

«*Dolce color d'oriental zaffiro*»:
Borges 'lettore complice' di Dante

LUCIO SESSA

QUANDO OLIVERIO GIRONDO –in pieno fervore ultraista– pubblicò i suoi *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, non poteva certo immaginare che quell'insolito titolo –così intriso di avanguardistica modernolatria– racchiudesse in qualche modo un presagio. Molti anni dopo infatti, sarà proprio un *tranvía* a fare da 'galeotto' tra un poeta fiorentino del XIV secolo (universalmente noto) e un poeta-bibliotecario *porteño*. (Il tempo incessante ha già provveduto a cambiare le didascalie: oggi diremmo *tra due classici della letteratura universale*). Galeotto fu il tram e galeotta la distanza tra Calle Las Heras y Pueyrredón (dove Borges abitava) e Avenida La Plata y Carlos Calvo (dov'era situata la Biblioteca in cui lavorava). Un'edizione tascabile della *Divina Commedia*, certamente più maneggevole di un quotidiano dell'epoca, fece il resto.

Si racconta che in Giappone ci sia l'abitudine di leggere molto durante i lunghi spostamenti quotidiani (in treno o in metropolitana) per raggiungere il luogo di lavoro. Alcune case editrici si sono attrezzate, stampando tascabili in edizioni super-economiche, a volte senza copertina, spesso dimensionati su di un solo spostamento. All'arrivo si può gettar via il libro, accessorio del viaggio, letteratura *da viaggio*. Anche Borges, arrivato alla sommità del Purgatorio, lì dove s'apre il Paradiso terrestre vietato agli sguardi umani, getta via (nel senso metaforico di mettere da parte) la traduzione inglese di cui s'era servito per leggere le prime due cantiche. È ormai in grado di comprendere le

terzine in lingua originale. Borges abbandona Carlyle, il traduttore, nello stesso momento e in fondo anche nello stesso luogo (l'emisfero australe!) in cui Dante saluta Virgilio: «Cuando llegué a la cumbre del Paraíso, cuando llegué al Paraíso desierto, ahí, en aquel momento en que Dante está abandonado por Virgilio y se encuentra solo y lo llama, en aquel momento sentí que podía leer directamente el texto italiano y sólo mirar de vez en cuando el texto inglés»¹. Dante sarà preso in consegna da una nuova guida, Beatrice, mentre Borges continuerà a lasciarsi guidare dal proprio senso estetico e dal piacere della lettura: «Yo soy un lector hedónico; busco emociones en los libros y ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas... Creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la Comedia»².

La *Divina Commedia* è una presenza costante nell'orizzonte poetico, narrativo e saggistico di Borges. Un primo riferimento al poeta fiorentino lo troviamo già in una raccolta di saggi³ edita nel '32. I riferimenti successivi saranno innumerevoli e nei più disparati contesti: scritti autobiografici, conferenze, articoli, saggi, racconti, liriche. «La constancia en su recuerdo es tan martilleante que retorna sobre los mismos temas, sobre los mismos versos»⁴. Fino a decidere di dedicare al capolavoro dantesco un intero volume di saggi, privilegio mai accordato (né prima, né dopo) a nessun altro autore. Anche il numero dei saggi, nove, non è certo casuale: è un chiaro omaggio a quel numero magico così caro al poeta fiorentino.

Nell'inverno australe del 1977 –tra giugno ed agosto– Borges tiene un ciclo di conferenze in un teatro di Buenos Aires. Il primo di questi incontri sarà dedicato proprio al poema dantesco. Ad apertura di conferenza, dopo i saluti di rito, Borges entra subito *in medias res*, citando una pagina di Paul Claudel, in cui il poeta (nonché ambasciatore) francese ci avvisa che gli scenari che ci attendono *post-mortem* non assomiglieranno per niente a ciò che Dante ci ha mostrato nel suo poema. Ritournerà sull'argomento nel prologo ai suoi *nueve ensayos* e citando di nuovo la frase di Paul Claudel, commenterà con sorridente ironia che «Dante sin duda, habría estado de acuerdo con él»⁵. Infatti, si può

¹ J. L. Borges, «La Divina Comedia», in *Siete Noches*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 12.

² *Ibid.*, p. 27.

³ J. L. Borges, «La duración del Infierno», in *Discusión*, Madrid: Alianza Editorial, 1980, pp. 83-88.

