopo della Lana, 92; Francesco da Buti, 93, 136, 148, 152; Boccaccio, 100; l'Anonimo Fiorentino, 114; e cita, per separato, «Rambaldi de Imola», 106 e Benvenuto da Imola, 148, 152;

moderni (in ordine alfabetico): Andreoli, 114; Bianchi, 107; Casini, 106, 114, 141, 156; Croce 100, 106, 121; De Sanctis, 107, 161; D'Ovidio, 107; Friedrich, 114; Gioberti, 102; Lombardi, 148; Momi-gliano, 98; Ozanam, 145, 156; Papini, 116; Pietrobono, 107, 108, 114, 148, 156; Mario Rossi, 102; Rüegg, 115; Spierri, 148; Steiner, 115, 117, 148; Tommaseo, 114, 148; Torraca, 99, 106, 150, 156; Guido Vi-

tali, 98, 99, 106, 141, 148, 158. In S cita anche il commento di Grabher, che in N non appare.

Questi nomi costellano tutte le pagine di N, talvolta sparsi, talvolta addensati, e accompagnati dal cenno generale «i commentatori» (100, 148), «molti commentatori» (114). Ma l'aspetto che a me qui interessa non è la solidità dell'erudizione dantesca di Borges; è invece il modo in cui Borges si inserisce nell'esegesi dantesca con proposte sue, delle quali sottolinea la diversità. Cito due casi: «non ho letto (nessuno ha letto) tutti i commentatori danteschi, ma sospetto che nel caso del famoso verso 75 del canto penultimo dell'*Inferno* («Poesia, più che il dolor, poté il digiuno») abbiano creato un problema che parte da una confusione tra la realtà e l'arte... Da questo rimprovero devo escludere i commentatori antichi» (105); e ancora: «i commenti che ho interrogati vedono soltanto...» (156; cf. anche p. 150).

A questo punto, in un indice analitico dei nomi che appaiono in N, una grossa sezione andrà riservata anche ai moltissimi scrittori di varie epoche e di varie civiltà, che Borges continuamente chiama in gioco intorno a Dante. E questa è veramente la biblioteca reale di Borges; esempio tipico la «antologia casuale» (138) che raccoglie intorno a due metafore dantesche («là dove il sol tace», *Inf.* I, 60, e «Dolce color d'oriental zaffiro», *Purg.* I, 13): l'Eneide, Byron, Góngora, Baudelaire, Browning, Milton.

Più che fornire un elenco completo di nomi (che andrebbe da Parmenide, gli stoici, Plotino, attraverso Petrarca, Calvino, Leibniz, Spinoza, fino a M.me de Staël, Lamartine, Hugo, Schopenhauer, Nietzsche), mi interessa qui sottolineare alcuni caratteri di questo reticolo:

1) la circolarità, tipica di Borges, con cui si instaurano rapporti tra un testo e l'altro; così l'ambigua pietà di Dante per Francesca viene spiegata mediante un sillogismo che ha per protagonista Raskolnikov, personaggio del *Delitto e castigo* di Dostoevskij (121);

2) la scarsa presenza della letteratura spagnola: due citazioni di Quevedo, per metafore (111, 120); e tre di Góngora (86, 120, 136), due delle quali, in un atteggiamento consueto anche altrove in Borges, denunciati antipatia («meccanico e grossolano» petrarchismo; «il verso dantesco è delicato, quello di Góngora volutamente rumoroso»);

