

Susanna Fresko

Borges, Dante e l'ambiguo tempo dell'arte

Nel tempo reale, nella storia, ogni volta che un uomo si trova di fronte a varie alternative opta per una ed elimina o perde le altre; non è così nell'ambiguo tempo dell'arte, che somiglia a quello della speranza e dell'oblio. Amleto in quel tempo, è assennato ed è pazzo. Nella tenebra della sua Torre della Fame, Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri, e questa ondulante imprecisione, questa incertezza, è la strana materia di cui è fatto. Così, con due possibili agonie, lo sognò Dante, e così lo sogneranno le future generazioni [1].

Tra le tante interpretazioni che, nelle infinite note alla Divina Commedia, mi è capitato di leggere, questa è senz'altro una delle più suggestive. Aldilà, infatti, dell'aderenza filologica al testo interpretato, la lettura che Borges offre di questa figura è talmente potente e suggestiva da restituire alla vita i versi danteschi; ciò che dovrebbe costituire uno dei fini principali di ogni lettura e interpretazione.

Vediamo Ugolino, ora, ne percepiamo la lacerante indecisione, l'animo sconvolto, e non ci interessa sapere se mangiò o meno i suoi figli, quanto piuttosto conoscere sempre più a fondo ciò che dovette provare un padre - un essere umano - di fronte a un tale terribile dilemma; cosa che credo premesse in special modo allo stesso Dante, aldilà del dato storico.

Partendo, infatti, da un'accurata indagine storica, ciò che infine Dante si occupa di rappresentare, di rintracciare, è quel gesto, anche breve, anche soltanto alluso, attraverso cui il personaggio rivela pienamente, e per l'eternità, se stesso, che cosa ha fatto in vita e perché si trovi dove si trova, nell'inferno, nel purgatorio o nel paradiso; di conseguenza, spesso nella rappresentazione dei personaggi non è tanto la verità storica - sebbene dato *fondamentale* - ciò che prevale, quanto la verità psicologica, ovvero come riuscire a esprimere attraverso un gesto, una parola, uno sguardo, l'intera storia terrena e spirituale di un

essere umano.

Per questo, allora, ciò che rimane della figura di Ugolino è il Dubbio, poiché il dubbio sicuramente erose Ugolino e poiché ogni essere umano, di fronte a un tale dilemma, si dibatterebbe probabilmente nell'incertezza più lacerante. Allo stesso modo, i versi di Dante devono quindi permanere nell'ambiguità.

Anche Francesco De Sanctis, del resto, così commentò il famoso verso incriminato, *poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno* (Inferno, XXXIII, v. 75):

...verso fitto di tenebre e pieno di sottintesi, per la folla de'sentimenti e delle immagini che suscita, pe' tanti "forse" che ne pullulano, e che sono così poetici. Forse invoca la morte, e si lamenta che il dolore non basti ad ucciderlo, e deve attendere la morte lenta della fame; [...] Forse, mentre la natura spinge i denti sulle misere carni, in quell'ultimo delirio della fame e della vendetta, quelle sono nella sua immaginazione le carni del suo nemico, e Dante ha realizzato il delirio nell'inferno, perpetuando quest'ultimo atto e quell'ultimo pensiero. [...] tutto questo è possibile; tutto questo può essere concepito, pensato, immaginato; ciascuna congettura ha la sua occasione in qualche parola, in qualche accessione d'idea. [2]

Il Dubbio, dunque, è il gesto che caratterizza Ugolino e nel dubbio, come sostiene Borges, dobbiamo quindi restare.

Che cosa però possa significare oggi il Dubbio, l'Ambiguità, dal punto di vista estetico, e anche etico, è senz'altro ciò che infine determina le parole borgesiane, in questo prendendo le distanze dal testo dantesco.

Nulla vi è infatti, forse, di più lontano dal dubbio e dall'ambiguità in uno scrittore come Dante che, ispirato da Dio - quel Dio di cui egli, a differenza di Borges, sa scorgere il volto [3] - può permettersi di descrivere l'universo, di condannare e beatificare, di vedere le anime nel destino loro assegnato dalla Provvidenza [4]; infine, di assistere alla

somma visione dell'Empireo, della Rosa dei Beati, di *Dio* - cosa oggi inaccessibile per l'immaginazione di qualsivoglia scrittore.

Cosicché il Dubbio, l'Ambiguità, cui Dante allude tramite la figura di Ugolino, non poteva certamente avere allora la stessa risonanza che ha oggi per noi, figli di Amleto e lettori di Borges.