⁴ J. Arce, «Borges, lector de la *Divina Comedia*», in J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 77.

⁵ J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, p. 89.

ipotizzare sul serio che Dante credesse davvero ad un oltretomba precisamente ubicato in un luogo del mondo, geograficamente determinato, in cui sarebbe stato possibile conversare (in terzine toscane!) con le anime dei defunti degli argomenti più disparati, dalla teologia alla politica universale e perfino intrattenersi discutendo con vecchi amici o antichi avversari di faccende locali (la *gazette florentine* di Lamartine)? La risposta di Borges al riguardo non lascia adito a dubbi: «Dante no tuvo por qué suponer que lo que él nos muestra corresponde a una imagen real del mundo de la muerte. No hay tal cosa. Dante no pudo pensar eso»⁶.

E' del tutto evidente –per Borges– che Dante non credesse alle sue rappresentazioni dell'oltretomba allo stesso modo in cui poteva credere alla cosmologia tolemaico-aristotelica o alle Sacre Scritture: «Dante no se propuso establecer la verdadera o verosímil topografía del otro mundo»⁷.

Si tratta dunque di fantasia poetica, di *fiction* (benché il termine appaia intollerabilmente moderno e *leggero* per un'opera medievale sostenuta da solide convinzioni teologiche). Nonostante tutto ciò appaia immediatamente evidente alla ragione (se solo ci soffermiamo un attimo a pensarci) è anche vero che il lettore (anche un lettore tutt'altro che sprovveduto come Paul Claudel) è portato a *sentire*, con altrettanta evidenza, che Dante credesse davvero che i tre regni dell'oltretomba fossero proprio come lui andava descrivendoli. E questa è una prova inconfutabile «de la intensidad del texto de Dante, el hecho de que una vez leído el poema y mientras lo leemos tendemos a pensar que él se imaginaba el otro mundo exactamente como lo presenta»⁸.

D'altra parte lo stesso Borges, molti anni prima (in alcuni versi datati 1942), aveva *sentito* alla maniera di Paul Claudel: «Cuando el Juicio / Universal retumbe en las trompetas / y la tierra publique sus entrañas / y resurjan del polvo las naciones / para acatar la Boca inapelable /, *los ojos no verán los nueve círculos de la montaña inversa*»⁹.

La distanza che corre tra il poetico *sentire* del '42 e il sopraggiunto *ragionare* di quarant'anni dopo (i saggi danteschi saranno pubblicati nel 1982) è meno una distanza temporale che un'intemporale Differenza tra una lettura *incantata* e una lettura *critica*. Il Borges critico che ironizza

6 J. L. Borges, *Siete Noches*, p. 11.

7 J. L. Borges, «Prólogo», in *Nueve ensayos dantescos*, p. 92.

8 J. L. Borges, *Siete Noches*, p. 9.

9 J. L. Borges, «Del Infierno y Del Cielo», in *El otro, el mismo*, in *Tutte le Opere*, a cura di Domenico Porzio, Milano: Mondadori, 1984, vol. II, p. 22. (Il corsivo è mio).

su Paul Claudel ci disincanta con una sola e geniale intuizione, interrompendo bruscamente quella sospensione d'incredulità indispensabile al lettore per abbandonarsi alla malìa del testo, per *credere* alle finzioni dell'arte.

In un altro saggio invece, quasi a titolo di risarcimento, Borges simulerà una totale credulità (a proposito dell'incontro tra Dante e gli 'spiriti magni' dell'Antichità, nel canto IV dell'Inferno) scrivendo: «En el canto V, Dante hizo hablar inmortalmente a Francesca da Rimini; en el anterior, qué palabras no habría dado a Aristóteles, a Heráclito o a Orfeo, *si ya hubiera pensado en ese artificio*¹⁰. E' ovvio che qui Borges finge di *dimenticare* che il Dante personaggio –al quale era evidentemente vietato ripercorrere a ritroso i gironi infernali– è mosso dall'autore Dante Alighieri a cui invece non era vietato affatto tornare al testo (e chissà quante volte l'avrà fatto!) per ritoccarlo o emendarlo. La finzione d'oblio di Borges allontana la nostra immaginazione dal concreto lavoro del poeta in carne ed ossa che scrive, riscrive e ancora lima e corregge, roso dai dubbi, affaticato dalle rime. E quella che fu una mera scelta stilistica diventa un indizio di fatalità.