3) la preponderanza del mondo settentrionale, in quello che Borges ha definito per se stesso «il culto del Nord» (nell'Epilogo, del 1979, alle *Obras Completas* in Emecé). L'universo concettuale e linguistico

nordico, nelle pagine dantesche di Borges, si prolunga anche all'indietro, con una lunga trascrizione dalla *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* del venerabile Beda (125 segg.), e si allarga verso lidi scandinavi (126). Il mondo culturale di Borges è però soprattutto quello anglossassone; con citazioni frequentissime (Chaucer, Bacon, Milton, Shakespeare, Addison, Beckford, Longfellow, Tennyson, Chesterton, Stevenson, Poe, Eliot). Due volte appare *Moby Dick* di Melville: la prima quasi di sfuggita, come orrore provocato da qualcosa di conturbante, qui il bianco della balena, in Dante il pallore di Virgilio nel Limbo (95); la seconda, con più enfasi: «Devote del mare e di Dante, le due letterature di lingua inglese hanno ricevuto qualche influsso [oltre all'*Ulysses* di Tennyson] dall'Ulisse dantesco... Non si è indicata ancora, che io sappia, una affinità più profonda, quella dell'Ulisse infernale con un altro capitano sventurato: Ahab di *Moby Dick*» (118).

Ed è al mondo inglese che Borges ricorre quando sul piano linguistico ha bisogno di termini adatti a esprimere concetti sfumati, almeno due volte: *uncanniness* (qualità di sinistro) per il Limbo (95), e l'ossimoro *nightmares of delight*, incubi di piacere (da Chesterton) per l'ultimo sorriso di Beatrice nel Paradiso (158). Questi termini, badiamo bene, Borges non solo li usa; li spiega, anche, in cenni metalinguistici più o meno estesi. Così, per *uncanniness*, parla dell'origine sassone o scozzese, dell'immissione nel lessico preromantico, e cerca equivalenti in tedesco; per l'ossimoro, nota la diversa prevalenza del termine *delight*, in Chesterton, e di *nightmare* nella Commedia. Lasciamo da parte l'immagine conturbante di Dante che parla inglese. Quanto mi interessa qui è segnare sul piano colto ed erudito un forte elemento autobiografico: quella formazione culturale inglese che, come sappiamo, marca anche il primo incontro di Borges con la Commedia. Ma c'è di più: esattamente come in quell'episodio, anche qui l'autobiografismo coinvolge la topografia di Buenos Aires; cosicché cultura linguistica e letteraria inglese, strade e trasporti metropolitani della capitale argentina, e Dante, si mescolano in un cenno curiosissimo; «Qualche sera fa, su una banchina della stazione di Constitución, ho ricordato bruscamente un caso perfetto di *uncanniness*, di orrore tranquillo e silenzioso, nella Commedia...».

4. Le definizioni, le citazioni di testi critici e di testi creativi, il ricorso a parole inglesi, mettono dunque in rilievo nei saggi danteschi di Borges, entro l'impeccabile erudizione, una energica presenza personale. Di questa presenza, e di questi interventi, vediamo ora più da

vicino modi e contenuti. C'è da un lato, sul piano sintattico, il fervore dell'argomentazione, che spesso si esprime in iterazioni: «A Dante non basta dire che... non gli basta dire che... non gli basta dire che...» (86); «non sapremo mai se... non sapremo mai...» (126); «non diversamente... non diversamente...» (144); «Dante sognò Beatrice, ma la sognò severissima, ma la sognò inaccessibile, ma la sognò su un carro...» (152); «là aureolata, c'è Beatrice, Beatrice il cui sguardo... Beatrice che... Beatrice di Folco Portinari, che...» (159). Sul piano lessicale, almeno quattro volte appare in N una parola tipica del Borges narratore: «finzioni»; due di queste come ponte gettato fra i secoli; «entrambe le finzioni [l'Ulisse di Dante e il capitano Ahab di *Moby Dick*] sono il processo di un nascosto e intricato suicidio» (118); [l'aquila dantesca e il re degli uccelli persiano] «queste prodigiose finzioni» (140).

