

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Lettere Moderne

**QUEL “VANO CERBERO TEOLOGICO”:
L’IDEA DI DIO IN JORGE LUIS BORGES**

Tesi di Laurea di: Susanna FRESKO

Matr. Nr. 476746

Relatore: Prof. Gabriele SCARAMUZZA

Correlatrice: Prof.ssa Emilia PERASSI

Anno Accademico 2001-2002

INDICE

Introduzione	p. 3
<i>Quel “vano cerbero teologico”: l’idea di Dio in J. L. Borges</i>	13
Capitolo I <i>Cristo, il Verbo fatto carne</i>	18
Capitolo II <i>Gli gnostici, “uomini disperati e ammirevoli”</i>	44
Capitolo III <i>Giuda, il vero Figlio di Dio</i>	77
Capitolo IV <i>Adamo e il sogno d’un Giardino</i>	95
Capitolo V <i>La Trinità: quel “vano cerbero teologico”</i>	125
Conclusioni	182
Bibliografia	197

*Todas las cosas son palabras del
Idioma en que Alguien o Algo, noche y día,
Escribe esa infinita algarabía
Que es la historia del mundo. En su tropel*

*Pasan Cartago y Roma, yo, tú, él,
Mi vida que no entiendo, esta agonía
De ser enigma, azar, criptografía
Y toda la discordia de Babel.*

*Detrás del nombre hay lo que no se nombra;
Hoy he sentido gravitar su sombra
En esta aguja azul, lúcida y leve,*

*Que hacia el confín de un mar tiende su empeño,
Con algo de reloj visto en un sueño
Y algo de ave dormida que se mueve.*

(J. L. Borges, Una brújula)

INTRODUZIONE

Questa tesi si è sviluppata a partire dalla minuziosa ricerca e raccolta dei riferimenti alla figura di Dio all'interno dell'opera borgesiana.

Attraverso questa ricerca ho potuto non solo stabilire quali fossero le principali "figure" della religione cristiana trattate da Borges, ma anche farmi un'idea dello spazio concesso dall'autore alle altre rappresentazioni di Dio, in particolar modo soffermandomi sulle religioni ebraica ed islamica e sull'utilizzo personale della parola "dio" in Borges, quando il più possibile spoglia da riferimenti storico-religiosi.

Pur limitando quindi la tesi allo studio della religione cristiana in Borges, il confronto con altre rappresentazioni è risultato assai utile al fine di coglierne la specificità e di definirne un "volto" complessivo, dai tratti più o meno omogenei.

In particolare, credo sia possibile definire ciascuna delle tre religioni monoteistiche attraverso una caratteristica principale, intorno cui ruota il discorso borgesiano.

La riflessione di Borges sulla religione ebraica è infatti prevalentemente incentrata sulla questione del linguaggio, in particolare sulla Kabbalah, sulla figura del Golem, e sul tema del Nome di Dio; definirei dunque il Dio ebraico come "il Dio del linguaggio", il "Dio-Nome".¹

Per quanto riguarda la religione islamica, tra le tre quella meno trattata, sua caratterizzazione principale è invece l'idea del "velo", della "maschera", ovvero il tema dell'inconoscibilità del Volto di Dio; il Dio islamico è dunque il "Dio Maschera e Volto".

¹ Il ché non è certo frutto di arbitrio da parte di Borges, se è vero che, come scrisse Scholem: "Il legame inscindibile che unisce il concetto di verità della rivelazione e quello di linguaggio – poiché la parola di Dio, se mai l'uomo possa farne esperienza, si rende percepibile proprio nel *medium* del linguaggio umano – è certo una delle eredità più importanti, anzi forse la più importante, che l'ebraismo abbia lasciato alla storia della religione." Gershom Scholem, *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, trad. di A. Fabris, Adelphi, Milano, 1998, p. 11

Infine, la religione cristiana è caratterizzata in particolare dalla tematica del tempo: il suo Dio è il Dio Trinitario, il *Verbo che si fece carne*, l'eternità che accondiscende al tempo, il "Dio-Tempo" dunque.

Salta immediatamente agli occhi il fatto che queste tre caratterizzazioni riflettano nuclei tematici attorno ai quali il discorso borgesiano ritorna costantemente, ovvero: il rapporto tra scrittura e Scritture (tra il poeta-artefice e il Creatore), l'idea mistica del linguaggio; l'idea della maschera come elemento necessario ed inevitabile della conoscenza umana; la questione del tempo e delle sue proteiche forme. E non è infatti un caso che l'utilizzo personale della parola "dio" in Borges si strutturi poi attraverso queste stesse tematiche.

Tutti e tre i discorsi si allacciano chiaramente l'uno all'altro e non è difficile, per esempio, scorgere profonde affinità tra l'idea ebraica dell'innominabilità di Dio e l'idea islamica secondo cui il Volto di Dio si nasconde inevitabilmente dietro a un Velo.

Così come vi è una stretta correlazione tra il concetto cristiano d'eternità, "tempo senza tempo" in cui la totalità del passato, del presente e del futuro convergono nella mente divina, e l'idea dell'*aleph*, prima lettera dell'alfabeto ebraico, da cui procede ogni manifestazione linguistica, ovvero l'intera Creazione, che altro non è se non linguaggio di Dio.²

Del resto, per quanto differenti possano essere le rappresentazioni, ognuna di queste tre religioni si riferisce infine a una stessa sostanza, a un Dio unico,

² "L'*alef* è l'intonazione laringale che precede ogni emissione vocalica, ed essendo il primo termine della serie alfabetica viene inteso qui, in ultima analisi, come l'elemento da cui originariamente deriva ogni suono articolato. [...] Scrive Ben David: «L'*alef* è il punto-zero, e chi lo pronuncia [con muta intonazione] accenna a Ciò che è uno [o a Colui che è uno] che si concentra in quel punto. In verità, l'*alef* dovrebbe apparire ed essere pronunciato alla fine della serie alfabetica, poiché esso è più interno e più nascosto di ogni altra lettera, e se compare invece all'inizio [dell'alfabeto], ciò accade per evidenziare il suo rango e per rendere noto che da esso tutte le successive lettere attingono [la propria forza], e che tutte sgorgano da esso e di esso si nutrono, che tutte possono essere tracciate nella figura dell'*alef*, e se si rigirano da ogni lato [?], tu puoi ricavarle tutte dall'*alef*. Più di ogni altra lettera esso rimanda all'unità, e allora si potrà anche intendere [nella versione masoretica] il versetto del Salmo [100, 3]: "Egli ci ha fatti e noi apparteniamo all'*alef*", e cioè a quella compiuta unità dalla quale tutto costantemente e ininterrottamente riceve la sua benedizione.» (*Peruš šem ha-meforaš*)" Ivi, p. 53

onnipotente e onnipresente ed è quindi logico che vi si possano riscontrare delle profonde analogie.

Ciononostante, ognuna di esse conserva una propria precisa specificità, che emerge, come scritto, anche dalla lettura che ne offre Borges.

Interessante, dunque, sarebbe stato svolgere un'indagine non solo sulla religione cristiana, ma anche, parallelamente, su quelle ebraica e islamica; non essendo ciò possibile per questioni di spazio e di tempo, si imponeva una scelta. Ho deciso dunque di focalizzare la mia attenzione sulla religione cristiana per diversi motivi, che prescindono totalmente da questioni ideologiche o di appartenenza a tale o tal'altra fede religiosa.

Il mio interesse è nato a partire dalla constatazione, in primo luogo, della quantità e qualità di citazioni raccolte a proposito, che lasciavano intravedere la possibilità di un discorso articolato e proficuo nell'ottica di un'indagine sull'autore. In secondo luogo, mi è parso interessante sviluppare un argomento che, in generale, risulta essere dalla critica meno trattato di quanto non lo sia, per fare un esempio appropriato, il rapporto tra Borges e la religione ebraica.

Ma è ora tempo di rivolgere l'attenzione ai contenuti specifici di questa tesi.

La scelta degli argomenti trattati nei vari capitoli è legata alla speciale rilevanza che, secondo la mia analisi, Borges attribuisce alle "figure" di Cristo, degli gnostici e del fenomeno eretico in generale, di Giuda, di Adamo e della Trinità. L'ordine in cui sono disposti i capitoli è invece più casuale, la scelta essendo stata determinata da passaggi logici che, di volta in volta, mi si sono offerti.

A questo proposito, c'è da dire però che, sebbene mi piaccia pensare a questi capitoli come a una sorta di rappresentazioni iconografiche, di stanze pittoriche, ognuna pressoché indipendente dalle altre, l'ultimo capitolo sulla Trinità è indubbiamente più rilevante degli altri, includendo in sé gli aspetti più pregnanti dell'argomento di questa tesi e rendendo conto in maniera certo più esaustiva di quell'immagine previamente accennata del Dio cristiano come "Dio-Tempo".

Questo, in fondo, non apparirà al lettore affatto casuale, essendo la Trinità, e con essa l'idea di Cristo, di un uomo che è Figlio di Dio, ciò che in effetti determina la specificità della religione cristiana.³

Da ciò è maturata la versione definitiva del titolo della mia tesi, che rende conto, appunto, dell'importanza da me attribuita alla *Trinità secondo Borges*.

Il titolo, *Quel "vano cerbero teologico": l'idea di Dio in Jorge Luis Borges* riprende, infatti, una delle espressioni attraverso le quali un Borges quasi sprezzante da quanto ironico, definisce la Trinità nel saggio "Storia dell'eternità" (1936): "un vano cerbero teologico", "un caso di teratologia intellettuale".⁴

Questa dunque una delle definizioni più significative, a mio modo di vedere, che Borges offre della religione cristiana, se è vero che essa, per mantenere la sua specificità, non può fare a meno del concetto di Trinità, così come lo stesso Borges pone in evidenza:

Comprendiamo che rinunciare alla Trinità – alla Dualità, almeno – è come fare di Gesù un delegato occasionale del Signore, un incidente della storia, non l'uditore imperituro, continuo, della nostra devozione. Se il Figlio non è anche il Padre, la redenzione non è opera diretta divina; se non è eterno, nemmeno lo sarà il sacrificio di essersi denigrato a uomo e di essere morto sulla croce. «Nulla meno di un'infinita eccellenza poteva dare soddisfazione per un'anima perduta per le ere infinite» sostenne Geremia Taylor.⁵

³ "La trinità è certamente il dogma sul quale più di altri si è misurato, a livello teologico-filosofico, l'approfondimento di pensiero da parte della tradizione cristiana. Come molti altri dogmi essa mette in crisi il pensare comune accentuando una contraddizione, costituita in questo caso intorno al rapporto uno-molti, che diviene elemento centrale e portante del discorso sul quale si costruisce l'intero ragionamento. In questo senso chi parla della trinità pensa una *contraddizione* e volontariamente vi si immerge affrontando rischi e i pericoli connessi a questa scelta; d'altra parte l'incontro scontro con questa contraddizione risulta inevitabile per tutto il pensiero cristiano delle origini, e non solo, pena la perdita di specificità del cristianesimo e la sua riduzione a un generico monoteismo." M. Parodi – M. Rossini (a cura di), *Fra le due rupi. La logica della trinità nella discussione tra Roscellino, Anselmo e Abelardo*, ed. Unicopli, Milano, 2000, p. 8

⁴ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", *Storia dell'eternità, Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. 1, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001 (I edizione 1984), p. 532

⁵ Ivi, p. 533

E particolarmente significativa, quell'espressione, lo è anche per un altro motivo, al quale accennerò ora, ma la cui spiegazione esaustiva non può che essere rimandata all'ultimo capitolo della mia tesi.

Ciò che sostengo è che, in base all'analisi delle descrizioni che Borges offre della Trinità, è possibile concludere che questa, lungi dall'essere unicamente un'immagine risibile e "infinitamente noiosa",⁶ così come l'autore apparentemente la descrive e come in genere la critica ha ritenuto risultasse agli occhi dello scrittore argentino,⁷ è figura invece dai tratti particolarmente pertinenti all'universo estetico borgesiano, fino al punto di poter essere considerata alla stessa stregua di immagini quali quella del Minotauro, figura centrale nella scrittura borgesiana e assimilabile in parte al concetto di inconscio.

Così, l'espressione "quel vano cerbero teologico", insieme alle altre attraverso le quali Borges descrive la Trinità, ne rivelerebbero un'immagine tutt'altro che negativa, venendo a meglio rappresentare, in una forma che non è invece offerta dalle altre religioni monoteistiche, quell'idea, così ricorrente in Borges, di Dio come custode (o espressione stessa) di un mistero fortunatamente inaccessibile all'essere umano poiché *orrendo*:

[...]