È attraverso questo espediente, trasognato inganno –quasi tassiano *soave licor*– che Borges ci restituisce l'incanto, ricompono l'infranto e tenta di riportarci ad un'idilliaca (ancorché impossibile) condizione di *ingenui* fruitori.

Né ci interrompe l'idillio la prefazione all'edizione spagnola del testo borgesiano, scritta da Joaquín Arce, il quale si limita a raccontare che Borges «echa de menos las palabras que el autor de la *Comedia* hubiera podido poner en boca de Aristóteles *de haber pensado antes en el hallazgo de la confesión del personaje*»¹¹, senza chiosare ulteriormente. Possiamo dunque continuare, in perfetta (ancorché simulata) *innocenza*, a prender parte ai rapimenti estatici del Dante personaggio, dimenticandoci del suo artefice terreno, della sua *umana, troppo umana* origine.

Ma negli ultimi due *ensayos* lo schema si capovolge e sarà proprio a partire da alcune considerazioni sulla figura umana del poeta che Borges ci regalerà (perché di un *dono* si tratta) delle interpretazioni straordinariamente suggestive del testo dantesco. La sua attenzione si sofferma sull'incontro di Dante con Beatrice nel Paradiso terrestre,

¹⁰ J. L. Borges, «El noble castillo del canto cuarto», in *Nueve ensayos dantescos*, p. 100. (Il corsivo è mio).

¹¹ J. Arce, *op. cit.*, p. 79 (Il corsivo è mio).

incontro preceduto da un'imponente processione simbolica¹². Dopo avercela raccontata sommariamente, passa in rassegna alcune interpretazioni in chiave allegorica di illustri dantisti quali Pietrobono, Buti, Tommaseo, non dubitando della loro attendibilità, ma garbatamente avvisandoci della loro frigidità, in sintonia con Benedetto Croce, che ebbe a definire come *allogrie* tutte quelle letture che badavano alla lettera e non allo spirito (vale a dire alle allegorie e non alla sostanza poetica) della *Commedia*¹³. Borges è colpito dal fatto che la processione ha un che di grottesco, il che mal s'adatta al luogo edenico in cui viene rappresentata. Alcuni commentatori più sensibili ai valori estetici e meno interessati alle decifrazioni crittografiche delle allegorie, hanno messo in rilievo la non eccelsa qualità poetica di alcune scene e hanno provato a dare delle spiegazioni. Secondo Carlo Steiner, Dante avrebbe sacrificato la bellezza sull'altare del senso, per meglio esprimere, attraverso le allusioni allegoriche, quei valori morali che gli urgevano e di gran lunga sopravanzavano ogni interesse estetico. Croce, quando si trova a constatare tratti *non poetici* nella *Commedia* se ne disinteressa, relegandoli nel regno della *struttura* (che obbedirebbe a criteri di natura pratico-didascalica del tutto estrinseci a quella che Croce chiama *poesia*)¹⁴ e lasciandola nelle mani dei cosiddetti (l'espressione fu coniata dallo stesso Croce) *dantomani*¹⁵. Borges non condivide l'ipotesi di Steiner: a suo avviso «Dante quería que la procesión fuera bella»¹⁶ e invece «la procesión es de una complicada fealdad»¹⁷. Ma, ben lungi da ogni crociano disinteresse, egli si chiede il perché di questa non riuscita estetica, senza però fuoriscire dall'orizzonte estetico stesso, come aveva fatto invece lo Steiner, che era ricorso a motivazioni *allogrie*.

¹² D. Alighieri, *Divina Commedia*, «Purgatorio», canto XXIX, vv. 43-154.

¹³ «Perciò di ogni poeta, che è sempre insieme uomo intero, e di ogni poesia, che è insieme un volume o un discorso e lega molte cose squadernate, è dato compiere, oltre l'interpretazione poetica, una varia interpretazione filosofica e pratica, che, sotto l'aspetto da cui guardiamo, possiamo chiamare 'allogria'» B. Croce, *La poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1922, p. 10.

¹⁴ Mi sembra doveroso precisare che la distinzione crociana tra *poesia* e *struttura* non viene applicata nel caso specifico. Croce ritiene infatti che «la particolare poesia che si sente e si gode in questa parte del poema [si riferisce appunto alla processione del canto XXIX del «Purgatorio»] si sottrae alla frigidità dell'allegorismo, perché non serve all'allegoria, ma la presuppone e se ne serve» *ibid.*, p. 130.