Nel dialogo coi commentatori, come abbiamo visto, Borges inserisce spesso la propria voce come interlocutore con una propria autonomia. Esiste sempre un suo «io» attivo, cambiano solo le sfumature. C'è l'apparente timidezza del suggerimento («io suggerisco che...»; «intravvedo quattro congetture possibili...»; «sospetto che questa congettura è fallace», ma subito «penso che...», 117, 119, 121, 158); e il suggerimento talvolta è in condizionale («io insinuerei...»; «io azzarderei la risposta...»; «io andrei più lontano...», 103, 108, 158). Ma c'è anche il piglio deciso di un'immissione diretta nella discussione: «*inutile controversia*» [in italiano, dal Casini]; «Tommaso cita... e avrebbe potuto citare...»; «questo argomento comporta un errore» (107, 114, 116). C'è l'affermazione frequente di un'interpretazione personale: «*tengo para mí*», «quanto a me penso che...» (107, 123); e ancora: «[per i commentatori esistono qui anomalie...]; entrambe secondo me («para mí»), derivano da un'origine comune. Si tratta, naturalmente, di una congettura; in poche parole lo indicherò» (150, con relativa nota). C'è ogni tanto la consapevolezza, talvolta cortesemente attenuata («forse», «che io sappia»), di essere il primo a delineare certe affinità (per *Moby Dick*, «non si è indicato ancora, che io sappia...», 118), o a introdurre elementi nuovi: [per l'incontro tra Dante e Beatrice] «il mio proposito è riferire [la scena], riassumere [le osservazioni altrui] e presentare qualche osservazione, forse nuova, di indole psicologica» (145).

C'è soprattutto, gettato sopra sette secoli, il ponte della comprensione che solo un grande scrittore sa di avere per un grande scrittore. Raccoglio di nuovo una frase dal prologo di Maria Corti a Lagercrantz

(pp. XI-XII): «Un poeta che colloqui con un altro poeta restituisce il testo al più alto esercizio di decodifica, dove non c'è né compiacenza, né, al limite, letteratura, ma una incomparabile familiarità di menti». Per Borges questa familiarità di menti si muove in gran parte sul piano psicologico: «questa congettura [per l'atteggiamento di Dante verso Francesca] è forse la più verosimile, ma ha qualcosa di meschino o di vile e non sembra essere confacente al *nostro* concetto di Dante» (120); per l'amore di Dante verso Beatrice: «la *nostra* certezza di un amore sventurato e idolatrico» (150). Sottolineo qui l'enfasi sulla prima persona; così come in altri due passi sono da sottolineare altre due espressioni personalistiche ed assolute. Poche pagine più in là, infatti, questa familiarità di menti dà luogo all'affermazione orgogliosissima, da grande scrittore a grande scrittore, di essere il solo in grado di capire. «Per questi versi [l'ultimo sorriso di Beatrice; i versi che, come abbiamo visto, Borges definisce i più patetici della letteratura universale] *nessuno* sembra aver percepito il dolore che è in essi, *nessuno* li ha ascoltati interamente» (155); e, subito dopo, di nuovo, la sicurezza del rapporto da grande a grande, al di sopra dei mediocri: «questa spiegazione [degli allegoristi] non è meno incensurabile che frigida; da quel misero schema non sono *mai* usciti questi versi» (156). È proprio per questo suo radicalismo (*nessuno, mai*) la lettura dantesca di Borges risulta un atto creativo.

5. Quanto all'interpretazione vera e propria, su vari piani appaiono con evidenza tratti tipici dell'universo di Borges.

Si tratta anzitutto dell'insistenza con cui distingue tra realtà e arte (105), nella quale «forma» e «fondo» sono inseparabili (110). Così, a proposito del confronto tra l'impresa di Ulisse e l'impresa di Dante, Borges specifica che per Dante l'impresa non è il viaggio nel mondo ultraterreno ma l'esecuzione del suo libro (116). Così, nella lettura del canto di Ugolino, la netta distinzione tra cannibalismo come problema storico e come problema estetico o letterario consente a Borges di insistere sulla funzione deliberata dell'ambiguità: «Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri» (111); «Dante non ha voluto che lo pensiamo ma, questo sì, che lo sospettiamo; l'incertezza è parte del suo disegno» (108); e più avanti: «questa ondulante imprecisione, questa incertezza è la strana materia di cui [Ugolino] è fatto» (111). Di qui, subito, alcuni concetti fondamentali: che Ugolino «non è se non una tessitura verbale composta di una trentina di terzine», perché, citando Stevenson, i personaggi dei libri non sono se non