Noi siamo Edipo e siamo eternamente

Quella triplice bestia, e insieme quanto

Saremo e siamo stati. Ma vedere

⁶ Ivi, p. 532

⁷ Scrive, per esempio, Osvaldo Pol, nel suo interessante articolo "Il tema di Dio nella poesia di Borges": "Senza dubbio, per Borges risulta più poetica l'incertezza rispetto all'affermazione della fede. Come quando, per esempio, s'accanisce ripetutamente con il principio cristiano del Mistero Trinitario, che stigmatizza con avversione meramente estetica." Osvaldo Pol, "El tema de Dios en la poesía de Borges", Instituto Cultural Argentino Israelí (ICAI), Córdoba, 1993, p. 32. La traduzione è mia.

L'autore liquida dunque il tema, considerando come "meramente estetica" la descrizione che Borges opera della Trinità.

A quale forma bizzarra è soggetto
L'essere nostro, ci sgomenterebbe:
Pietoso, Dio ci accorda successione e oblio.⁸

La Trinità, dunque, in cui inspiegabilmente e inestricabilmente si articolano un Padre, un Figlio e un non ben definibile Spirito Santo, possessori di un'eternità in cui coesistono passato, presente e futuro, appare espressione particolarmente calzante di quella "triplice bestia" che "eternamente siamo" e che ben si riflette nel dramma edipico; dramma in cui, appunto, un figlio si confonde col padre, sposa la madre e diventa padre dei suoi stessi fratelli: i tempi si invertono quasi non sussistesse più quell'ordinata "successione" che, insieme all'oblio, "pietoso, Dio ci accorda", offrendo così ad Edipo l'accesso alla sua vera "mostruosa immagine".

Trinità, dunque, come figura dell'inconscio. Questo ciò che, tra le altre cose, si sostiene infine in questa tesi.

Per quanto riguarda gli altri capitoli, in ognuno di essi fuoriescono senz'altro tematiche che riguardano le caratterizzazioni principali attribuite da Borges alla religione cristiana e al suo Dio trinitario.

Ma questi capitoli - come stanze pittoriche - assumono anche una vita propria, costituendo in qualche modo la descrizione di "figure" che, pur appartenendo appieno alla religione cristiana, sono indagate da Borges con uno sguardo che dalla lettura più nota spesso si discosta, raccogliendo suggestioni e interpretazioni che sono da considerarsi "apocrife".

Con quest'ultimo termine, volendo evocare entrambe le connotazioni attribuibili ad esso, ovvero quella negativa - "apocrifo" come *falso* - che appartiene senz'altro alla Chiesa Cattolica e alla sua interpretazione della storia e, in particolare, della vita di Cristo; e quella positiva, "apocrifo" come *marginale, alternativo*, espressione di una visione della storia attraverso canali

non convenzionali, connotazione positiva che senz'altro appartiene a Borges e, più in generale, al pensiero filosofico e letterario contemporaneo.

Potremo così trovare un Cristo suicida (ipotesi avanzata, peraltro, dal poeta inglese John Donne nel suo trattato *Biathanatos*, composto a principio del secolo XVII); oppure, un Giuda nelle vesti del *vero Figlio di Dio*, immagine certo un po' forte, ma neanche troppo distante da ciò che alcune correnti gnostiche professarono nell'antichità; potremo trovare l'idea, di chiaro stampo panteistico, di una fondamentale identità tra eretico ed ortodosso e conoscere gli gnostici, questi "uomini disperati e ammirevoli",⁹ che nel II secolo d. C. furono prontamente annichiliti dalla "falange" cristiana; infine, potremo comprendere Adamo, quest'uomo colpevole forse soltanto di aver per primo sognato – come noi tutti da allora, da sempre – "quel Giardino"¹⁰ in cui eterna regna la pace.

Un altro aspetto rilevante della mia tesi riguarda la distinzione tra scritti in prosa e in versi.

Non ho suddiviso nettamente l'analisi dei testi secondo questa distinzione poiché si sarebbe trattato di un'operazione forse un po' eccessiva, col rischio di incorrere in ripetizioni che avrebbero inutilmente allungato il discorso; ciononostante, sono convinta vi sia una profonda differenza tra il Borges-narratore (il più conosciuto) e il Borges-poeta, quest'ultimo certo meno propenso a quell'ironia e a quello scetticismo per cui l' "altro" è invece universalmente apprezzato.

Si tratta di una differenza che, in parte, è da addebitarsi al cambio di genere letterario, la poesia costituendo da sempre lo strumento privilegiato di ciò che è, o si ritiene, intimo.

⁸ J. L. Borges, "Edipo e l'enigma", *L'altro, lo stesso*, Tutte le opere, a cura di D. Porzio, vol. 2, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2000 (I edizione 1985), p. 161

⁹ J. L. Borges, "Una rivendicazione del falso Basilide", *Discussione*, Tutte le opere, vol. 1, op. cit., p. 335

¹⁰ "Ci fu mai quel Giardino, o fu sognato? / Lento nel vago lume, mi sono chiesto / (Era quasi un conforto) se il passato / Di cui Adamo, oggi misero, fu re, / Non sia stato che magica finzione / Del Dio che anch'io sognai. [...] J. L. Borges, "Adam Cast Forth", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 171

D'altra parte, diviene particolarmente rilevante nel caso di un autore come Borges che dedicò grande cura alla costruzione di un'immagine letteraria di sé,¹¹ onde allontanare eventuali occhi indiscreti da ciò che egli riteneva evidentemente uno spazio privato, forse indicibile, "il centro del cuore che non consiste in parole".¹²

Se, infatti, volessimo tentare di andare al di là "dei miti e delle maschere" che avvolgono la scrittura di Borges così come la sua persona, è certamente nello spazio poetico dove potremmo avere più speranze di incontrare – per quanto possibile – quell'anima, "che è sola".¹³

Questo discorso vale probabilmente in generale rispetto a qualsiasi tematica della scrittura borgesiana si voglia in particolare analizzare, ma, nel caso specifico di questa tesi, risulta forse ancor più rilevante la notevole distinzione tra la forma in cui il tema di Dio è trattato nella prosa e la forma in cui si presenta invece nei versi.

Più rilevante poiché da uno scrittore come Borges poco ci si aspetta forse una attenzione al tema che non sia venata dall'ironia più tagliente o dal profondo stupore di fronte a queste "ammirevoli e curiose concezioni dell'immaginazione degli uomini"¹⁴, come egli stesso ebbe a definirle.

¹¹ Così scrive Borges a proposito di Flaubert, ma riferendosi indirettamente a se stesso: "La storia racconta che il famoso Lao-Tse volle vivere segretamente e non avere nome; analoga volontà di essere ignorato e analoga celebrità segnano il destino di Flaubert. Questi voleva non essere nei suoi libri, o voleva esserci appena in modo invisibile, come Dio nelle sue opere. [...] Non è meno innegabile che pensare all'opera di Flaubert è pensare a Flaubert, all'ansioso e laborioso lavoratore dalle molte ricerche e dagli abbozzi inestricabili. Don Chisciotte e Sancio sono più reali del soldato spagnolo che li inventò, ma nessuna creatura di Flaubert è reale quanto Flaubert." J. L. Borges, "Il destino esemplare di Flaubert", *Discussione*, op. cit., pp. 409-410

¹² "I offer you that kernel of myself that I have saved, / somehow – the central heart that deals not in / words, traffics not with dreams and is untouched / by time, by joy, by adversities." [T'offro il nocciolo di me che ho potuto salvare: il / centro del mio cuore che non consiste in parole, non / si baratta coi sogni e che tempo, gioia, avversità / lasciano intatto.] Tratto da J. L. Borges, "Due poesie inglesi", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 16

¹³ "[...] E dietro i miti e le maschere, / l'anima, che è sola." J. L. Borges, "Susana Bombal", *L'oro delle tigri, Tutte le opere*, vol. 2, op. cit., p. 467

¹⁴ "... che cosa sono i prodigi di Wells o di Edgar Allan Poe – un fiore che ci arriva dal futuro, un morto sottoposto all'ipnosi – in confronto all'invenzione di Dio, alla teoria laboriosa di un essere che in qualche modo è tre e che solitariamente perdura fuori del tempo? [...] Ho venerato la graduale invenzione di Dio; anche l'Inferno e il Cielo (una remunerazione immortale, un castigo immortale) sono ammirevoli e curiose concezioni dell'immaginazione degli uomini." J. L. Borges, "Note critiche", *Discussione*, op. cit., p. 430

Non che tra i versi si possa scovare un inaspettato Borges, fervente credente della religione cristiana, piuttosto che ebraica o buddista, ecc. È però certo che nella poesia scompare totalmente quel tono ironico e distaccato che così spesso contraddistingue la scrittura borgesiana, per lasciare spazio all'espressione di sentimenti che rivelano una sincera e spontanea riflessione sulle questioni che in generale sottendono il discorso religioso.

Cosicché, sebbene la tesi non si articolerà secondo una netta distinzione tra i due generi letterari, questa dovrebbe ad ogni modo apparire evidente, almeno secondo le mie intenzioni.

Infine, ciò che mi ha spinto a trattare questo argomento in Borges, è la convinzione che "Dio" costituisca nella sua scrittura un elemento molto rilevante, rintracciabile lungo tutta la sua opera e sotto svariate spoglie: a tratti, nella veste di un vero e proprio personaggio, mostruoso o addirittura ridicolo; a tratti, spogliato e "ridotto" alla sola parola "dio", parola che è quindi riempita (o "svuotata") dallo stesso autore secondo significati del tutto peculiari.

Aldilà delle diverse connotazioni storico-religiose, la parola "dio" è simbolo ed espressione di un anelito irriducibile per l'essere umano e, di conseguenza, anche per Jorge Luis Borges: l'anelito alla conoscenza assoluta e, implicitamente, alla scoperta di un Senso che tutto giustifichi - la conoscenza intesa come sistematizzazione e quindi come inevitabile produttrice di Ordine.

Quest'anelito può essere chiamato attraverso nomi molteplici, ed anzi: molto spesso si nasconde dietro insospettabili parole, insospettabili intenzioni; proprio per questo, e poiché si vive nell'epoca della "morte di Dio", scorgo una certa fondamentale onestà da parte del poeta, a nominare - senza vergogna - col nome che più gli è proprio ciò che infine rimane innominabile, poiché al di là delle possibilità conoscitive dell'essere umano.

La stessa onestà che induce Borges a scrivere:

L'impossibilità di penetrare il disegno divino dell'universo non può, tuttavia, dissuaderci dal tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori.¹⁵

E quindi a "tracciare" egli stesso "disegni" che – somiglianti o meno all'universo – senza dubbio sanno restituirci il volto dell'umanità, sua e insieme nostra.

¹⁵ J. L. Borges, "L'idioma analitico di John Wilkins", *Altre inquisizioni*, Tutte le opere, vol. 1, op. cit., p. 1005

QUEL "VANO CERBERO TEOLOGICO": L'IDEA DI DIO IN JORGE LUIS BORGES

La religione cristiana è quella cui Jorge Luis Borges fa più riferimento nella sua scrittura, presumibilmente per questioni di affinità culturale: oltre ad essere nato in un paese prevalentemente cattolico, sua madre stessa, Leonor Acevedo, era infatti profondamente credente e praticante la religione cristiana, mentre il padre professava, come del resto il figlio, uno scettico agnosticismo.¹⁶

Sono diverse le intonazioni attraverso cui lo scrittore argentino si riferisce a questa religione, così come diversi i temi che affronta. È però possibile individuare alcune costanti attraverso le quali organizzare un discorso unitario. Innanzitutto, come già sottolineato nell'introduzione, si hanno due rappresentazioni alquanto differenti a seconda che ci si riferisca alla prosa, piuttosto che ai versi; cambiano, infatti, sia i temi affrontati, sia i toni utilizzati dall'autore.

Se è possibile rendere attraverso una sola citazione il tenore e le motivazioni prevalenti che riguardano l'interesse di Borges per il tema di Dio, così come si esprimono nella prosa, credo che il seguente brano possa essere abbastanza illuminante:

Io ho compilato una volta un'antologia della letteratura fantastica. Ammetto che quell'opera è fra le poche che un secondo Noè dovrebbe salvare da un secondo diluvio, ma denuncio la colpevole omissione degli insospettiti e massimi maestri di quel genere, Parmenide, Platone, Giovanni Scoto Erigena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. Infatti che cosa sono i prodigi di Wells o di Edgar Allan Poe - un

¹⁶ "Sono cresciuto in un ambiente cristiano; mia nonna sapeva la Bibbia a memoria, mia madre era cattolica, mentre mio padre era ateo, però non in modo militante, né politico." Manuel Caldeiro "Yo acuso a Borges...", *Gente*, XII, No. 597. Tratto da Oswaldo E. Romero "Dios en la Obra de J. L. Borges: su Teología y su Teodicea", *Revista Iberoamericana*, XLIII / 100-101 (julio - diciembre 1977), p. 467. La traduzione è mia.

fiore che ci arriva dal futuro, un morto sottoposto all'ipnosi – in confronto all'invenzione di Dio, alla teoria laboriosa di un essere che in qualche modo è tre e che solitariamente perdura *fuori del tempo*? [...] Ho venerato la graduale invenzione di Dio; anche l'Inferno e il Cielo (una remunerazione immortale, un castigo immortale) sono ammirevoli e curiose concezioni dell'immaginazione degli uomini.¹⁷

Nella prosa, l'attenzione è, infatti, soprattutto rivolta alle questioni teologiche che da sempre hanno riempito la cronaca della storia della religioni in generale e, in modo particolarmente appassionato, della religione cristiana.