¹⁵ «Si deve in parte a queste gonfiature, a questi sottilizzamenti, a questo litigare su inezie, e più ancora al vacuo congetturare dei cacciatori di allegorie, se 'dantista' è diventato, nell'uso comune del linguaggio, quasi sinonimo di 'dantomane'» *ibid.*, p. 15.

¹⁶ J. L. Borges, «El encuentro en un sueño», in *Nueve ensayos dantescos*, p. 149.

¹⁷ *Ibid.*

Ritorniamo al testo dantesco: alla fine di questa processione –dalle caratteristiche un po' inquietanti– appare finalmente Beatrice. E appare con dei tratti di assoluta severità, quasi inaccessibile. «Todos los comentadores» –scrive Borges– «han destacado la severidad de Beatriz; algunos, la fealdad de ciertos emblemas; ambas anomalías, para mí, derivan de un origen común»¹⁸. Arriviamo al punto: l'origine comune rinvierebbe, secondo Borges, alla vicenda terrena del poeta che «profesó por Beatriz una adoración idolátrica»¹⁹. L'amore di Dante per Beatrice fu «un amor desdichado y supersticioso»²⁰. Ne consegue che «Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro»²¹. La frustrazione di averla persa per sempre lo spinse a sognarla, scrive Borges, «pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban»²². La sognò con un sogno incubato per anni e alla fine materializzatosi con venature da incubo, come accade a volte nei sogni, soprattutto in quelli più agognati.

Come invece fu diverso l'idillio tra Paolo e Francesca, «unidos para siempre en su Infierno»²³ e colmi di «esa dicha que [Dante] no logró»²⁴. Al cospetto dei due amanti uniti anche nell'Inferno («Questi, che mai da me non fia diviso...»²⁵) i sentimenti di Dante oscillano –congettura Borges– tra «espantoso amor, ansiedad, admiración, envidia...»²⁶. Ecco dunque un granello di paradiso nell'uragano del secondo cerchio nell'Inferno e macchie d'incubi nel Paradiso terrestre, ben al di là di ogni ortodossia sia di tipo teologico che di tipo ermeneutico.

L'eretico Borges va ancora oltre e definisce –usando lo stesso schema di riferimento alla biografia del poeta– i versi 91-93 del canto XXXI del Paradiso «los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado»²⁷. Questi versi narrano il momento in cui Dante s'accorge che Beatrice lo ha lasciato per ascendere alla rosa dei beati: «Così orai; e quella, sì lontana

¹⁸ *Ibid.*, p. 150.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 152.

²³ *Ibid.*, p. 153.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ D. Alighieri, *Divina Commedia*, «Inferno», canto V, v. 135.

²⁶ J. L. Borges, *op. cit.* p. 153.

²⁷ J. L. Borges, «La última sonrisa de Beatriz», in *op. cit.*, p. 155.

/ come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò all'eterna fontana»²⁸. Anche qui gli allegoristi hanno dato le loro spiegazioni inappuntabili: quando era apparsa Beatrice, che rappresentava la fede, Virgilio, rappresentante dell'umana ragione, si era fatto da parte. Ora, la fede ha permesso a Dante di accedere alla visione di Dio, per cui anche Beatrice può abbandonarlo. Missione compiuta, insomma! Una specie di reiterato *ubi maior*. Il dissenso di Borges da questa interpretazione *allogria* è stavolta netto, ed è espresso in modo contundente, addirittura apodittico: «De aquel mísero esquema non han salido nunca esos versos»²⁹. Accetta l'interpretazione di Guido Vitali che si domanda se Dante non avesse fondato un regno, il *suo* Paradiso, per offrire un luogo consono alla sua dama. La congettura appare meno arditata se pensiamo al proposito enunciato nella *Vita Nuova* («Io Spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»³⁰). Ma si spinge ancor oltre: «Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz.... Una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental». E Beatrice che non l'aveva amato, che gli aveva negato il saluto, che si era beffata di lui, che l'aveva lasciato morendo, ora lo lascia di nuovo, in pieno Paradiso, senza che lui se ne accorga. Fa per voltarsi, convinto di averla ancora al fianco, ma ella è scomparsa per l'ennesima volta («Credea veder Beatrice e vidi un sene»³¹).