E, a questo proposito, viene naturale citare lo stesso Borges che, nel famoso racconto "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*", così come in generale in tutta la sua opera, ben ha mostrato gli effetti che il tempo produce sulle parole e sul loro significato.

Il raffronto tra la pagine di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX):

...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

Scritta nel secolo XVII, scritta dall'*ingenio lego* Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive:

...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire.

La storia, *madre* della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne [5].

Attraverso il suo tipico tono ironico, Borges ci mostra con evidenza quali possano essere gli effetti del tempo sul linguaggio: parole che, nel XVII secolo, avevano una valenza puramente retorica, assumono nel XX secolo tutt'altro significato, inserendosi appieno in uno dei pensieri

fondamentali per la storiografia contemporanea, così come, in generale, per le scienze umanistiche, ovvero l'idea secondo cui la storia non si compone tanto degli eventi di cui narra, quanto del *discorso* attraverso cui essa stessa si racconta.

Il tempo modifica profondamente il linguaggio, i significati e le sfumature semantiche che ogni singola parola evoca.

Allo stesso modo, dunque, è da intendersi il riferimento all'*ondulante imprecisione* in cui la figura di Ugolino pare oscillare: la *strana materia* di cui, secondo Borges, è fatto il sogno dantesco appartiene, infatti, certamente più a noi, di quanto non appartenesse a Dante, ignaro di Shakespeare e dei suoi futuri versi, *We are such stuff / As dreams are made on* [6].

Borges traccia, quindi, una linea immaginaria che, percorrendo il tempo a ritroso, parte da se stesso, passa per Shakespeare e, infine, giunge a Dante; ovvero, egli fa qui di Dante un suo precursore, secondo quella stessa logica per cui nel saggio "Kafka e i suoi precursori" (*Altre inquisizioni*), così scrive:

Se non erro, gli eterogenei testi che ho enumerato somigliano a Kafka; se non erro, non tutti si somigliano tra loro. Quest'ultimo fatto è il più significativo. In ciascuno di questi testi è la idiosincrasia di Kafka, in grado maggiore o minore, ma se Kafka non avesse scritto, non la avvertiremmo; vale a dire, essa non esisterebbe. [...]

Il fatto si è che ogni scrittore crea i suoi precursori. La sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro. [7]

Attraverso l'interpretazione borgesiana, otteniamo, quindi, un Dante *postmoderno* che, nella figura di Ugolino, sospesa nella sua *ondulante imprecisione*, opera, sebbene in forma certo meno intricata, come Ts'ui Pên ne "Il giardino dei sentieri che si biforcano" (*Finzioni*):

In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide - simultaneamente - per tutte. [...] Fang - diciamo - ha un segreto; uno sconosciuto batte alla sua porta; Fang decide di ucciderlo. Naturalmente, vi sono vari scioglimenti possibili: Fang può uccidere l'intruso, l'intruso può uccidere Fang, entrambi possono salvarsi, entrambi possono restare uccisi, eccetera. Nell'opera di Ts'ui Pên, questi scioglimenti vi sono tutti; e ognuno è il punto di partenza di altre biforcazioni. [8]

Nell'opera di Ts'ui Pên, ogni possibilità è presa in considerazione: infiniti universi paralleli rendono conto delle infinite alternative cui siamo costantemente soggetti nella realtà.

Tramite il verso *poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno*, Dante dota la storia di Ugolino di un'ambiguità tale da indurci a considerare come altrettanto valide le due alternative proposte: una, in cui Ugolino, stremato dalla fame, si ciba dei suoi figli, per poi, infine, morire; e un'altra in cui egli muore senza cibarsi dei suoi figli, stremato più dalla fame che dal dolore.

Nella tenebra della sua Torre della Fame, dunque, *Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri* e da quest'incessante oscillazione vediamo dipanarsi due paesaggi - *due storie universali* [9] -, opposti tra loro ma ugualmente legittimi.

L'opera di Ts'ui Pên rappresenta per Borges un'ideale di scrittura verso cui egli costantemente si dirige, nella forma di un *aleph* - punto in cui converge l'intero universo, temporale e spaziale - piuttosto che di un'infinita biblioteca in cui tutto è contenuto, anche ciò che è soltanto immaginato.

Aldilà, però, dell'attrazione di Borges per una scrittura ideale che sappia esaustivamente cogliere ed esprimere la realtà, lo scrittore argentino è pienamente consapevole dell'impossibilità per il linguaggio - per l'essere umano - di tradurre in maniera totalmente esplicita - *espressiva* - la complessità del reale.