È lì dove, del resto, l'immaginazione umana ha dato più spazio alla sua creatività, cercando, attraverso lo strumento della ragione, di rendere conto di qualcosa che, nel fondo, non può essere sottomesso alla razionalità.

Per giustificare l'esistenza di Dio, il suo essersi fatto carne in Cristo, le contraddizioni che la fede in un tale evento implica sul piano razionale, sono state prodotte innumerevoli riflessioni e condotte vere e proprie battaglie ideologiche nel tentativo di definire un ambito di ortodossia dal quale espellere il più possibile tesi e supposizioni che potessero in qualche modo minare la centralità della fede cristiana; una centralità che, per mantenere alta la coesione tra i fedeli e, di conseguenza, il potere che su di essi poteva esercitare la Chiesa, è stata sempre perseguita nei secoli, con le nefaste conseguenze di cui tutti sappiamo.

L'interesse di Borges si sofferma così proprio su questo limite quasi sempre non ben definibile, tra ciò che può essere considerato ortodosso e ciò che, al contrario, viene identificato come eretico.¹⁸

Borges cerca di indagare le aporie del pensiero teologico, cerca e scova i paradossi impliciti di un pensiero che si propone descrivere l'inesprimibile, ovvero ciò che, per eccellenza, *non si può esprimere*.¹⁹

¹⁷ J. L. Borges, "Note critiche", op. cit., pp. 429-30

¹⁸ "Le eresie che dobbiamo temere sono quelle che possono confondersi con l'ortodossia." J. L. Borges, "I teologi", *L'Aleph, Tutte le opere*, vol. 1, op. cit., p. 795

Da un lato, lo scrittore è mosso in ciò dalla sua naturale propensione a soffermarsi con curiosità, stupore, ironia, acutezza, di fronte ad ogni vana speculazione umana. Borges, infatti, mantiene quest'atteggiamento rispetto a qualsiasi ambito conoscitivo cui si avvicina: non è solo la teologia ad essere presa di mira, ma, in generale, qualsiasi tentativo culturale di descrivere una volta per tutte la realtà; da questo punto di vista, come si evince dal brano citato in precedenza, la filosofia è degna compagna della teologia in quanto a capacità inventiva.

D'altra parte, nel caso specifico della teologia, risulta forse ancor più evidente la fondamentale vanità di ogni riflessione razionale, poiché: cosa vi può essere di più vano del discutere di qualcosa che sta aldilà delle nostre capacità conoscitive, aldilà della ragione, e che, almeno fino ad oggi, sembra essere del tutto inaccessibile?

Ciononostante, la tensione verso la conoscenza - conoscenza assoluta - appare irriducibile:

L'impossibilità di penetrare il disegno divino dell'universo non può, tuttavia, dissuaderci dal tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori.²⁰

Ed è all'interno di questa tensione irriducibile, destinata però alla sconfitta, che si muove l'interesse di Borges nei confronti della teologia e del tema di Dio in generale. Infatti, appurata la vanità di ogni impresa che si proponga di "penetrare il disegno divino dell'universo", ciò non significa che si debba, o meglio: *che si possa* ad esse rinunciare, e che non sia quindi da considerare

¹⁹ Così ebbe a scrivere Borges a proposito della teologia, in un saggio giovanile: "La teologia - che i razionalisti disprezzano - costituisce in ultima istanza la logicizzazione o transito alla spiritualità della Bibbia, così radicalmente sensuale. È l'ordinamento attraverso il quale i pensatori occidentali tradussero l'opera dei visionari ebrei. Che bella transizione intellettuale si ha nel passare dal Signore che, secondo quanto riferisce il terzo capitolo della Genesi, passeggiava nel giardino all'aria fresca della sera, fino al Dio della dottrina scolastica, i cui attributi includono l'ubiquità, il conocimiento infinito e, addirittura, la permanenza al di fuori del Tempo in un presente immobile, che abbraccia tutti i secoli, al di fuori di ogni contingenza, esente dalla successione, senza principio né fine." J. L. Borges, "Acerca del expresionismo", *Inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 162-3. La traduzione è mia.

altrettanto nobile, se non addirittura *obbligato*, il tentativo dell'uomo di "tracciare disegni umani", pur sapendoli provvisori.

Così, oltre al tono ironico, troviamo altrettanto spesso in Borges un tono di genuina partecipazione ai problemi posti dalle religioni e alle suggestioni che da esse emanano, come sovente incontriamo nelle parole dell'autore una reale commozione di fronte a una figura fondamentale per la religione cristiana come è quella di Cristo.

Il brano che segue, a metà tra prosa e poesia, può essere d'esempio:

PARADISO, XXXI, 108

Diodoro Siculo racconta la storia di un dio lacerato e disperso; chi, camminando nel crepuscolo o rammentando una data del suo passato, non ha sentito qualche volta che s'era perduta una cosa infinita?

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?

Un volto di pietra c'è in una strada, e un'iscrizione che dice: «Il vero Ritratto del Santo Volto del Dio di Jaén»; se davvero sapessimo come fu, possederemmo la chiave delle parabole e sapremmo se il figlio del falegname fu anche il Figlio di Dio.

Paolo lo vide come una luce che lo abbatté; Giovanni, come il sole quando risplende nel suo fulgore; Teresa di Gesù, ripetutamente, bagnato d'una luce tranquilla, e non poté mai precisare il colore degli occhi.

Abbiamo perduto quei lineamenti, come si può perdere un numero magico, fatto di cifre abituali; come si perde per sempre un'immagine nel caleidoscopio. Possiamo scorgerli e non riconoscerli. Il profilo di un ebreo nella ferrovia sotterranea è forse quello di Cristo; le mani che ci porgono

²⁰ J. L. Borges, "L'idioma analitico di John Wilkins", op. cit., p. 1005

alcune monete a uno sportello forse ripetono quelle che i soldati, un giorno, inchiodarono a una croce.

Forse un tratto del volto crocifisso si cela in ogni specchio; forse il volto morì, si cancellò, affinché Dio sia tutti.

Chi sa se stanotte non lo vedremo nei labirinti del sogno e non lo sapremo domani.²¹

È forte la nostalgia per “quei lineamenti”, forte la nostalgia per quella fede che permetteva il rivolgersi con l’intimità del “tu” a Dio e chiamarlo “mio”, “vero”: “Gesù Cristo, Dio *mio*, Dio *vero*, così era, dunque, la *tua* faccia?”. Ma il nostro dio è “lacerato e disperso” e “irrecuperabile” è il suo volto, se non attraverso le seducenti, ma ingannevoli, illusioni della finzione letteraria che, come fa del resto pure la memoria, costruisce immagini anche laddove non ve ne sono più. Così, Borges, maestro di finzioni, raccoglie l’immagine dispersa di Cristo e ci restituisce attraverso la sua scrittura un’intensità che, pur non dettata dalla fede, finisce col suggerire un altro possibile “profilo” di Cristo.

²¹ J. L. Borges, “Paradiso, XXXI, 108”, *L'artefice, Tutte le opere*, vol. 1, op. cit., p. 1153. Scrive O. Romero a proposito di questo brano: “Più che un’inquisizione intellettuale, scopriamo in queste parole una sentita nostalgia per qualcuno che si ama e che si ammira.” O. Romero, op. cit., p. 473. La traduzione è mia.

CAPITOLO I

CRISTO, IL VERBO FATTO CARNE

È generalmente molto intensa l'immagine di Gesù Cristo che Borges ci trasmette nella sua scrittura; intensa, pur nella delicatezza dei tratti, spesso suggeriti attraverso sineddochi, quasi nella consapevolezza di aver davvero perduto quel volto, quel "volto irrecuperabile", e di poterne quindi solo offrire parti, *una parte per il tutto*.

L'ORIENTE

[...]

In un crepuscolo muore un giudeo
Messo alla croce con i neri chiodi
Che il pretore ordinò, però le genti
Delle generazioni della terra
Non scorderanno il sangue e la preghiera
E i tre uomini sul colle.²²

[...]

Gesù Cristo è, prima di ogni altra cosa, un uomo, "un giudeo", che soffre: è "il sangue e la preghiera", "neri chiodi" a una croce, a un legno,²³ come spesso Borges, attraverso una suggestiva sineddoche, definisce la croce quasi a renderla oggetto ancor più scarno, più libero da simbolismi ormai troppo frequentati dalla storia;²⁴ Gesù Cristo è un'agonia.

²² J. L. Borges, "L'oriente", *La rosa profonda*, Tutte le opere, vol. 2, op. cit., p. 739

²³ Il chiamare la croce, "legno", corrisponde anche all'idea, piuttosto ricorrente nell'esegesi biblica classica, di un'assimilazione tra la croce e l'Albero del bene e del male nel Paradiso terrestre e della relativa vicinanza delle figure di Cristo e di Adamo.

²⁴ Jaime Alazraki, nel suo famoso saggio *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas - Estilo*, compie un'approfondita analisi del rapporto tra i procedimenti stilistici e le tematiche prevalenti nella prosa borgesiana. A proposito della sineddoche e, più in generale, delle

GIOVANNI, I, 14

Raccontano le storie dell'Oriente
D'un re del tempo, che tediato ormai
Dal fasto che lo attornia, esce in segreto
E solo dalla reggia e vaga, perso

Nei sobborghi, confuso tra la gente
Dalle mani callose e nomi oscuri.
Oggi, come l'Emiro dei Credenti
Harún, Dio vuole vagare tra gli uomini

E nasce da una madre, come nascono
Le stirpi che dovranno farsi polvere.
Il mondo intero sarà suo: il mattino,

Il pane, l'aria, l'acqua, il sasso e il giglio,
Ma con essi anche il sangue del martirio,
Gli scherni, i chiodi e il legno della croce.²⁵

“Il mondo intero sarà suo”, ma con esso il sangue, i chiodi, la croce: i versi propendono per il finale, “Il pane, l'aria, l'acqua, il sasso e il giglio” non bastano

cosiddette figure di contiguità (sineddoche, metonimia) nella scrittura borgesiana, così scrive: “Borges rinuncia alle supposte virtù della metafora - «scoprire analogie occulte e stabilire un nesso tra idee differenti tra loro» - e adotta, in cambio, la contiguità, che diffida dell'«ispirazione creatrice» della somiglianza. [...] Le figure di contiguità, senza riprodurre per intero le entità, permettono di porre in rilievo quell'aspetto del “tutto” che più interessa allo scrittore: la parte implica il tutto senza menzionarlo, però attraverso quest'operazione lo sguardo dello scrittore ha potuto avvicinarsi maggiormente al suo obiettivo, rivelandone sottigliezze, dettagli, minuziosità.” Più in particolare, riferendosi al tipo di sineddoche in cui l'oggetto è sostituito dalla materia (come, per esempio, il legno *per* la croce), scrive: “La sineddoche è pur sempre linguaggio, astrazione razionale, ma la magia del suo artificio risiede nel restituire a quei sostantivi che rimpiazza, l'illusione della loro presenza: la sostituzione ci obbliga a ripensarli e in questo passaggio dal materiale - «marmo» - all'oggetto cui si riferisce - «tomba» - recuperiamo qualcosa della loro perduta realtà.” Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas - Estilo*, Editorial Gredos, Madrid, 1968, pp. 210-211 e p. 215. La traduzione è mia.

²⁵ J. L. Borges, “Giovanni, I, 14”, *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 83

a dare sollievo. Ciò che conosciamo fin troppo bene, per averlo visto attraverso tutta la storia dell'essere umano, è il sangue, la sofferenza: nemmeno un dio può scampare da un simile destino.

Cristo, in questa poesia, non è neppure nominato, ma gli ultimi due versi sono sufficienti a renderci cara e vicina la figura di un uomo così impietosamente maltrattato, di un uomo che si credeva dio e che nulla poté di fronte all'inevitabile destino umano.