Quest'ultima interpretazione borgesiana ha fatto storcere il naso a molti critici che recensirono gli *ensayos* freschi di stampa (un critico italiano –*de cuyo nombre no quiero acordarme*– scrisse su di un settimanale che l'argentino aveva irrispettosamente ridotto la *Commedia* ad una sorta di romanzetto rosa. Borges, a sua *discolpa*, ci invita a riflettere su di un solo umilissimo e incontrovertibile particolare: «La escena ha sido *imaginada* por Dante. Para nosotros, es muy real; para él, lo fue menos. (La realidad, para él, era que primero la vida y después la muerte le habían arrebatado a Beatriz). Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión. De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en

28 D. Alighieri, *Divina Commedia*, «Paradiso», canto XXXI, vv. 91-93.

29 J. L. Borges, *op. cit.*, p. 156.

30 D. Alighieri, *Vita Nuova*, cap. XLII.

31 D. Alighieri, *Divina Commedia*, «Paradiso», canto XXXI, v. 59.

el empíreo...»³². L'inquietudine dantesca traluce nelle parole e la drammaticità di questi versi è data dalla vicinanza tra l'aggettivo *eterna* e il sintagma *si tornò*, per cui anche se, sintatticamente, *eterna* si riferisce a *fontana*, la sua posizione spaziale stabilisce con *si tornò* un legame asintattico, comunicandoci nell'immediato il senso di una perdita irreparabile per il poeta, curvo nell'atto di estrema solitudine della sua scrittura. Da qui lo 'struggimento' che quei versi comunicano.

Sono filologicamente corrette tali interpretazioni? Rispondiamo con un'altra domanda: non è forse cavilloso porsi in tale prospettiva, usando criteri pseudo-scientifici di esattezza o correttezza esegetica? La lettura di Borges potenzia il testo, aggiungendovi delle suggestioni senza sovrapporsi ad esso, ci riavvicina all'autore, ci spinge a ri-leggerlo. Il che, dopotutto, dovrebbe essere il compito di ogni opera critica: non allontanarsi e non allontanarci dall'oggetto, bensì *servire* il testo, magari arbitrariamente ma... forse che la poesia non è arbitraria? Cosa rende *necessaria* un'opera d'arte se non la sua arbitrarietà?

Ha scritto recentemente l'italianista Edoardo Sanguineti che «la *Commedia*... poco si legge, come è noto, anche se molto si studia. E si studia non tanto nei suoi versi concreti, quanto soprattutto per mediazione di glosse e parafrasi, annotazioni e riassunti, esposizioni e commentari, e insomma attraverso quei complessi apparati che in aula, vantando soccorso all'intelligenza del testo, finalmente lo surrogano, quasi allontanandolo dallo sguardo e dalla mente dello scolaro. Che è un destino generale dei classici, ben inteso, e il prezzo della loro consacrazione, ma che nel caso di Dante, manifestamente, assume un rilievo assolutamente sproporzionato»³³.

Evidentemente è rimasto inascoltato il *consiglio* che Croce aveva dato ottant'anni fa circa: «Certo, non si può far di meno, e nessuno ha mai fatto di meno, dell'aiuto dei commenti nel leggere Dante; ma il consiglio di gettarli via è buono tutte le volte (e sono assai frequenti) che, invece di fornire i soli dati giovevoli alla interpretazione storico-estetica, essi esibiscono cose inopportune ed estranee: certo, nessuno può leggere Dante senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica, ma la mediazione deve condurre a ritrovarsi con Dante da solo a solo, ossia a mettere in immediata relazione con la sua poesia»³⁴. Appare del tutto evidente che la lettura borgesiana

³² J. L. Borges, *op. cit.*, p. 161.

³³ E. Sanguineti, «Presentazione», in *Dante Alighieri*. Editrice l'Unità, 1993, pp. 5-6.

³⁴ B. Croce, *op. cit.*, p. 26.

di Dante va nel senso indicato da Croce, sebbene non si possa ragionevolmente parlare di un Borges 'crociano'³⁵.

Ci colpisce inoltre la straordinaria delicatezza con cui Borges interpreta dei versi appoggiandosi ad alcuni dati biografici dell'autore ma senza fare del biografismo invadente né fine a se stesso. E d'altra parte non poteva essere altrimenti, visto il suo scetticismo profondo verso il genere biografico: «Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía»³⁶.