La forma in cui Borges sceglie quindi infine di rappresentare

questo suo universo fatto di infiniti mondi possibili che si intersecano tra loro, o che non s'incontrano affatto, è quella dell'*allusione*, assunta come vero e proprio procedimento letterario, in opposizione all'*espressione*: appurata, infatti, l'impossibilità per il linguaggio di esprimere esaustivamente la realtà, ciò che rimane allo scrittore è la sola possibilità di suggerire, di evocare attraverso il linguaggio - strumento inevitabilmente ambiguo - le diverse possibilità di cui è costellata la nostra esistenza.

Per meglio chiarire che cosa s'intende per *allusione* e per *espressione* in Borges, farò riferimento al saggio *El otro Borges. El primer Borges* del critico argentino Rafael Olea Franco.

Scrivo l'autore:

Per Borges, è "espressivo" ogni espediente letterario che tenti di offrire in un testo la piena rappresentazione di un fatto, e "allusivo", ogni espediente che si riferisca a un fatto in maniera incompleta ma suggestiva. [10]

Secondo l'analisi condotta da Olea Franco, questi due concetti - esaminati e definiti da Borges nel saggio "La postulazione della realtà" (*Discussione*) - risultano essere fondamentali per lo scrittore argentino; è infatti a partire da questa distinzione che si svilupperà lo stile definitivo dello scrittore argentino, in cui, appunto, è prediletta una scrittura di tipo *allusivo*:

Lo stile definitivo di Borges abbandona tutto quanto vi era in esso di barocco e di complicato, tutto ciò che pretende essere totalmente espressivo, per ottenere uno stile apparentemente semplice, basato sull'allusione più che sull'espressività. [11]

A questo punto, rientra in gioco Dante e, con lui, la versione che ci ha lasciato della storia di Ugolino della Gherardesca.

In effetti, nel descrivere Ugolino, lo scrittore fiorentino adotta

propriamente lo stesso procedimento allusivo cui Borges ricorre. Il verso *poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno*, si riferisce, appunto, a un fatto *in maniera incompleta ma suggestiva*, rispecchiando così alla perfezione quello che sarà lo stile definitivo di Borges.

La citazione da cui si è partiti assume, dunque, alla luce di quanto qui riscontrato, una valenza ancor più rilevante: attraverso di essa, capiamo infatti che Borges non solo considera Dante un suo precursore, ma lo elegge anche come uno degli scrittori per lui fondamentali in questa ricerca di una scrittura essenziale, allusiva, che sappia ritrarre attraverso poche decise immagini i personaggi delle sue finzioni, così come le infinite sfumature delle ambientazioni fantastiche in cui essi si trovano immersi.

Aldilà, infatti, del caso specifico della figura di Ugolino, esempio pertinente, come abbiamo visto, di ciò che Borges intende per *scrittura allusiva*, lo stesso discorso si può fare più in generale per la forma in cui Dante suole descrivere i suoi personaggi.

L'abilità dello scrittore fiorentino nel ritrarre gli innumerevoli personaggi che via via *incontra* per le ardue e spesso intricate strade della sua immaginazione, è cosa nota: aldilà delle personalità più rilevanti, su cui Dante si sofferma generalmente lungo un intero canto o più, stupiscono in maniera particolare quei brevi accenni, lievi gesti appena suggeriti, attraverso cui egli riesce a restituirci nell'arco di poche terzine tutto il profilo storico e psicologico di personaggi cosiddetti minori.

Un esempio, a tutti noto, è quello di Farinata degli Uberti, la cui grande personalità e statuaria fierezza è eloquentemente descritta da Dante già a partire dalle prime due terzine introduttive al personaggio:

*Ed el [Virgilio] mi disse: "Volgiti: che fai? / Vedi là Farinata
che s'è dritto: / dalla cintola in su tutto 'l vedrai". / Io avea già
il mio viso nel suo fitto; / ed el s'ergera col petto e con la fronte /
com'avesse l'inferno in gran dispitto. [12]*

Seguendo l'analisi dello Auerbach, vediamo come questi intravede

proprio nella capacità astrattiva, riassuntiva, che Dante ha nel descrivere i suoi personaggi, un tratto peculiarmente moderno. Scrive, infatti, il critico tedesco:

Egli [Dante] non racconta tutta una vita, non analizza l'anima, aperta dinanzi a lui in tutte le sue parti; egli tralascia qualcosa. Rabelais, in un titolo, si autodefinisce "abstracteur de quinte essence"; si racconta che un pittore moderno abbia detto che dipingere è "lasciar fuori"; anche Dante, come pare, fa qualcosa del genere. Ma i nostri confronti sono tratti dall'età moderna: aveva già fatto qualcosa di simile un poeta anteriore a Dante? È chiaro di no. [13]