Così l'autore sembra voler sottolineare in particolare questo: la condizione dell'uomo è irrimediabilmente toccata dalla sofferenza e dal sangue, si tratti pure di un "Verbo fatto carne",²⁶ di un Dio fatto uomo.²⁷

Nel saggio *La Passione secondo Borges. Osservazioni intorno a un tema*, Emilia Perassi individua nella crocifissione di Cristo un argomento decisivo e ricorrente in Borges:

Il tema del corpo in quanto incarnazione, misteriosa discesa, dell'essere nella materia, della parola nella carne, e perciò stesso corpo e parola che nascendo conoscono la perdita della quiete e la conquista del dolore, viene più volte introdotto da Borges attraverso la figura della passione di Cristo. Il destino della crocifissione, il suo enigma irriducibile e tuttavia necessario alla vita, rappresenta peraltro il momento essenziale, si può dire esclusivo, delle citazioni testamentarie nella sua opera, citazioni percorse nella forma

²⁶ In una nota a piè di pagina di un saggio su Dante, Borges riferisce che Beda il Venerabile classificò come sineddoche l'espressione «E il Verbo si fece carne». Borges, concorde, aggiunge: "A rigore, il Verbo non si fece solo carne, ma anche ossa, cartilagini, acqua e sangue" offrendoci un'immagine certo più cruda di quella del famoso passo biblico. Citazione tratta da: J. L. Borges, "Dante e i visionari anglosassoni", *Saggi danteschi, Tutte le opere*, vol. 2, op. cit., p. 1288

²⁷ Scrive Emilia Perassi: "In «Juan, I, 14», ancora attento al discorso del corpo e della passione, lo sguardo poetico non si sofferma, come il modello apostolico, sugli elementi salvifici dell'incarnazione, bensì solo su di essa in sé, cioè sul destino di sofferenza, scherno, esaurimento definitivo dell'uomo sulla croce. Nell'evangelista, in effetti, il versetto glorifica il Verbo che si è fatto carne venendo «ad abitare in mezzo a noi, e noi vedemmo la sua gloria, gloria di unigenito del Padre, pieno di grazia e verità» (Giov, I, 14). In Borges, al contrario, il corpo del Cristo non parla di redenzione. La gloria trascorre, effimera, nell'alito della promessa del Padre, per restare al Figlio la sola condizione del sacrificio, fermandosi lì la sua storia e con essa la contemplazione del poeta." E. Perassi, "La passione secondo Borges. Osservazioni intorno a un tema", rivista *Igitur*, estratto dal n. 13-14, anno VIII - n. 1/2 - gennaio-dicembre 1996, Nuova Arnica Editrice, p. 129

dell'apocrifo, della riscrittura che seleziona e ridetermina i nuclei anagogici, rendendoli funzione del discorso proprio.²⁸

Oltre a sottolineare come nella scrittura borgesiana la figura di Cristo si connota in special modo attraverso l'evento umano, *troppo umano*, della Passione, definendosi così principalmente attraverso il tema della sofferenza dell'umanità in generale, questo brano suggerisce la possibilità che nella storia della crocifissione di Cristo vi sia riflessa anche, se non soprattutto, la sofferenza dell'uomo Borges in particolare.

Vediamo infatti come nella poesia "Giovanni, I, 14" (non quella precedentemente citata, bensì l'omonima contenuta nella raccolta *Elogio dell'ombra*) siano fatti riferimenti a tematiche ricorrenti in Borges, facenti quindi parte di un vissuto evidentemente personale dell'autore.

La sofferenza della Croce, del Verbo fatto carne, è infatti descritta attraverso i classici temi – in Borges – del tempo che opprime, del corpo che limita, della memoria che inganna e deforma, "moneta che non è mai la medesima", dell'opprimente figura del labirinto; è l'agonia, oltre che della croce e del supplizio, della vita in se stessa così come è vissuta dall'autore:

GIOVANNI, I, 14

[...]

Vissi stregato, prigioniero di un corpo
e di un'umile anima.

Conobbi la memoria,
moneta che non è mai la medesima .

Il timore conobbi e la speranza,
questi due volti del dubbio futuro.

Ed appresi la veglia, il sonno, i sogni,
l'ignoranza e la carne,

²⁸ Ivi, p. 124

i tardi labirinti della mente,
l'amicizia degli uomini,
la misteriosa devozione dei cani.
Fui amato, compreso, esaltato e sospeso a una croce.
Bevvi il calice fino alla feccia.²⁹
[...]

Inoltre, secondo Perassi, nel reiterato utilizzo poetico della figura di Cristo (il Figlio per eccellenza) vi sarebbero forti riferimenti al rapporto che Borges stesso ebbe con il padre e, in generale, al rapporto che ebbe con se stesso e con la propria dimensione corporale.

È certo da specificare che l'analisi della Perassi parte da una prospettiva assai differente rispetto a quella che predomina nell'ambito della critica borgesiana, dove si tende ad escludere qualsivoglia riferimento biografico privilegiando un'immagine di Borges come di un autore quasi privo d'umanità, di "corpo", e fatto soprattutto di notevoli "trovate intellettuali".

Sostenuta in questa prospettiva anche da altri critici,³⁰ l'autrice, a partire da quella celebre confessione di Borges rilasciata nell' "Epilogo" de *L'Artefice*³¹ accetta, per così dire, la sfida e si propone di rintracciare, aldilà delle maschere,

²⁹ J. L. Borges, "Giovanni, I, 14", *Elogio dell'ombra, Tutte le opere*, vol.2, op. cit., p. 261

³⁰ "La critica su Borges ha sviluppato, sin dagli inizi, una marcata ambivalenza nel giudizio sulla relazione fra letteratura e vita nell'interpretazione della sua opera. [...] L'immagine di un Borges intellettuale e freddo è lamentata come impropria, e tuttavia dominante, da Noé Jitrik, secondo il quale la critica borgeana si caratterizza per l'esonere, misteriosamente, lo studio dell'opera dell'autore da quei vincoli storici e psicologici normalmente previsti dall'analisi letteraria (1971). Illuminante, in direzione di questo recupero, il contributo di Silvestri, che precisa il carattere minuziosamente autobiografico del fantastico di Borges (1992). Confortano questo indirizzo i materiali biografici (Tamayo y Rui-Díaz 1955; Jurado 1964; Rodríguez Monegal 1982; [ecc]) che illustrano - attraverso lo studio della personalità dell'autore, le sue circostanze e formazione - il vincolo fra forza e significazione, fra esperienza (come ferita estesa al nucleo arcaico dell'io) e la scrittura (come riparazione, volontà, desiderio di riedificazione della propria immagine dispersa, scomposta)." E. Perassi, op. cit., nota n° 1, p. 136

³¹ "Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto." J. L. Borges, "Epilogo", *L'artefice*, op. cit., p. 1267

dei miti, degli specchi illusori, disseminati ovunque nell'opera borgesiana, il volto umano dello scrittore argentino.

Con tale premessa, ciò che l'autrice si domanda è:

Che cosa idealmente può coprire la lingua del sacro, e soprattutto l'immagine dolorosa del Cristo, del suo corpo destinato in Borges ad un riverbero tutto terreno, condotto ad innumerevoli incarnazioni in Emma, nel sacerdote del fuoco, in Benjamín Otalora, in Baltasar Espinosa, in Juliana, se non la volontà di omettere – al tempo stesso suggerendolo come essenziale – il potenziale investimento biografico della relazione fra il padre ed il figlio, la possibile coincidenza fra l'esperienza personale e l'archetipo?³²

È questa una prospettiva molto interessante, considerato il caso specifico di un autore come Borges, la cui opera si basa costantemente su un gioco tra finzione e realtà.

Non è sicuramente possibile riportare in questa sede ciò che questo "gioco" significa per i lettori e i critici di Borges, essendo un argomento che da sé potrebbe costituire più d'una tesi. Ma l'impressione è che, in prevalenza, la critica – e con essa probabilmente i lettori – abbia concentrato maggiormente l'attenzione sulla straordinaria maestria dello scrittore nel suggerire quanto poco reale sia questa nostra fantomatica "realtà", attraverso, appunto, il continuo passaggio dalla finzione a ciò che comunemente viene considerata "realtà" e viceversa; passaggio che spesso si dà così impercettibilmente da essere difficile per il lettore il riconoscerlo.

In effetti, questa è certamente una delle "lezioni" più forti impartitaci dalla scrittura borgesiana, dalla quale difficilmente si esce senza avere la sensazione della fondamentale illusorietà del mondo.

³² E. Perassi, op. cit., p 127

Ma forse ci si è dimenticati di sottolineare quanto sia vero anche il passaggio opposto, ammesso che tra “realtà” e “finzione” vi sia comunque una distinzione (sebbene poco identificabile) e un rapporto biunivoco tra i due termini.

Ciò che voglio dire è che, se è vero che esistono molteplici livelli di lettura della realtà per i quali alla fine risulta quasi insensato riferirsi a una sola Realtà, è pure vero che essa non cessa di essere un referente, più o meno valido, di cui difficilmente possiamo fare a meno.

Alla fine del famoso saggio “Nuova confutazione del tempo”, in cui Borges tratta di dimostrare come, una volta confutata l’esistenza dello spazio da parte della filosofia idealista, il passo successivo non può che essere la confutazione del tempo stesso, così negando ambedue i pilastri su cui storicamente si fonda il nostro rapporto con la realtà, Borges scrive:

Negare la successione temporale, negare l’io, negare l’universo astronomico, sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete. Il nostro destino [...] non è spaventoso perché irreal; è spaventoso perché è irreversibile e di ferro. Il tempo è la sostanza di cui son fatto. [...] Il mondo, disgraziatamente è reale; io, disgraziatamente, sono Borges.³³

In questo suo ossessionante oscillare tra realtà e finzione, dunque, Borges vuol forse anche suggerire che, aldilà delle finzioni (*Finzioni*) e degli artifici (*Artifici*), rimane sempre possibile intravedere una certa realtà – la sua –, deliberatamente nascosta proprio in virtù della sofferenza che la realtà – *infine* – provoca, ben più di quella che può suggerire la finzione: “Il mondo, disgraziatamente è reale; io, disgraziatamente, sono Borges.”

Così, tornando all’ipotesi della Perassi, essendo comprovato che Borges interpolasse elementi autobiografici nei suoi scritti, credo possa essere alquanto interessante indagare il rapporto che può esservi tra la figura di Cristo, il Figlio per

³³ J. L. Borges, “Nuova confutazione del tempo”, *Altre inquisizioni*, op. cit., pp. 1088-89

eccellenza, e la figura di Jorge Luis Borges, figlio qualsiasi ma pur sempre *figlio* di un altrettanto qualsiasi padre, Jorge Guillermo Borges, ma pur sempre *padre*:

Quei pochi lettori che il narratore di «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» indica come gli interlocutori privilegiati del suo discorso letterario, sanno che il dolore in Borges non è solo menzione alla generica drammaticità della condizione umana, quanto piuttosto dizione sempre crittografica di una sofferenza personale, allusione sempre precisa alla propria circostanza, ad un vissuto complesso, imbrigliato nei nuclei delle relazioni parentali, in ispecie per il tramite della figura del padre, del confronto coi modelli ereditari, dell'iniziazione sessuale, dell'elaborata pudicizia nel moto d'amore, degli infiniti complessi legati a una fisicità inetta rispetto al parametro mascolino dei compagni e dei predecessori, del destino di cecità, di malattia. L'elaborazione di materiali interiori nella scrittura borgeana, a lungo sottovalutata, è stata di fatto ampiamente recuperata e messa in luce dalla critica recente.³⁴

Detto questo, è chiaro che la mia tesi non possa affrontare tale questione, né le si addice un approfondimento biografico dell'autore in vista di una lettura, per così dire, "psicologica" degli scritti borgesiani. Rimane però tra gli obiettivi della stessa, quello di suggerire un volto forse più sconosciuto dello scrittore argentino, un volto più umano, non a caso maggiormente rintracciabile nella produzione poetica, in cui, per esempio, si possono trovare parole intense nei riguardi di un personaggio così apparentemente distante dall'universo borgesiano (più notoriamente costituito da bussole, labirinti e specchi) com'è, appunto, Gesù Cristo.

Tornando ora definitivamente al tema cristologico, v'è da sottolineare che, se pure il tono generale propende per la sofferenza, esistono spazi di umana felicità che Borges non dimentica di menzionare:

³⁴ E. Perassi, op. cit., p. 123

[...]

Gli occhi Miei videro quel che ignoravano:

la notte e le sue stelle.

Conobbi ciò che è terso, ciò ch'è arido, quanto è dispari o scabro,

il sapore del miele e della mela

e l'acqua nella gola della sete,

il peso d'un metallo sul palmo,

la voce umana, il suono di passi sopra l'erba,

l'odore della pioggia in Galilea,

l'alto gridio degli uccelli.

[...]

Ricordo a volte e rimpiango l'odore

di quella bottega di falegname.³⁵

“la notte e le sue stelle”, “il sapore del miele e della mela e l'acqua nella gola della sete”, “la voce umana, il suono di passi sopra l'erba, l'odore della pioggia in Galilea, l'alto gridio degli uccelli”: attraverso pochi delicati accenni, Borges ci restituisce tutta la felicità che la vita sa dare, minute felicità che conosciamo fin troppo bene, tanto quanto la sofferenza; in pari grado ci commuovono. Così, non ci sembra affatto strano che anche un dio possa ricordare e addirittura rimpiangere “l'odore di quella bottega di falegname”, poiché l'odore e il sapore della vita restano *comunque* intensi.