Forse non sarebbe neppure azzardato parlare di un'identificazione di Borges con Dante, viste le sue vicende sentimentali altrettanto *desdichadas*, ma di questo si occuperanno diffusamente (e senza alcuna delicatezza, temiamo) tutte le biografie sull'autore attualmente in preparazione per il centenario della nascita, tra qualche anno (1999).

Tra i tanti versi amati da Borges e a più riprese citati, ve ne sono due che si configurano come una vera ossessione per il poeta rioplatense. Uno appartiene a Quevedo³⁷, l'altro al canto introduttivo del Purgatorio, che abbiamo scelto come titolo del presente articolo: «Dolce color d'oriental zaffiro». Borges lo cita a più riprese e nei più disparati contesti. Le interpretazioni dei dantisti tendono a sottolineare il valore simbolico della pietra, più volte citata nelle Sacre Scritture. «Quel color molto dilettevole a vedere insieme con la qualità delle immagini, il ritmo e il tono dei versi trascrive la ritrovata letizia dell'anima dantesca»³⁸. In effetti Dante è appena uscito «fuor de l'aura morta» che gli «avea contristati li occhi e'l petto» approdando, quasi naufrago scampato al pélagò, sulla spiaggia del Purgatorio. È l'alba e il «dolce color d'oriental zaffiro» è il colore del cielo in quell'ora incerta del giorno. Ma perché orientale? Scrive il Buti: «Sono due specie di zaffiri: l'una si chiama l'orientale, perché si trova in Media, ch'è nell'Oriente, e questa è migliore che l'altra e non traluce; l'altra si chiama per diversi nomi com'è di

³⁵ «He leído casi todos los libros de Croce y no siempre estoy de acuerdo con él, pero siento su encanto» J. L. Borges, *Siete Noches*, p. 13. «Casi nadie profesa la doctrina de Croce y todos la aplican continuamente» *ibid.*, p. 102.

³⁶ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 27.

³⁷ L'ottavo verso del sonetto in memoria del Duque de Osuna, «y su epitafio la sangrienta luna», in F. de Quevedo, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1993, vol. II, p. 18.

³⁸ *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana - Treccani, 1976, vol. V, alla voce 'zaffiro', pp. 1161-1162.

diversi luoghi»³⁹. Il Daniello è più o meno sulla stessa linea: «dice 'orientale' per così meglio la finezza e la bontà sua dimostrarci, concio sia che le gemme più preziose siano le orientali»⁴⁰ A queste interpretazioni di ordine essenzialmente minerario, Borges, nel corso della conferenza del '77, contrapporrà considerazioni di tipo linguistico decisamente più intonate all'atmosfera: «Dante describe el cielo oriental, describe la aurora y compara el color de la aurora con el del zafiro. Y lo compara con un zafiro que se llama 'zafiro oriental', zafiro del Oriente. En *dolce color d'oriental zaffiro* hay un juego de espejos, ya que el Oriente se explica por el color del zafiro y ese zafiro es un 'zafiro oriental'»⁴¹. Tornerà sull'argomento in uno dei suoi *nueve ensayos* scrivendo che Dante «sugiere el color del Oriente por un zafiro en cuyo nombre está el oriente. Insinúa así un juego recíproco que bien puede ser infinito»⁴². Dopodiché paragona questo verso ad un analogo verso di Góngora, *en campos de zafiros pace estrellas*⁴³, accordando la sua preferenza al verso del *Purgatorio* perché «es delicado; el de las *Soledades* es deliberadamente ruidoso»⁴⁴. A questo punto si lancia, irrefrenabilmente, in una serie di parallelismi con altri versi che richiamano il gioco di specchi da Byron a Baudelaire, da R. Browning a Milton. Ecco che lo zaffiro ha ampliato il suo potere allusivo, funzionando come una specie di principio attivo, come un enzima poetico. Quel verso riscatta dall'oblio altri versi, è un'occasione di poesia che innesca poesia, *en un juego recíproco que bien puede ser infinito*. Nel verso di Dante, Borges legge in controluce le *Mille e una Notte* (altri specchi!) e la circostanza che il poeta fiorentino non conoscesse questo testo arabo gli sembra un mero *accidente*. La *sostanza* è che questo zaffiro dantesco «está cargado de la riqueza de la palabra 'oriental'; está lleno, digamos, de *Las Mil y una Noches* que Dante no conoció pero que sin embargo ahí están»⁴⁵. (Borges non usa questa terminologia di ascendenza aristotelica ma essa... *sin embargo, ahí está*).