E difatti, lo stesso Borges non manca di riconoscere esplicitamente il debito che ha, in questo senso, nei confronti di Dante:

Un romanzo contemporaneo richiede cinquecento o seicento pagine per farci conoscere qualcuno, se poi davvero riusciamo a conoscerlo. A Dante è sufficiente un solo momento. In quel momento il personaggio è definito per sempre. Dante cerca inconsciamente questo momento centrale. Io ho voluto ottenere la stessa cosa in molti racconti e sono stato ammirato per quest'invenzione, che è poi invenzione di Dante nel Medioevo, quella di presentare un momento come cifra di una vita intera. In Dante possiamo trovare questi personaggi, la cui vita può essere costituita da alcune terzine ed essere al contempo fissata eternamente. [14]

Il tema del destino, del personaggio ritratto in un unico gesto, percorre l'intera opera borgesiana ed è, peraltro, sempre connesso con l'idea della morte; morte che svela i contorni della vita.

Ciò si aggiunge, dunque, a quanto riscontrato in precedenza riguardo all'importanza che assume in Borges il concetto di *allusione*

e alla possibile lettura che, a partire da questa nozione, può essere legittimamente fatta a proposito della figura di Ugolino in Dante.

Alla luce di tutto ciò, mi pare, dunque, lecito istituire tra i due autori un rapporto, sebbene essi possano per altri versi apparire assai distanti tra loro.

Ed è proprio a proposito di questa distanza, che vorrei concludere questo breve articolo.

Tornando, infatti, alle pagine iniziali di questo scritto, in cui si metteva in evidenza la possibilità per uno scrittore come Dante di immaginarsi e di rappresentare *fisicamente* l'universo e, con esso, Dio - possibilità oggi verosimilmente preclusa a ogni scrittore -, trovo che il divario incolmabile che separa infine questi due autori possa essere individuato proprio a partire da qui, ovvero nel diverso rapporto che essi intrattennero con l'idea di Dio e dell'eternità.

L'eternità in cui sono immersi i personaggi danteschi, e che ne conferma definitivamente i tratti, vive, infatti, in Borges nella forma del desiderio e della speranza (*lo stile del desiderio è l'eternità* [15], così egli scrisse) e - sebbene sia costantemente presente nella sua scrittura - mai essa potrebbe manifestarsi con la stessa potenza e solidità in cui si mostra nelle cantiche della *Divina Commedia*; poiché, qui, l'eternità è retta dall'assoluta certezza che Dante possiede dell'esistenza, appunto, di un'eternità, così come di Dio.

Certezza che, in Borges, non si trova.

Ed è per questo, dunque, che giungiamo, attraverso la lettura che ce ne offre Borges, all'immagine di un Dante *postmoderno*, creatore di labirintici e infiniti sentieri che si biforcano - immagine la cui forzatura risulta evidente; ed è ancora per questo che l'Ugolino dantesco diviene piuttosto in Borges simbolo dell'ambiguità e assume i tratti di uno dei personaggi dell'opera labirintica di Ts'ui Pên: la sua eternità non è più, infatti, quella solida e sorretta da nove cieli in cui - condotto da Apollo e da Minerva [16] - naviga il temerario Dante, ma piuttosto un'eternità anch'essa solamente allusa, in cui tutto coesiste in *ondulante imprecisione*, l'idea di Dio così come della sua assoluta assenza.