Ricapitolando, attraverso l'analisi di alcuni testi si è constatato che l'accento in Borges è senza dubbio posto sulla natura umana di Cristo: non vengono mai fatti accenni ai miracoli che si riteneva Cristo avesse compiuto, né tantomeno al momento della Resurrezione, che ad altri scrittori ha saputo offrire altrettanta ispirazione. L'attenzione è tutta posta sul momento della Passione, il momento in cui, si può dire, Cristo è stato più uomo che mai e in cui, non a caso, egli stesso poté dubitare di Dio (e quindi di sé medesimo): «Eloí, eloí, lamà

³⁵ J. L. Borges, “Giovanni, I, 14”, *Elogio dell'ombra*, op. cit., p. 261

sabactaní?» («Mio Dio, mio Dio, perché mi hai abbandonato?»), così, ci dicono, Cristo gridò dalla croce.³⁶

A questo punto, vorrei porre l'attenzione su un altro dettaglio che corrobora la precedente impressione, pur aggiungendovi – attraverso la successiva analisi di un racconto in particolare – nuovi elementi.

Borges, in genere, fa riferimento a tutti i vangeli, ma quelli citati più frequentemente sono il *Vangelo secondo Giovanni* e il *Vangelo secondo Marco*. Per il suo stile asciutto e poco propenso alla retorica, il *Vangelo secondo Marco* è stato a lungo poco considerato e solo a partire dal Novecento ha cominciato ad essere apprezzato, propriamente per queste sue caratteristiche: la semplicità e lo stile realistico con cui vengono narrati gli episodi centrali della vita di Cristo.

Scriva Agnese Cini Tassinario, in un'appendice storico-critica al Vangelo:

Confrontandolo con gli altri Vangeli si nota subito che esso è più scarno e povero: mancano testi famosi come il discorso della montagna, le parabole della misericordia, i racconti dell'infanzia o le vette teologiche di Giovanni; il suo stile è asciutto e disincantato; [...] L'antichità cristiana l'ha commentato poco e non sempre in modo lusinghiero [...]

La maggioranza dei critici ritiene ormai che questo Vangelo sia il primo in ordine di tempo e riconosce che l'autore ha un suo messaggio da comunicare e un progetto redazionale dal quale gli altri Vangeli dipendono in gran parte; lo giudicano il più vicino di tutti alla storia «umana» di Gesù di Nazaret, storia che oggi suscita particolare interesse, e ne apprezzano lo stile asciutto e essenziale.

E ancora:

³⁶ “Il Buddha crea le immagini e chiede poi a un terzo il significato che racchiudono. Teologicamente si potrebbe forse rispondere: il libro è della scuola del Mahajana, che insegna che il Buddha temporale è emanazione o riflesso di un Buddha eterno; quello celeste ordina le cose, quello terreno le soffre o le esegue. (Il nostro secolo, con altra mitologia o vocabolario, parla dell'incosciente.) *L'umanità del Figlio*, seconda persona di Dio, poté gridare dalla croce: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?», quella del Buddha, analogamente, poté spaventarsi delle forme che aveva creato...” J. L. Borges, “Forme di una leggenda”, *Altre inquisizioni*, op. cit., pp.1050-1. Il corsivo è mio.

I due capitoli finali [Passione, morte e risurrezione] rappresentano il vertice del Vangelo di Marco, il punto culminante verso il quale i racconti precedenti tendevano. [...]

Per Marco [...] la croce è presente fin dall'inizio del Vangelo e ne permea [...] tutto il percorso: dalla storia del Battista alla triplice predizione della sua morte, dalle dispute con gli avversari alle congiure per farlo morire.³⁷

Si capisce allora la fascinazione che questo Vangelo in particolare poté provocare in Borges. A Marco premeva innanzitutto raccontare il più semplicemente possibile la vita e la morte di Cristo, di un Dio fatto *uomo* e poi sacrificatosi per la salvezza dell'umanità; Borges, il cui Cristo è prima di ogni altra cosa immagine dell'uomo – del sempiterno destino dell'uomo – e non piuttosto di Dio, non poteva che apprezzare lo “stile asciutto e disincantato”, aderente alla vita reale di Gesù, del *Vangelo secondo Marco*.

E a quest'ultimo Borges dedicò un racconto intitolato, appunto, “Il Vangelo secondo Marco”, raccolto nel libro *Il manoscritto di Brodie* (1970).

Il racconto è ambientato nel 1928, in una fattoria nei pressi di Junín e il protagonista è uno studente di medicina, Baltasar Espinosa, di cui il narratore dice:

Non gli piaceva discutere; preferiva che l'interlocutore avesse ragione, piuttosto che lui.³⁸

È interessante quest'appunto, poiché Borges include nei suoi “Frammenti di un vangelo apocrifo” il seguente precetto:

³⁷ Agnese Cini Tassinario, “Appendice storico-critica al Vangelo secondo Marco” in: *Vangelo secondo Marco*, introduzione di N. Cave, Einaudi, Torino, 2000, pp. 59-60 e pp. 80-81

³⁸ J. L. Borges, “Il vangelo secondo Marco”, *Il manoscritto di Brodie*, Tutte le opere, vol. 2, op. cit., p. 433

Felice colui che non insiste nell'aver ragione perché nessuno ha ragione o tutti l'hanno.³⁹

Ciò indica, innanzitutto, la positività del personaggio principale; ma di lui viene anche detto:

Possiamo definirlo *per ora* come uno dei tanti ragazzi di Buenos Aires, senza altre particolarità degne di nota, tranne quella *facoltà oratoria* che gli aveva fatto meritare un premio nella scuola inglese di Ramos Mejía, e una *quasi illimitata bontà*.⁴⁰

Di Gesù, una volta Borges scrisse: “[è] il più grande dei maestri orali”⁴¹ ed è risaputo come la bontà, una “illimitata bontà”, sia uno degli attributi più notevoli di Cristo, uomo capace di porgere l'altra guancia e di amare il suo nemico.⁴²

Così, quando infine il narratore c'informa che Baltasar Espinosa aveva compiuto i trentatré anni, cominciamo a capire verso quali lidi si dirige il racconto.

La storia narra di come questo studente rimanga bloccato, a causa di un'alluvione, nella fattoria “La Colorada”, dov'era stato invitato da suo cugino

³⁹ J. L. Borges, “Frammenti di un vangelo apocrifo”, *Elogio dell'ombra*, op. cit., p. 343

⁴⁰ J. L. Borges, “Il vangelo secondo Marco”, op. cit., pag. 433. Il corsivo è mio.

⁴¹ “Gesù, il più grande dei maestri orali, che una sola volta scrisse alcune parole per terra e nessun uomo le lesse (Giovanni, 8, 6).” J. L. Borges, “Del culto dei libri”, *Altre inquisizioni*, op. cit., p. 1011. Il corsivo è mio. Ed anche: “E nulla ho detto del più alto di tutti i maestri orali, che parlava per parabole e che una volta, come se non avesse saputo che la gente voleva lapidare una donna, scrisse per terra alcune parole che nessuno ha letto.” J. L. Borges, “Alberto Gerchunoff: ritorno a Don Chisciotte”, *Prologhi, Tutte le opere*, vol. 2, op. cit., p. 815. Quest'episodio evangelico, come si vede, ricorre spesso in Borges, evidentemente poiché lo affascinava in maniera particolare. Senza che questo possa contribuire ad illuminare sulla figura di Cristo in Borges, vorrei però segnalare la somiglianza di quest'immagine con quella in cui Borges ritrae Argo, il presunto “troglodita”, nel racconto “L'immortale” (*L'Aleph*): “Stava sdraiato sulla sabbia, dove goffamente tracciava e cancellava una fila di segni, ch'erano come lettere dei sogni, che quando stiamo per capirle si confondono. [...] L'uomo le tracciava, le guardava e le correggeva. Di colpo, come se il giuoco l'annoiasse, le cancellò col palmo e l'avambraccio.” J. L. Borges, “L'immortale”, *L'Aleph*, op. cit., p. 780

⁴² “Fare il bene al tuo nemico può essere opera di giustizia e non è arduo; amarlo è impresa d'angeli e non di uomini.” Tratto da J. L. Borges, “Frammenti di un vangelo apocrifo”, op. cit., p. 345

Daniel; il quale, però, s'assenta prima che sopravvenga l'intemperie. Baltasar Espinosa rimane quindi solo nella fattoria insieme al fattore e alla sua famiglia, i Gutre. Le difficoltà da affrontare a causa dell'emergenza, avvicinano Espinosa alla strana e silenziosa famiglia Gutre e viceversa.

Trovata in casa una Bibbia, appartenente agli stessi Gutre (originariamente, Guthrie, di origini inglesi), Espinosa prende quindi l'abitudine di leggere loro dopo cena, il *Vangelo secondo Marco*.

Dei Gutre e delle loro origini anglosassoni, così riferisce il narratore:

I Gutre erano *tre*: il padre, il figlio, che era notevolmente rozzo, e una ragazza di incerta paternità. [...] In poche generazioni avevano dimenticato l'inglese; lo spagnolo, quando Espinosa li conobbe, lo parlavano con difficoltà. Mancavano di fede, ma nel loro sangue persistevano, come segni scuri, il duro fanatismo del calvinista e le superstizioni dell'indiano della pampa.⁴³

preparandoci anche in questo caso agli eventi successivi. In effetti, la reazione dei Gutre, analfabeti, di fronte alla lettura del Vangelo è piuttosto sorprendente:

Lo meravigliò il fatto che lo ascoltassero prima con attenzione e poi con silenzioso interesse. [...] "Lo portano nel sangue", pensò. Pensò anche che gli uomini, lungo i secoli, hanno ripetuto sempre due storie; quella di un vascello sperduto che cerca nei mari mediterranei un'isola amata, e quella di un dio che si fa crocifiggere sul Golgota. Ricordando le lezioni di elocuzione a Ramos Mejía, si alzava in piedi per predicare le parabole. [...] I Gutre lo seguivano per le stanze e per il corridoio, come se fossero sperduti. Mentre leggeva, si accorse che raccoglievano le molliche che

⁴³ J. L. Borges, "Il vangelo secondo Marco", op. cit., pp. 433-5. Il corsivo è mio e vorrebbe porre l'attenzione del lettore sulla non casualità del numero di componenti facenti parte la famiglia Gutre; in Borges raramente i numeri vengono utilizzati in maniera casuale, rimandando essi sempre a una qualche cosmogonia. Il tre, è risaputo, è certamente un numero chiave della cosmogonia cristiana: così, la presenza, oltre a un "padre" e a un "figlio" di "una ragazza d'incerta paternità" potrebbe essere riferita - molto profanamente - a quella sostanza d'incerta identificabilità che è lo Spirito Santo.

aveva lasciato sulla tavola. Una sera li sorprese che parlavano di lui, con rispetto e con poche parole. Terminato il Vangelo secondo Marco, si accinse a leggere un altro dei tre Vangeli restanti; il padre gli chiese di ripetere quello che aveva già letto, per capirlo bene. Espinosa sentì che erano come bambini, che gradiscono più la ripetizione che non la variazione o la novità.⁴⁴

Baltasar Espinosa è dunque trattato come un vero e proprio maestro, ed egli stesso accondiscende piacevolmente a questo ruolo, ricordandosi delle lezioni di elocuzione impartitegli alla Ramos Mejía, scuola in cui, si ricorderà, aveva ottenuto più d'un premio per la sua eccelsa facoltà oratoria, e cominciando a vedere nei Gutre non altro che dei "bambini" da ammaestrare.

Ma gli eventi precipitano e, senza che apparentemente il protagonista se ne accorga, viene trascinato da essi, o sarebbe meglio dire: dai Gutre, verso una fine ormai chiara al lettore. Una notte riceve la visita inaspettata della ragazza, la quale, nuda e senza dire una parola, si corica accanto a lui. Poi, accade ciò che il racconto ripetutamente ci segnala che deve accadere:

Il giorno seguente cominciò come i precedenti, tranne il fatto che il padre parlò con Espinosa e gli domandò se Cristo si era fatto uccidere per salvare tutti gli uomini. Espinosa, che pur essendo un libero pensatore si sentì tuttavia nell'obbligo di giustificare ciò che aveva letto, gli rispose:

«Sì. Per salvare tutti dall'inferno.»

Gutre allora gli disse:

«Che cos'è l'inferno?»

«Un luogo sotto terra dove le anime bruceranno e bruceranno.»

«E si sono salvati anche quelli che gli hanno piantato i chiodi?»

«Sì» replicò Espinosa, la cui teologia era incerta.

Aveva temuto che il fattore gli chiedesse qualche spiegazione per ciò che era accaduto la sera prima con sua figlia.