Sono molteplici le gemme poetiche dantesche che Borges ammira senza riserve. Alcune allitterazioni felici («e caddi come corpo morto cade»⁴⁶) oppure alcuni espedienti poetici particolarmente riusciti come

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ J. L. Borges, *Siete Noches*, pp. 15-16.

⁴² J. L. Borges, «Purgatorio I, 13», *loc. cit.* p. 136.

⁴³ Luis de Góngora, «Soledad Primera», v. 6, *Soledades*, Madrid, Cátedra, p. 75.

⁴⁴ J. L. Borges, «Purgatorio I, 13», *loc. cit.*, p. 136.

⁴⁵ J. L. Borges, *Siete Noches*, p. 16.

⁴⁶ D. Alighieri, *Divina Commedia*, «Inferno», canto V, v. 142.

l'idea di far parlare direttamente la porta che introduce all'Inferno⁴⁷ e più in generale «la variada y afortunada invención de rasgos precisos»⁴⁸. Ma Borges non ricerca i singoli momenti poetici nell'opera dantesca, non è un cacciatore di quei *literary jewels*⁴⁹ di cui la *Commedia* abbonda, anzi ci tiene a sottolineare che la forza del poema consiste nella sua narratività e che a torto si tende (in generale) a separare ciò che è poetico da ciò che è narrativo, visto che dopotutto all'origine della poesia c'è l'epos e l'epos è essenzialmente narrativo.

Borges non si stanca di lodare, in Dante, il fatto che la sua vena poetica sia sempre in armonia con la materia narrata, per cui lo stile segue le emozioni della narrazione e gli artifici retorici lungi dall'ostacolare il racconto del viaggio, aiutano il suo dispiegarsi.

Si potrebbe dire lo stesso dell'interpretazione borgesiana rispetto al testo dantesco, nel senso che essa si muove sempre al suo servizio, sia pur scavando altri solchi e tenendosi ben lontana da ogni accondiscendente servilismo. Diremmo anzi che tra gli innumerevoli interpreti danteschi, Borges è forse tra i pochi a 'dare del tu' al divino poeta, come aveva già fatto Dante (Dante Alighieri più che il Dante personaggio) con Virgilio. Quasi come se agisse, nel poeta rioplatense, un'oscura e inconfessata aspirazione ad essere «settimo fra cotanto senno».

«He llegado al fin. Quiero solamente insistir sobre el hecho de que nadie tiene derecho a privarse de esa felicidad, la *Comedia*, de leerla de un modo ingenuo. Después vendrán los comentarios, el deseo de saber qué significa cada alusión mitológica, ver cómo Dante tomó un gran verso de Virgilio y acaso lo mejoró traduciéndolo. Al principio debemos leer el libro con fe de niño, abandonarnos a él; después nos acompañará hasta el fin»⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.*, canto III, vv. 1-9.

⁴⁸ J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos*, p. 86.

⁴⁹ L'espressione è del critico americano A. Mordell, *Dante and other waning classics*. Philadelphia, 1915. Citato in B. Croce, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁰ J. L. Borges, *Siete Noches*, pp. 31-32.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D., *La Divina Commedia*.
- AUERBACH, E., *Studi su Dante*. tr. M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano: Feltrinelli, 1966.
- BORGES, J. L., *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- , *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- , *Siete Noches*. México: FCE, 1980.
- , *Tutte le Opere*. ed. D. Porzio, Milano: Mondadori, 1984.
- BOSCO, U., *Dante vicino*. Caltanissetta: Sciascia Ed., 1966.
- CONTINI, G., *Un'idea di Dante: saggi danteschi*. Torino: Einaudi, 1976.
- CROCE, B., *La poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1922.
- , *Lecture di poeti*. Bari: Laterza, 1950.
- ELIOT, T. S., *Scritti su Dante*. tr. R. Sanesi, Milano: Bompiani, 1994.
- MENOCAL, M. R., *Writing in Dante's. Cult of truth from Borges to Boccaccio*. North Carolina: Duke University Press, 1991.
- SANGUINETI, E., *Tre studi danteschi*. Firenze: Le Monnier, 1961.
- SINGLETON, C. S., *Viaggio a Beatrice*. tr. G. Prampolini, Bologna: Il Mulino, 1968.