Note

- [1] J.L.Borges, "Il falso problema di Ugolino", in *Saggi danteschi*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. 2, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2000 (I edizione 1985), p. 1278 (*En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco. En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones. "El falso problema de Ugolino", Nueve ensayos dantescos, Alianza editorial, Madrid, 2001, p. 34).*
- [2] Tratto da: Dante, *La Divina Commedia*, Inferno, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1978, nota n° 75, p. 366.
- [3] *Gli uomini han perduto un volto, un volto irrecuperabile, e tutti vorremmo essere quel pellegrino (sognato nell'empireo, sotto la Rosa) che a Roma vede il sudario della Veronica e mormora con fede: Gesù Cristo, Dio mio, Dio vero, così era, dunque, la tua faccia?* J.L.Borges, "Paradiso, XXXI, 108", in *L'artefice*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. 1, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001 (I edizione 1984), p. 1153 (*Los hombres han perdido una cara, una cara irrecuperable, y todos querían ser aquel peregrino (soñado en el empíreo, bajo la Rosa) que en Roma ve el sudario de la Verónica y murmura con fe: Jesucristo, Dios mío, Dios verdadero ¿así era, pues, tu cara?* "Paradiso, XXXI, 108", *El Hacedor*, p. 800).
- [4] *La nozione panteista di un Dio che è anche l'universo, di un Dio che è ciascuna delle sue creature e il destino di tali creature, è forse un'eresia e un errore se l'applichiamo alla realtà, ma è indiscutibile nella sua applicazione al poeta e alla sua opera. Il poeta è ciascuno degli uomini del suo mondo fittizio, è ciascun respiro e ciascun particolare. Uno dei suoi compiti, non il più facile, è occultare o dissimulare questa onnipresenza. Il problema era singolarmente arduo nel caso di Dante, costretto dal carattere del suo poema ad aggiudicare la gloria o la perdizione, senza che i lettori potessero avvertire che la Giustizia che emetteva le sentenze era, in ultima istanza, lui stesso. Per conseguire questo scopo si incluse come personaggio nella Commedia, e fece sì che le sue reazioni non coincidessero, o coincidessero solo talvolta - nel caso di Filippo Argenti, o nel caso di Giuda - con le decisioni divine.* J.L.Borges, "Prologo", in *Saggi danteschi*, cit., p. 1268 (*La noción panteísta de un Dios que también es el universo, de un Dios que es cada una de sus criaturas y el destino de esas criaturas, es quizá una herejía y un error si la aplicamos a la realidad, pero es indiscutible en su aplicación al poeta y a su obra. El poeta es cada uno de los hombres de su mundo*

ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia. El problema esa singularmente arduo en el caso de Dante, obligado por el carácter de su poema a adjudicar la gloria o la perdición, sin que pudieran advertir los lectores que la Justicia que emitía los fallos era, en último término, él mismo. Para conseguir ese fin, se incluyó como personaje de la Comedia, e hizo que sus reacciones no coincidieran, o sólo coincidieran alguna vez - en el caso de Filippo Argenti, o en el de Judas - con las decisiones divinas. "Prólogo", Nueve ensayos dantescos, cit., pp. 14-15).

- [5] J.L.Borges, "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*", in *Finzioni*, in *Tutte le opere*, vol. 1, cit., pp. 656-7 (*Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo): ...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe: ...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. "Pierre Menard, autor del Quijote", Ficciones, p. 449).*
- [6] W. Shakespeare, *The Tempest*, Atto IV, Scena I. Il corsivo è mio.
- [7] J.L.Borges, "Kafka e i suoi precursori", in *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, vol. 1, cit., p. 1009 (*Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.[...] El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, así como ha de modificar el futuro. "Kafka y sus precursores", Otras inquisiciones, pp. 711-712).*
- [8] J.L.Borges, "Il giardino dei sentieri che si biforcano", in *Finzioni*, cit., p. 698 (*En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta - simultáneamente - por todas.[...] Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos*

los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. "El jardín de senderos que se bifurcan", Ficciones, p. 478).

- [9] *...forse non si potrebbe annullare un solo fatto remoto, per insignificante che sia stato, senza infirmare il presente. Modificare il passato non è modificare un fatto isolato; è annullare le sue conseguenze, che tendono ad essere infinite. In altre parole: è creare due storie universali. J.L.Borges, "L'altra morte", in L'Aleph, in Tutte le opere, vol. 1, cit., p. 828 (...acaso no cabría anular un solo hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales. "La otra muerte", El Aleph, p. 575).*
- [10] R. Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, Fondo de cultura económica, Argentina, 1993, p. 284. La traduzione di questa citazione, così come della seguente, è mia.
- [11] Ivi, p. 204.
- [12] Dante, *La Divina Commedia*, Inferno, Canto X, vv. 31-36.
- [13] E.Auerbach, *Studi su Dante*, trad. di M. L. De Pieri Bonino e di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 129.
- [14] J.L.Borges, "La Divina Comedia", in *Siete noches*, Fondo de cultura económica, 1993, p. 20. La traduzione è mia.
- [15] J.L.Borges, "Storia dell'eternità", in *Storia dell'eternità*, in *Tutte le opere*, vol. 1, cit., p. 541 (*el estilo del deseo es la eternidad. "Historia de la eternidad", Historia de la eternidad*, p. 365).
- [16] *O voi che siete in piccioletta barca, / disiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché, forse, / perdendo me rimarreste smarriti. / L'acqua che io prendo già mai non si corse: / Minerva spira, e conduce mi Apollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse.* Dante, *Divina Commedia*, Paradiso, II, vv. 1-9.