Dopo il pranzo, lo pregarono di rileggere gli ultimi capitoli.

⁴⁴ Ivi, p. 436

Espinosa fece una lunga siesta, un sonno lieve interrotto da insistenti martellate e da vaghe premonizioni. Verso l'imbrunire si alzò e uscì nel corridoio. Disse come pensando a voce alta:

«Le acque sono basse. Manca poco, ormai.»

«Manca poco ormai» ripeté Gutre, come un'eco.

Tutti e tre lo avevano seguito. Genuflessi sul pavimento di pietra gli chiesero la benedizione. Poi lo maledissero, gli sputarono addosso e lo spinsero fino in fondo al cortile. La ragazza piangeva. Quando aprirono la porta, vide il firmamento. Un uccello gridò; pensò: "È un cardellino". Il capannone era senza il tetto; avevano staccato le travi per costruire la Croce.⁴⁵

Trovato il pretesto per incriminare Espinosa (l'accoppiamento illecito con la figlia del fattore), per poterlo "giustificatamente" accusare e così condannare (ché, senza pretesto, l'azione non sarebbe stata altrettanto valida), i Gutre conducono la vittima – benché innocente o forse: perché innocente – al patibolo, alla croce, e così la loro – ontologica? – sete di condanna, pentimento e redenzione viene soddisfatta attraverso il sacrificio di un uomo, la cui unica "colpa" è stata quella di aver loro narrato una storia sopita da tempo immemore nei loro animi: non soltanto perché discendenti da una cultura inglese impregnata di cristianesimo, ma più semplicemente in quanto esseri umani, se è vero "che gli uomini, lungo i secoli, hanno ripetuto sempre due storie; quella di un vascello sperduto che cerca nei mari mediterranei un'isola amata, e quella di un dio che si fa crocifiggere sul Golgota."⁴⁶

Allo stesso modo Espinosa, il cui tacito acconsentire all'evento suggerisce un'inaspettata consapevolezza, sembra anch'egli accettare questo suo destino, poiché è destino dell'essere umano l'essere sacrificato – e così, *redimere* – o il sacrificare – e così, *essere redenti*. Tanto naturale quanto l'eterno gridio di un cardellino che è poi tutti i cardellini, l'Archetipo del cardellino (e questo ci

⁴⁵ Ivi, p. 437-8

⁴⁶ Ivi, p. 436

ricorda Keats e la sua *Ode to a nightingale*, poesia particolarmente cara a Borges e alla quale egli dedicherà più d'una riflessione).

Che cosa suggerisce questo racconto?

Innanzitutto, che la storia di Cristo, *secondo Borges*, si ripete: è questa un'idea frequente nello scrittore argentino, aldilà del caso specifico di Gesù.

Infatti, è possibile trovare nell'opera borgesiana molti riferimenti a un'idea della storia come ripetizione di pochi eventi davvero significativi a cui poter ricondurre, pur se espresse in forme differenti, le innumerevoli storie che riguardano l'essere umano;⁴⁷ Borges credeva (o gli piaceva credere) nell'esistenza di poche "affinità intime e necessarie",⁴⁸ così come lui stesso le definì riferendosi a quelle "segrete simpatie dei concetti" che così sovente il poeta s'incarica di individuare e di cogliere attraverso le sue metafore.

Ciò che appare invece illimitata è la forma in cui poter suggerire tali affinità, così da preservare, all'interno di questa "teoria", la ricchezza e il senso delle immagini che la letteratura nel corso dei secoli ha saputo donarci e che ci dona oggi e che ci donerà domani.

Ricordiamo, a questo proposito, il passo appena citato:

[Espinosa] Pensò anche che gli uomini, lungo i secoli, hanno ripetuto sempre due storie; quella di un vascello sperduto che cerca nei mari mediterranei un'isola amata, e quella di un dio che si fa crocifiggere sul Golgota.

Questo non significa certo che la letteratura per Borges fosse ripetitiva e monotona, come ci si potrebbe aspettare che fosse, se davvero venissero

⁴⁷ "Forse la storia universale è la storia di alcune metafore." Tratto da J. L. Borges, "La sfera di Pascal", *Altre inquisizioni*, op. cit., p. 911

⁴⁸ "Il primo monumento delle letterature occidentali, *l'Iliade*, fu composto più di tremila anni fa; è verosimile supporre che in quell'enorme intervallo tutte le *affinità intime, necessarie* (sogno-vita, sonno-morte, fiumi e vite che trascorrono, eccetera), siano state rilevate e scritte diverse volte. Ciò non significa, naturalmente, che ormai siano esaurite le metafore; i modi di indicare o di insinuare queste *segrete simpatie dei concetti* appaiono di fatto, illimitati. La loro virtù o debolezza è nelle parole." J. L. Borges, "La metafora", *Storia dell'eternità*, op. cit., p. 566. Il corsivo è mio.

raccontate sempre le due stesse storie, quella di un “vascello perduto” e quella di un “dio che si fa crocifiggere”; il significato delle parole borgesiane è evidentemente un altro, ovvero che esistono storie talmente forti (e sono poche) da essere impresse nell’essere umano con la stessa forza con cui è gli imposto uno specifico DNA; come se queste storie gli appartenessero indipendentemente da fattori culturali o epocali: come se gli fossero, insomma, congenite, configurando eternamente il suo destino.

Un altro esempio notevole di quest’idea è il brano “La trama”, raccolto ne *L’artefice* (1960), dove l’attenzione è piuttosto rivolta ai forti rimandi che legano un personaggio all’altro, quasi a significare che più che l’uomo, poté la storia:

LA TRAMA

Poiché il suo orrore sia perfetto, Cesare, incalzato ai piedi di una statua dagli impazienti pugnali dei suoi amici, scopre tra le facce e gli acciai quella di Marco Giunio Bruto, il suo protetto, forse suo figlio, e non si difende più ed esclama: «Anche tu, figlio mio!». Shakespeare e Quevedo raccolgono il patetico grido.

Al destino piacciono le ripetizioni, le varianti, le simmetrie; diciannove secoli dopo, nel sud della provincia di Buenos Aires, un gaucho è aggredito da altri gauchos e, nel cadere, riconosce un suo figlioccio e gli dice con mite rimprovero e lenta sorpresa (queste parole bisogna udirle, non leggerle): «¡Pero, che!*». Lo uccidono e non sa che muore affinché si ripeta una scena.⁴⁹

È un brano, questo, che, nella sua brevità, riesce a trasmettere perfettamente l’idea di quella profonda commistione tra realtà e finzione, tra realtà ed immaginazione, che sempre pervade la scrittura borgesiana: Cesare viene tradito da Bruto, suo protetto, non tanto per contingenze storiche ma bensì nel rispetto di un copione che esige che la storia si svolga in questo modo: “poiché

⁴⁹ J. L. Borges, “La trama”, *L’artefice*, op. cit., p. 1035. *Nella versione italiana l’espressione viene tradotta con «Come, tu!»; ho preferito mantenere la versione originale, propriamente per l’importanza data dallo stesso autore all’aspetto fonetico: “queste parole bisogna udirle, non leggerle”.

il suo orrore sia perfetto” rimanda infatti a una perfezione che non ha nulla a che vedere con la realtà, ma piuttosto con la finzione letteraria, che della realtà vuol essere specchio e immagine. Ma, contemporaneamente, è la realtà – vista dall’uomo (condizione certo *imprescindibile*) – che offre allo scrittore quelle ripetizioni, quelle simmetrie (quelle “affinità intime e necessarie”), che fanno sì che egli possa poi definirle e circoscriverle in ambito poetico.

La storia di Cristo, dunque, si ripete: ed è anche la storia del capro espiatorio, di cui la Storia e le sue diverse civiltà ci possono offrire infatti innumerevoli esempi.

Attraverso questo racconto, Borges rende quindi ancor più umana la figura di Cristo, facendone ancora una volta l’immagine principe di un processo che riguarda profondamente l’umanità. È come se l’immagine di Cristo – per la sua forza storica – rappresentasse il calco entro cui si modellano innumerevoli altre storie, così come numerosi personaggi borgesiani; tornando infatti a un’osservazione di Perassi, Baltasar Espinosa non è il solo personaggio a ricalcare la figura di Cristo bensì esiste tutta una serie di personaggi che, seppur in una forma forse meno esplicita, possono essere ricondotti al Figlio di Dio: mi riferisco a Emma Zunz (protagonista dell’omonimo racconto, raccolto ne *L’Aleph*), al sacerdote del fuoco de “Le rovine circolari” (*Finzioni*), a Benjamín Otalora de “Il morto” (*L’Aleph*), a Juliana de “L’intrusa” (*Il manoscritto di Brodie*) e a molti altri la cui ricerca e analisi potrebbe da sé costituire una tesi.

Interessante in questo senso è anche il ripetuto accenno nella scrittura borgesiana, alla figura di Odino, dio della mitologia scandinava che si sacrificò – egli stesso a se stesso – nove notti appeso ad un frassino, per poter rivelare all’uomo il linguaggio runico.⁵⁰

⁵⁰ Così recita il canto di Odino (*Hávamál*, 138-9): “Io so che pendetti dall’albero [spazzato dal] vento / per nove notti intere, / dalla lancia ferito e sacrificato a Odino, / Io stesso a me stesso, / su quell’albero che nessuno sa, / da quali radici cresca. // Pane [nessuno] mi diede né corno [per bere], / in basso guardavo; / raccolsi le rune, urlando le presi, / poi caddi di lassù.” Tratto da G. Chiesa Isnardi, *I miti nordici*, ed. Longanesi & C., Milano, 1991, p. 89. Così invece Borges nel brano “I quattro cicli”, in cui l’autore riduce l’intera storia dell’umanità e della sua letteratura, a quattro

A parte le importanti considerazioni che si potrebbero fare riguardo alla nascita del linguaggio per mezzo del sacrificio di un dio, ciò che qui interessa è l'immagine di un dio suicida; dio suicida che ci ricorda molto da vicino anche un saggio di Borges, "Il «Biathanatos»" (*Altre inquisizioni*), in cui è analizzato l'omonimo trattato composto al principio del diciassettesimo secolo dal grande poeta inglese John Donne. Nel *Biathanatos*, Donne individua una distinzione tra suicidio volontario e suicidio giustificabile, così come esiste la distinzione tra omicidio colposo e omicidio per legittima difesa. Questo, il tema principale. Ciò che Borges quindi ci racconta è che Donne, attraverso questa tesi, non si proponeva null'altro che la dimostrazione e, insieme, la giustificazione del suicidio di Cristo:

Donne, nella terza parte dell'opera, considera le morti volontarie di cui le Scritture fanno menzione; a nessuna dedica tante pagine quante a quella di Sansone. Comincia con lo stabilire che quell' «uomo esemplare» è emblema di Cristo e che sembra sia servito ai greci come archetipo di Ercole. Francisco de Vitoria e il gesuita Gregorio di Valenza non vollero includerlo tra i suicidi; Donne, per confutarli, copia le ultime parole che disse, prima di compiere la sua vendetta: «Muoia io con i filistei» (*Giudici*, 16, 30). [...]

Non gli importava il caso di Sansone - perché mai doveva importargli? - o gl'importava, semmai, solo come «emblema di Cristo». Nell'Antico Testamento non c'è eroe che non sia stato promosso a tale autorità: per San Paolo, Adamo è figura di colui che doveva venire; per Sant'Agostino, Abele rappresenta la morte del Salvatore, e suo fratello Seth, la resurrezione; per Quevedo, «prodigiosa immagine fu Giobbe di Cristo». [...]

Il capitolo che parla direttamente di Cristo si diffonde poco. Si limita a invocare due passi della Scrittura; la frase «do la mia vita per le pecore» (*Giovanni*, 10, 15) e la curiosa espressione «rese lo spirito», che usano tutti e

storie davvero fondamentali, tra cui, appunto, quella di un dio sacrificato a se stesso: "L'ultima storia è quella del sacrificio di un dio. Atis in Frigia, si mutila e si uccide; Odino sacrificato a Odino, Egli stesso a Se stesso, pende dall'albero nove notti intere ed è ferito da lancia; Cristo è crocifisso dai romani. Quattro sono le storie. Per tutto il tempo che ci rimane continueremo a narrarle, trasformate." J. L. Borges, "I quattro cicli", *L'oro delle tigri*, op. cit., pp. 533-5

quattro gli evangelisti per dire «mori». Da codesti passi, confermati dal versetto «Nessuno mi toglie la vita, io do la vita» (*Giovanni*, 10, 18), inferisce che il supplizio della croce non uccise Gesù Cristo e che questi, in realtà, si dette la morte con una prodigiosa e volontaria emissione dello spirito. [...] Cristo morì di morte volontaria, suggerisce Donne, e questo vuol dire che gli elementi e l'orbe e le generazioni degli uomini e l'Egitto e Roma e Babilonia e il regno di Giuda furono tratti dal nulla per dargli morte. Forse il ferro fu creato per i chiodi e le spine per la corona dello scherno e il sangue e l'acqua per la ferita. Quest'idea barocca s'intravede dietro il *Biathanatos*: quella di un dio che edifica l'universo per edificare il proprio patibolo.⁵¹

La capacità di Borges di suggerire e di sostenere tesi così bizzarre, dipende anche molto dal fascino che esse provocano allo stesso scrittore argentino: in effetti, l' "idea barocca [...] di un dio che edifica l'universo per edificare il proprio patibolo" è assolutamente compatibile all'ordine di idee che sovente troviamo in Borges, e oltretutto, nel caso specifico, quella di un dio in qualche modo visto *in negativo*, è idea che frequentemente ricorre nella scrittura borgesiana: a parte il già citato accenno alla figura di Odino, quest'immagine di un dio che costruisce l'universo solo per potervi lì rappresentare il proprio suicidio, rientra in tutta una serie di immagini che fanno più o meno capo alla religione gnostica, che vedeva nel mondo terreno un'infima rappresentazione del mondo divino, ad opera di un dio ignorante e malvagio, con ciò considerando la creazione del mondo un fatto del tutto marginale, se non assolutamente casuale, all'interno della ben più rilevante Creazione del mondo divino da parte del Dio buono.