«filze di parole» (110); che il «tempo ambiguo dell'arte» non è «il tempo reale della storia» ma, come quello «della speranza e dell'oblio», ha compresenti molte alternative (110). Di qui, ancora, le distinzioni tra logica e verità (nel senso di verità poetica) che appaiono almeno due volte; in un punto, come distinzione ovvia: «logicamente (non poeticamente)» (149); in un altro, in modo più ampio, per Francesca che «Dante comprende e non perdona: è questo il paradosso insolubile. Io penso che lo risolse al di là della logica... Le altre congetture erano logiche; questa, che non lo è, mi sembra quella vera» (123).

Arte non realistica, opera che non significa se non se stessa, esistenza esclusiva del tessuto verbale, funzione dell'ambiguità: nella sua modernità critica, Borges dantista è perfettamente allineato col Borges creatore. Ma c'è qualcosa di più inscindibile tra i due Borges, e questo mi sembra un punto centrale del suo dantismo: che la distinzione tra realtà e arte non impedisce a Borges insistenti sondaggi nella psiche di Dante stesso, Dante non narratore ma autore, uomo in carne e ossa. Cosicché Dante, lungi dallo sparire dietro al testo proprio, diventa personaggio di un testo narrativo di Borges.

La formulazione è chiarissima: «determinate le ragioni tecniche, cioè quelle ragioni di ordine verbale, che rendono spaventoso il castello, restano da determinare le ragioni intime... Io insinuerei un'altra ragione di indole personale» (102). E, in modo più esplicito ancora: «la tragica sostanza [dei versi sul sorriso di Beatrice] appartiene meno all'opera che all'autore dell'opera, meno a Dante protagonista che a Dante redattore o inventore» (155).

Di Dante autore, Borges si impadronisce dunque a sua volta come narratore. E ci dà Dante consapevole del proprio valore come poeta (103), Dante che sogna, come vedremo tra poco, Dante, il cui incontro con Beatrice è finzione compensatrice non della morte ma del rifiuto: «infinitamente esistette Beatrice per Dante, Dante pochissimo, forse nulla per Beatrice» (152), per cui Paolo e Francesca, «sognati» da Dante, «sono emblemi oscuri, anche se Dante non lo capì o non lo volle capire, di quella felicità che egli non ottenne» (153). Borges narratore di Dante è onnisciente nei riguardi del suo personaggio: su di lui ne sa più del personaggio stesso («anche se non lo capì o non volle capire»). Sullo stesso piano, poche pagine dopo: «ciò è vero se badiamo al proposito del poeta, erroneo, se badiamo al sentimento» (161). Borges dunque scavalca il capire, la volontà di capire, e il «proposito» di Dante, per arrivare a quello che qui chiama «sentimento», in uno scandaglio quasi da analista nell'inconscio di Dante, che Bor-

ges vede in conflitto coi livelli superiori della coscienza.

Non a caso Borges, in quella che gli risulta una contraddizione di Dante (la Rosa dei beati lontana, ma popolata di forme nitide) trova «il primo indizio di una discordia intima» (159). E mentre, come abbiamo visto, in altri momenti tende a identificare Dante con se stesso, qui ha per Dante il distacco appunto dell'analista che scopre nel suo soggetto intenzioni e desideri di cui l'altro è inconsapevole. Così si cala nell'inconscio di Dante non solo per intravedervi l'identificazione tra la coppia Dante-Beatrice e Paolo-Francesca, ma anche per altre ipotesi: «Io sospetto che Dante scrisse il miglior libro che la letteratura ha raggiunto per inserirvi qualche incontro con la irricuperabile Beatrice» (158), in un «malinconico gioco» di inserti come l'elenco dei 60 nomi di cui parla nella *Vita Nuova*. E ancora: «la scena [di Beatrice che si allontana] è stata immaginata da Dante. *Per noi* è molto reale, *per lui* lo era di meno. La realtà, *per lui*, era che prima la vita e poi la morte gli avevano strappata Beatrice. Assente per sempre da Beatrice, solo e forse umiliato, immaginò la scena per immaginare di essere con lei. Purtroppo *per lui*, per fortuna *per i secoli che lo avrebbero letto*, la coscienza che l'incontro era immaginario deformò la visione» (161). La sottolineatura (che è mia) di «lui» e «noi» intende segnare l'onniscienza di Borges nei riguardi di Dante personaggio, ulteriormente marcata dall'opposizione: «purtroppo-per fortuna».