Ma nell'opera borgesiana è talmente diffuso l'accenno allo gnosticismo da meritare un capitolo a sé.⁵²

⁵¹ J. L. Borges, "Il «Biathanatos»", *Altre inquisizioni*, op. cit., vol. 1, op. cit., pp. 994-6

⁵² Pur non essendo affatto chiaro, come vedremo, se bisogna considerare questa religione come una forma a se stante o piuttosto come una degenerazione eretica in seno alla religione cristiana, ho scelto di includere questo capitolo all'interno della mia tesi, poiché il rapporto ortodossia-eresia riguarda molto da vicino la religione cristiana e poiché i primi teologi cristiani combatterono proprio contro lo gnosticismo.

Un ultimo spunto nei riguardi della figura di Cristo in Borges può essere offerto dalla poesia "Cristo in croce" inserita nella raccolta di poesie *I congiurati* (1985), l'ultima pubblicata dall'autore. Vediamola:

CRISTO IN CROCE

Cristo in croce. I piedi toccano terra.
Le tre croci sono di uguale altezza.
Cristo non sta nel mezzo. Cristo è il terzo.
La nera barba pende sopra il petto.
Il volto non è il volto dei pittori.
È un volto duro, ebreo. Non lo vedo
e insisterò a cercarlo fino al giorno
dei miei ultimi passi sulla terra.
L'uomo martirizzato soffre e tace.
La corona di spine lo tormenta.
Non lo tocca il diletto della plebe
Che ha visto tante volte l'agonia.
La sua e di altri. È la stessa cosa.
Cristo in croce. Disordinatamente
Pensa al regno che, chissà, lo aspetta,
pensa a una donna che non gli appartenne.
Non può vedere la teologia.
la Trinità inspiegabile, gli gnostici,
le cattedrali ed il rasoio di Occam,
la porpora, la liturgia, la mitria,
la conversione di Gùthrum con la spada,
l'Inquisizione, il sangue dei suoi martiri,
le atroci Crociate, Giovanna d'Arco,
il Vaticano che benedice eserciti.
Sa che non è un dio, sa che egli è un uomo

che muore insieme al giorno. Non gli importa.
Gli importa il duro ferro dei suoi chiodi.
Non è un romano. Non è un greco. Geme.
A noi ha lasciato splendide metafore
e una dottrina del perdono tale
da annullare il passato. (Questa frase
la scrisse un irlandese dentro un carcere.)
Cerca la fine dell'anima, si affretta.
Si è fatto un poco scuro. Ecco ora è morto.
Vola una mosca per la carne quieta.
A cosa può servirmi che quell'uomo
abbia sofferto, se io soffro ora?⁵³

Si tratta di una poesia dai toni piuttosto amari, le cui conclusioni ("A cosa può servirmi che quell'uomo / abbia sofferto, se io soffro ora?") sembrano allontanare irrimediabilmente la figura di Cristo dal poeta, quasi questa non fosse più in grado di offrirgli suggestione alcuna, né dal punto di vista poetico, né da quello puramente esistenziale. L'identificazione con il Figlio di Dio non conduce ad alcun riposo, tanto meno a una *resurrezione*.

È un Cristo completamente umanizzato, egli stesso "sa che non è un dio"; "La corona di spine lo tormenta", "vola una mosca per la carne quieta": è un uomo che soffre e che "muore insieme al giorno".

Non conosce il futuro che si svilupperà in nome del suo sacrificio ("la teologia / la Trinità inspiegabile, gli gnostici, [...] l'Inquisizione, il sangue dei suoi martiri / le atroci Crociate, Giovanna d'Arco, il Vaticano che benedice eserciti"): in fondo, non lo riguarda, poco ha a che fare con lui, con la sua vita, col pensiero di "una donna che non gli appartenne". Solo "gli importa il duro ferro dei suoi chiodi".

⁵³ J. L. Borges, "Cristo in croce", *I congiurati*, a cura di D. Porzio e H. Lyria, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, pp. 17-19

“Non lo vedo” scrive Borges; ma, aggiunge, “insisterò a cercarlo fino al giorno dei miei ultimi passi sulla terra”: in questo verso, seppur isolato all’interno di una poesia che poco spazio offre all’utilità per l’uomo di un Cristo crocifisso (“*a cosa può servirmi*”), è recuperato il senso stesso di questo componimento, così come delle altre parole che, capillarmente nella sua opera, Borges dedica a questa figura.⁵⁴

Se, infatti, oggi il poeta non lo vede e se anche non l’avesse mai visto, poiché

Gli uomini han perduto un volto, un volto irrecuperabile [...]

Abbiamo perduto quei lineamenti, come si può perdere un numero magico, fatto di cifre abituali; come si perde per sempre un’immagine nel caleidoscopio.⁵⁵

Ciò non implica che vano e privo di significati sia il ricercare quei tratti, che, se non altro, hanno offerto agli uomini “splendide metafore e una dottrina del perdono tale da annullare il passato”.

Del resto,

L’impossibilità di penetrare il disegno divino dell’universo non può, tuttavia, dissuaderci dal tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori.⁵⁶

L’impossibilità di recuperare “quei lineamenti” non può, tuttavia, dissuaderci dal cercarli “fino al giorno dei [nostri] ultimi passi sulla terra”, poiché se davvero conoscessimo il volto di Cristo, allora

⁵⁴ Osvaldo Pol, a proposito di questa poesia e della scrittura di Borges in generale attorno a questo tema, scrive: “L’«assenza», più che la «presenza» del tema [Dio, la crocifissione di Cristo] è ciò che ci rimane tra le mani. La sua forma di poetizzare consiste nel mostrarci più ciò che manca, di ciò che si possiede.

E, ciò malgrado, non diffida della ricerca. O meglio, per ciò stesso. «La lunga ricerca» di Dio che impegna gli uomini di buona volontà e lo stesso Borges, è commovente. Il continuo riferimento a questo Dio «che ci evita secondo dopo secondo», come scritto nel poema [“La lunga ricerca”, *I congiurati*], e che, in realtà, è il gran eluso dal Poeta.” O. Pol, op. cit., p. 43. La traduzione è mia.

⁵⁵ J. L. Borges, “Paradiso, XXXI, 108”, op. cit., p. 1153.

possederemmo la chiave delle parabole e sapremmo se il figlio del falegname fu anche il Figlio di Dio.⁵⁷

Per ultimo, vorrei sottolineare come nella poesia "Cristo in croce" emerga un'immagine di Cristo come uomo esemplare, secondo quell'etica di stampo stoico che spesso fuoriesce dalla scrittura borgesiana; mi riferisco in particolare all'atteggiamento di Gesù di fronte alla sofferenza e alla morte:

L'uomo martirizzato soffre e tace.
La corona di spine lo tormenta.
Non lo tocca il dileggio della plebe
Che ha visto tante volte l'agonia.
La sua e di altri. È la stessa cosa.
[...]
Sa che non è un dio, sa che egli è un uomo
che muore insieme al giorno. Non gli importa.
Gli importa il duro ferro dei suoi chiodi.
[...]
Cerca la fine dell'anima, si affretta.
Si è fatto un poco scuro. Ecco ora è morto.⁵⁸

È assai ricorrente in Borges il tema della morte e della forma in cui questa viene affrontata. Con certo orgoglio, lo scrittore argentino soleva raccontare di come sua nonna paterna, così come suo padre, morirono entrambi senza un lamento, quasi aspettando con ansia il desiderato riposo.

Secondo quanto ci riferisce Borges nel suo "Abbozzo di un'autobiografia", sua nonna Fanny Haslam, poco prima di morire, così disse: "Io sono soltanto una vecchia che sta morendo con molta lentezza. Non vedo che cosa ci sia di strano o

⁵⁶ J. L. Borges, "L'idioma analitico di John Wilkins", op. cit., p. 1005

⁵⁷ J. L. Borges, "Paradiso, XXXI, 108", op. cit., p. 1153

⁵⁸ J. L. Borges, "Cristo in croce", op.cit., pp. 17-19

d'interessante",⁵⁹ offrendo così al nipote l'immagine di una morte semplice, dignitosa, priva di sacralità, che diverrà, accanto al tipo di morte eroica in battaglia offertagli dalla componente maschile della famiglia, l'altro grande modello cui Borges si rifarà nel tracciare il tema della morte attraverso la sua scrittura.

Ad ogni modo, risulta evidente che questo Cristo che "soffre e tace", che non si fa toccare dal "dileggio della plebe" e che desidera ansiosamente la morte ("Cerca la fine l'anima, si affretta"), rappresenti per Borges un modello da imitare, un eroe personale, aldilà di ogni connotazione religiosa.

Così, forse è anche a questo che può servire l'immagine di Cristo e non è poi così vero che a nulla possa servire "che quell'uomo abbia sofferto, se io soffro ora".

Del resto, vi sono almeno due citazioni che dimostrano quale fosse l'importanza della figura di Cristo per Borges, ambedue contenute in poesie dal denso significato e dal lirismo intenso; una la troviamo nei già citati "Frammenti di un vangelo apocrifo":

Felici coloro che serbano nella memoria parole di Virgilio o di Cristo,
perché daranno luce ai loro giorni.⁶⁰

La seconda, nell' "Altra poesia dei doni" (*L'altro, lo stesso*), poesia in cui Borges, alla maniera del *Cantico delle Creature* di S. Francesco, ringrazia a suo modo la vita ricordando le piccole felicità che questa gli offre; tra le quali, troviamo anche un delicato ma intenso accenno a Cristo:

Voglio rendere grazie al divino / Labirinto di effetti e di cause / [...] Per le
parole dette in un crepuscolo / Dall'una all'altra croce⁶¹

⁵⁹ J. L. Borges, "Abbozzo di autobiografia", a cura di N. Thomas Di Giovanni ne: *Elogio dell'ombra*, versione con testo a fronte di F. Tentori Montalto, Einaudi, Torino, 1971, p. 138

⁶⁰ J. L. Borges, "Frammenti di un vangelo apocrifo", op. cit., p. 347

⁶¹ J. L. Borges, "Altra poesia dei doni", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 175

La figura di Cristo è dunque fautrice di una certa felicità, di un'intensità che offre senso e "luce" alla vita, un uomo per le cui "parole dette in un crepuscolo" Borges desidera ringraziare il "divino labirinto di effetti e di cause".

CAPITOLO II

GLI GNOSTICI, “UOMINI DISPERATI E AMMIREVOLI”

L'interesse di Borges per il fenomeno eretico è innanzitutto dovuto a quell'atteggiamento mentale così fortemente caratteristico dello scrittore argentino, di cui ho già accennato nelle prime pagine di questa tesi; ovvero, la sua propensione a individuare, anche laddove parrebbe “impossibile” trovarne, le aporie del pensiero. Nel caso quindi delle religioni, ciò che interessa Borges è proprio questo limite quasi sempre non ben definibile, tra ciò che può essere considerato ortodosso e ciò che, al contrario, viene identificato come eretico, potendo considerare il pensiero eretico in generale come una sorta di gigantesca aporia all'interno del sistema religioso ortodosso.

Vi sono quindi nell'opera borgesiana diversi cenni al rapporto tra ortodossia ed eresia, ma è sicuramente alla religione gnostica che spetta il primato delle citazioni.

V'è da dire che, oggigiorno, si è più propensi a considerare lo gnosticismo non tanto come una degenerazione interna del cristianesimo, quanto come una forma religiosa a se stante che rinvia ad elementi preesistenti, derivati da varie religioni misteriche, dalle correnti magico-astrologiche dell'Oriente, dall'ermetismo, dalla qabbalah e dal giudaismo alessandrino, dalle filosofie ellenistiche. Ma è pure vero che tutto quest'insieme dottrinario, alquanto composito, trovò poi nel cristianesimo e nella figura salvifica di Cristo il suo naturale punto di approdo.