Con infinita sottigliezza, qui, proprio alla fine del volumetto, Borges ribadisce l'analisi dell'inconscio e del desiderio con finissime osservazioni formali. Con l'aiuto della versione inglese di Longfellow, in *Par.* XXXI, 91-94

Così orai: ed ella, sì lontana
come pareva, sorrise e riguardommi;
poi si tornò all'eterna fontana

Borges trova una doppia contaminazione: «*come pareva* si riferisce a *lontana* ma contamina *sorrise*» e «anche *eterna* sembra contaminare *si tornò*» (161). Il testo di Dante viene qui messo in movimento in una plurivalenza di letture molto moderna e in una fluttuazione di sensi completamente borgesiana.

6. La distinzione tra la realtà e la letteratura, l'oscillante rapporto tra attenzione per gli aspetti formali e sondaggio psicologico, l'insistenza sull'ambiguità hanno un terreno privilegiato: quello del sogno. Anche qui siamo in pieno universo borgesiano. Così la *Commedia*

«nelle pagine finali può essere molte cose, forse tutte le cose; al principio è notoriamente un sogno di Dante, ed egli, a sua volta, non è se non il soggetto del sogno» (96); le ombre venerabili che stanno nel Limbo «sono forme dell'incipiente sogno di Dante, appena staccate dal sognatore» (103); e ancora, per Ugolino, «così, con due possibili agoniche, lo sognò Dante, e così lo sogneranno le generazioni» (111); per Paolo e Francesca, «due amanti che l'Alighieri sognò nella bufera del secondo cerchio» (152).

Ma stiamo attenti; in Borges le cose non sono mai semplici. Da un lato Borges porta tutto sul piano del sogno: la Commedia, le ombre del Limbo, Ugolino, Paolo e Francesca; e almeno una volta stabilisce un rapporto tra sogno e incubo quando, per la severità di Beatrice, scava nell'inconscio di Dante appunto sul piano onirico («rifiutato per sempre da Beatrice, sognò Beatrice, ma la sognò severissima, ma la sognò inaccessibile... ma la sognò su un carro... Fatti del genere possono prefigurare un incubo» (152). Ma in un altro punto, analizzando la contraddizione tra la condanna di Francesca all'inferno e la «infinita compassione» di Dante per lei, Borges introduce una riflessione diversa. Tra le quattro «congetture possibili» che «intravede», si sofferma sull'ipotesi junghiana di una identificazione tra invenzioni letterarie e invenzioni oniriche, secondo la quale «Dante, che è il nostro sogno ora, sognò la pena di Francesca e sognò la propria pietà per lei» (120). Ma subito la ritiene «fallace», «perché una cosa è attribuire ai libri e ai sogni un'origine comune e un'altra è tollerare nei libri la sconessione e l'irresponsabilità dei sogni» (121). Rimando il problema agli psicologi: qui mi limito a segnalare il passo, aggiungendo del resto che questa stessa ambiguità tra ipotesi del sogno e rifiuto del sogno può perfettamente essere molto cara allo stesso Borges.

Tutta di Borges, infine, è nel suo dantismo la concezione del tempo: un tempo infinito (come è infinito il gioco di metafore a partire da «oriental zaffiro», 136): un tempo circolare, in cui tra il prima e il dopo il rapporto non è univoco né unidirezionale, e molto si gioca sull'asse dopo-prima. Così, per Ugolino, alcuni elementi che crediamo parte del racconto sono invece profezie (108): Ulisse non solo, come si è detto, «prefigura» gli esploratori del Rinascimento ma impersona un tipo umano che era già esistito con gli scandinavi che nei secoli X e XI scoprono la Groenlandia e il Canada; ma «Dante non poteva saperlo», perché «ciò che è scandinavo tende a essere segreto, a essere come se fosse un sogno» (118).

Questi viaggi nel tempo portano Borges a un discorso particolarissimo a proposito dei precursori. Non si tratta certo di fonti, si tratta di elementi entro un continuum culturale. Lo dice lui stesso: «Un gran libro come la Divina Commedia non è l'isolato o casuale capriccio di un individuo: molti uomini e molte generazioni hanno teso verso di esso. Indagare sui suoi precursori non è incorrere in una miserabile mansione di carattere giuridico o poliziesco; è indagare sui movimenti, i primi passi, le avventure, i barlumi e le premonizioni dello spirito umano» (134).

Due volte Borges si sofferma a lungo su testi anteriori alla Commedia: la *Historia* di Beda del secolo VIII per le visioni ultraterrene (125 e segg.) e il *Simurgh* del persiano Farid al-Din Attar, precedente di un secolo la Commedia, per l'aquila di *Par.* XVIII (139 e segg.). Borges ritiene molto probabile che Dante non conoscesse Beda, nome «convenientemente bisillabo» solo per venir inserito nel verso di *Par.* X, 131. Considera comunque «il fatto che Dante conoscesse o no le visioni raccolte da Beda meno importante del fatto che questi le abbia incluse nella sua opera storica giudicandole degne di memoria» (133). E soprattutto fermiamoci su questa frase stupenda di Borges: «in Beda ci sono passi che ricordano — bisognerebbe dire che prefigurano — altri dell'opera dantesca» (132). Stupenda, perché sobbalziamo, ma solo a una seconda lettura, di fronte a questa autocorrezione, col suo movimento in avanti tra metafora anticronologica («ricordano») e realtà cronologica («prefigurano»); cioè, solo in un secondo momento ci rendiamo conto che, sul piano della nostra logica temporale, noi avremmo detto «che prefigurano, potremmo dire che ricordano».

Più nettamente ancora, per il *Simurgh* persiano, il rapporto tra il prima e il dopo viene ribaltato. «Un secolo prima che Dante concepisse l'emblema dell'Aquila... Farid al-Din Attar concepì lo strano *Simurgh* (Trenta Uccelli), che virtualmente lo corregge e lo include». Abbiamo visto all'inizio che per Borges nella gara fra opere letterarie compresenti nel tempo Dante vince quasi sempre («il miglior libro che la letteratura ha raggiunto»). Sulla linea bidirezionale (non solo da prima a dopo ma anche da dopo a prima) qui almeno una volta vince un altro, un predecessore vicino nel tempo, lontano nello spazio: «che qualcuno sia riuscito a superare una delle grandi figure della Commedia sembra, a ragione, incredibile; il fatto tuttavia è avvenuto» (141). Anche qui, solo a una seconda lettura ci rendiamo conto che è appunto l'apparente normalità dei tempi verbali («lo corregge, lo inclu-

de, è avvenuto il fatto che l'abbia superato») a porre questo superamento in anticipo sul piano del fantastico.

Questa filologia fantastica di Borges, dove le fonti gareggiano col testo derivato e la competizione si svolge a ritroso nel tempo, andrà approfondita in altra sede. Qui possiamo concludere: su questo andirivieni continuo, nel tempo tra prefigurazione e ricordo, come nella memoria letteraria fra lettura e ricreazione. Per Melville, Borges preferisce pensare non che abbia avuta presente la Commedia ma che l'abbia «letta, assimilata a tal punto, da poterla dimenticare nella sua letteralità; che la Commedia debba aver fatto parte di lui e che egli abbia poi riscoperto quel che aveva letto molto tempo prima» (S 29). Lasciamo i contorni alla Pierre Menard del testo talmente assimilato che se ne dimentica la letteralità; e raccogliamo invece il «far parte». La Commedia fa parte di Borges, che l'ha accolta (S 25) come «il miglior dono che la letteratura può offrirci»: e, lungi dall'«ascetismo» di non leggerla, non si nega la «felicità» — lo dice più volte — di leggerla, perché «mi ha accompagnato per tanti anni e so che appena la aprirò, domani, scorgerò cose che non ho visto sino ad ora. So che questo libro andrà oltre la mia veglia e le nostre veglie» (S 30).

Così nelle sue veglie Borges legge e sogna Dante. O forse è Dante che ha letto e sognato Borges? [1985]*

* Conferenza tenuta per le «Lecturae Dantis» di Ravenna il 3 marzo 1984; testo pubblicato in «Lecture Classensi», ciclo curato da G.L. Beccaria, XIV, Ravenna 1985, pp. 121-136.

Precisazioni indispensabili: morte di Borges nel giugno 1986 e relativa miriade di scritti su di lui. In precedenza, laurea honoris causa all'Università di Roma nell'ottobre 1984 (e contemporanee cerimonie all'Accademia dei Lincei e all'Istituto Italo latino-americano) con importanti discorsi e scritti su Borges e sul suo rapporto con la cultura italiana. Pubblicazione in Italia di *Tutte le Opere*, a cura di D. Porzio, nei Meridiani di Mondadori, Milano 1984 e 1985; nel secondo volume i *Saggi danteschi* in trad. di G. Guadalupi (cfr. *Introd.* di Porzio pp. XIII e segg.). Sui due volumi (il primo come «Libro del mese») cfr. gli interventi di D. Puccini, F. Antonucci e E. Franco in «L'Indice» I, 3, 1984 e III, 4, 1986. Pubblicazione dei *Nove saggi danteschi* nella stessa trad., con bella prefazione di G. Petrocchi, nel prezioso volume di F.M. Ricci (Milano 1985). Intanto, sulla modernità di alcuni atteggiamenti creativi e critici di Borges (intertestualità, ambiguità) erano uscite («Acquario», 1983-84) pagine stimolanti di D. Puccini, al quale — come a V. Blengino e a Rosalba Campra — ero già debitrice di molti suggerimenti; sull'atteggiamento di Borges verso Góngora e Quevedo è uscito G. Poggi - P. Taravacci, *Le bugie della parola. Il giovane Borges e il barocco*, Pisa 1984. Soprattutto R. Paoli, al quale già si dovevano scritti molto importanti, ha pubblicato un'am-

pia e documentatissima analisi, *Borges e Dante*, in «Studi Danteschi» LVI, 1984 pp. 189 - 212 (conferenza del 24/5/1984 alla Società Dantesca Italiana di Firenze). A conferenze fatte, l'amico Paoli e io ci siamo scambiati i nostri dattiloscritti; diciamo cose in gran parte diverse, in parte inevitabilmente simili e soprattutto ci soffermiamo spesso sugli stessi passi degli scritti danteschi di Borges. Riferimenti puntuali al testo di Paoli, per il mio testo, pur anacronistici (e in questo senso molto borgesiani), sarebbero possibili; ma, nella loro inevitabile frequenza, lo convertirebbero in una serie di rimandi. Meglio perciò considerare i nostri due interventi come inseriti in una atmosfera circolare di idee, anche questa molto borgesiana.

Anziché riscrivere il mio intervento per intero, scelgo dunque una soluzione storicizzante, e lo presento per la stampa così come l'avevo letto a Ravenna tre anni fa. Della conferenza esso mantiene anche il tono discorsivo, e la mancanza di note bibliografiche. Sullo sfondo ci sono state varie letture: Alazraki, Arce, Barnatán, Barronechea, Bellini, Campra, Carilla, Cro, Ghiano, Goloboff, Paoli, Puccini, Rodríguez Monegal, Yurkievich.