Inoltre, venne intesa come eresia da parte degli stessi Padri della Chiesa che rapidamente s'incaricarono di confutarne le tesi (Giustino, Ireneo, Tertulliano, Origene, tra i più noti). Anzi, si potrebbe addirittura sostenere che fu proprio l'incontro-scontro con questa forma religiosa così ricca di suggestioni teologiche – per il suo derivare appunto da elementi così eterogenei – a offrire lo spunto per la nascita dei primi grandi sistemi teologici cristiani.

Un breve accenno alla cosmogonia gnostica, seppur riassunta nelle sue linee principali, mi sembra necessario.

Si suole innanzitutto distinguere una *gnosi volgare* (Cerinto, Carpocrate, Simon Mago), in cui prevalgono le pratiche magiche e gli elementi astrologici iranico-babilonesi, da una *gnosi dotta*, che ha il suo centro principale ad Alessandria, ed è rappresentata da figure in cui è notevole l'impegno speculativo (Basilide, Valentino, Marcione). Infine, una gnosi «ortodossa» si insinuò anche nel cristianesimo, soprattutto attraverso l'opera di Origene.

Tratto comune alle varie tendenze gnostiche è l'insistenza sull'elemento «conoscitivo» (da cui, gnosi/gnosticismo: in greco infatti *gnósis* significa "conoscenza"), inteso come illuminazione riservata a pochi iniziati, in virtù della quale essi pervengono alla visione del divino e del vero e, di conseguenza, alla loro personale salvezza; di fronte a questa conoscenza la fede e le buone opere non rivestono alcuna importanza. Altro elemento comune è l'exasperato dualismo di spirito e materia, anima e corpo, che produce, in sede etica, sia atteggiamenti spiccatamente ascetici sia il rifiuto di ogni legge morale (considerata indifferente e «inferiore» alla gnosi), da cui una totale libertà di godimento, in particolare dei piaceri sessuali.⁶²

Le dottrine gnostiche di maggiore impegno speculativo fanno largo uso del concetto neoplatonico di emanazione. Da Dio, Essere infinito, Eone perfetto o anche Abisso, procedono vari eoni inferiori che formano tutti insieme il Pleroma, o pienezza del divino. Di qui deriva, per degenerazione, il mondo materiale, creato, come scritto in precedenza, da un inferiore Demiurgo, divinità malvagia ed ignorante. Gesù Cristo rappresenta quindi un eone inviato da Dio per poter salvare l'uomo perduto nel corpo e nella materialità del mondo inferiore. Gli esseri umani, infatti, conservano nell'anima una scintilla

⁶² Questo ricorda, per esempio, la cosmogonia di Hakim di Merv, il profeta velato del racconto "Hakim di Merv, il tintore mascherato": "La terra che abitiamo è un errore, una incompetente parodia. Gli specchi e la paternità sono abominevoli perché la moltiplicano e la affermano. La nausea è la virtù fondamentale. Due discipline (tra cui il profeta lasciava libera la scelta) possono condurci ad essa: l'astinenza e la sfrenatezza; l'esercizio della carne o la castità." Tratto

della luce divina ed è grazie a questa che possono raggiungere la «conoscenza», la gnosi, l'illuminazione.⁶³

Ma l'aspetto che, senza dubbio, affascina maggiormente Borges è il ritenere il mondo da parte degli gnostici una creazione imperfetta e senza significato, opera di un dio malvagio e ignorante.

Nel saggio precedentemente analizzato "Il «Biathanatos»", saggio in cui veniva suggerita l'idea barocca di "un dio che edifica l'universo per edificare il proprio patibolo", Borges così scrive alla fine:

Rileggendo questa nota, penso a quel tragico Philipp Batz, che nella storia della filosofia si chiama Philipp Mainländer. Fu, come me, lettore appassionato di Schopenhauer. Sotto il suo influsso (e forse sotto quello degli gnostici) immaginò che siamo frammenti di un Dio, che all'inizio dei tempi si distrusse, avido di non essere. La storia universale è l'oscura agonia di quei frammenti. Mainländer nacque nel 1841; nel 1876 pubblicò il suo libro, *Filosofia della redenzione*. In quello stesso anno si dette la morte.⁶⁴

Ho cercato nei dizionari di filosofia l'esistenza di una voce che si riferisse a tale P. Batz o P. Mainländer, e non l'ho trovata. Non posso averne la certezza, poiché Borges certo aveva una conoscenza molto più ampia della mia, ma, considerato l'autore in questione, è del tutto possibile che questo Philipp Mainländer non sia mai esistito.

Se così fosse, ciò non farebbe altro che avvicinare ulteriormente queste parole all'autore delle stesse, ovvero a Borges, che, secondo un procedimento piuttosto frequente nella sua scrittura, affiderebbe ad "altri", in questo caso a tale "Philipp Mainländer", la paternità delle proprie idee ed immagini; nel caso contrario, rimarrebbe quella comune predilezione per Arthur Schopenhauer che

da J. L. Borges, "Hakim di Merv, il tintore mascherato", *Storia universale dell'infamia*, Tutte le opere, vol. 1, op. cit., p. 491

⁶³ Per tutta questa parte sullo gnosticismo, cfr.: *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, ed. Garzanti, 1993, alla voce: gnosticismo, p. 452

⁶⁴ J. L. Borges, "Il «Biathanatos»", op. cit., pp. 996-7

da sola significa, in Borges, che sosteneva di aver riconosciuto soltanto nella filosofia del tedesco “qualche tratto dell’universo”,⁶⁵ una fondamentale condivisione.

È un concetto, inoltre, che ricorre talmente spesso nella scrittura borgesiana da indurci perlomeno a pensare che dovette piacergli molto; in effetti, un’idea del genere, come ben dimostra Borges ne “Una rivendicazione del falso Basilide” (*Discussione*) che più avanti analizzerò, rende conto sia dell’inconfutabile malvagità dell’uomo e del mondo in generale, sia di un sentimento di irriducibile nostra futilità. Un’idea coraggiosa, dunque, che non può mancare di affascinare uno spirito fundamentalmente scettico qual è quello di Borges.

Ma è altrettanto rilevante sottolineare come essa sia in grado di soddisfare, contemporaneamente, anche il poeta che c’è in Borges: il poeta, infatti, in generale difficilmente rinuncia a tutto ciò che è mitologia, divinità, spiritualità e l’immagine di un dio malvagio – seppure ignorante, inetto, quasi barbaro – rimane comunque all’interno di un pensiero se non religioso, almeno mitologico.

Interessante in questo senso è un brano contenuto ne *L’artefice* in cui Borges narra di un sogno da “egli stesso” fatto, in cui viene a contatto con gli antichi Dèi pagani che, dopo un esilio di secoli, tornano a rivendicare il loro potere perduto. Si tratta del breve racconto “Ragnarök”, di cui vorrei qui citare un frammento:

Grida umani e animali giungevano dal basso. Una voce gridò: «Eccoli!», e poi: «Gli Dèi! Gli Dèi!». Quattro o cinque esseri uscirono dalla turba e occuparono la pedana dell’Aula Magna. Tutti applaudimmo, piangenti; erano gli Dèi che tornavano dopo un esilio di secoli. Ingigantiti dalla

⁶⁵ Nel saggio “Metempsicosi della tartaruga”, Borges afferma: “È azzardato pensare che una coordinazione di parole (altro non sono le filosofie) possa somigliare di molto all’universo. È anche azzardato pensare che di quelle coordinazioni illustri, qualcuna – seppure in modo infinitesimale – non sia alquanto più somigliante delle altre. Ho esaminato quelle che godono di un certo credito; oserei assicurare che soltanto in quella formulata da Schopenhauer ho riconosciuto qualche tratto dell’universo.” J. L. Borges, “Metempsicosi della tartaruga”, *Discussione*, op. cit., p. 399

pedana, la testa gettata indietro e il petto sporto in avanti, ricevertero superbi il nostro omaggio. Uno di essi teneva un ramo, che si adattava, indubbiamente, alla semplice botanica dei sogni; [...]. Forse eccitato dai nostri applausi, un altro, non so più quale, proruppe in uno strido vittorioso, incredibilmente aspro, qualcosa tra il gargarismo e il fischio. Da quel momento, le cose cambiarono.

Tutto cominciò col sospetto (forse esagerato) che gli Dèi non sapessero parlare. Secoli di vita errabonda e ferina avevano atrofizzato in essi il carattere umano; la luna dell'Islam e la croce di Roma erano state implacabili con quei profughi. Fronti basse, dentature gialle, baffi radi di mulatti o cinesi e musi bestiali facevano manifesta la degenerazione della stirpe olimpica. [...] Improvvisamente sentimmo che giocavano la loro ultima carta, ch'erano scaltri, ignoranti e crudeli come vecchi animali da preda e che, se ci fossimo lasciati vincere dalla paura o dalla compassione, avrebbero finito con distruggerci.

Estraemmo le pesanti rivoltelle (all'improvviso vi furono rivoltelle nel sogno) e gioiosamente demmo morte agli Dèi.⁶⁶

Questa descrizione degli Dèi ben si adatta alla rappresentazione del dio malvagio degli gnostici: ferino, ignorante e crudele anch'esso, del tutto immerso nella sua materialità, non certamente degno dell'illuminazione divina che, invece, può riguardare l'essere umano, in ciò quindi superiore.

Interessante poi notare come sia il linguaggio ciò che determina la linea di demarcazione tra gli uomini e gli Dèi, che, incapaci ormai di esprimersi se non attraverso grida inconsulte, vengono subito riconosciuti come indegni della nostra fede, non più in grado di risultare *credibili* (ché è la credenza o credibilità, ciò che rende possibile la fede) e quindi, "gioiosamente" uccisi (la gioia di chi si libera di un fardello ormai evidentemente inutile). Chi infatti, oggi, potrebbe più credere agli Dèi pagani? Ovvero: alla rappresentazione della divinità che si fecero gli antichi? Forse, nonostante il sogno appena narrato, soltanto il poeta.

⁶⁶ J. L. Borges, "Ragnarök", *L'artefice*, op. cit., pp. 1163-5

Tornando agli gnostici, è ora tempo di commentare uno dei saggi in cui Borges più si dilunga a proposito, ovvero il già accennato “Una rivendicazione del falso Basilide”.

Innanzitutto, a conferma di quanto appena scritto, leggiamo quale fosse la descrizione del dio malvagio degli gnostici secondo un’illustrazione che Borges trova - o dice di trovare - nel *Dizionario enciclopedico ispano-americano*:

Verso il 1905 [N.B.: Borges aveva allora 6 anni], io sapevo che le pagine onniscienti (da A a All) del primo volume del *Dizionario enciclopedico ispano-americano* di Montaner y Simón, includevano un breve e allarmante disegno di una specie di re, con una profilata testa di gallo, torso virile con braccia aperte che governavano uno scudo e una frusta, e il resto nient’altro che una coda attorcigliata che gli fungeva da trono. [...] Versi il 1923, sfogliai a Ginevra non so quale libro eresiologico in tedesco, e seppi che quel disgraziato disegno raffigurava un certo dio miscelaneo, che lo stesso Basilide aveva orribilmente venerato. Seppi anche quali uomini disperati e ammirevoli erano stati gli gnostici, e conobbi le loro speculazioni ardenti.⁶⁷

Ho voluto specificare l’età in cui Borges sostiene di essere già a conoscenza di quest’orribile immagine, poiché mi sembra significativo sia l’utilizzo del verbo “sapere”, piuttosto forte in relazione a una semplice illustrazione, sia gli attributi di “breve” ed “allarmante”, piuttosto insoliti se riferiti a un disegno: ciò che mi pare intenda trasmettere l’autore attraverso l’utilizzo di queste parole, è quella sensazione tipica dell’incubo infantile che si genera di fronte a un’immagine particolarmente inquietante; immagine che viene vista di sfuggita, *brevemente*, per la paura che essa suscita immediatamente nel bambino e diviene quindi *allarmante* per gli incubi futuri che già prefigura; infine, immagine la cui esistenza non è possibile dimenticare, proprio in virtù del suo essere già incubo: costantemente, per quanto il più possibile nascostamente a se

stessi, si *sa* che quell'immagine *esiste*. Lo stesso disegno, se visto con gli occhi dell'adulto, non offrirebbe di certo le stesse forti suggestioni.⁶⁸

Così, sembra dirci Borges, quest'immagine lo impressionò a tal punto da spingerlo anni più tardi ad indagarne l'origine e, in generale, a ripercorrerne ripetutamente la sensazione da essa ricevuta, nella sua scrittura (la somiglianza con la descrizione degli Dèi di "Ragnarök", per esempio, è davvero notevole).

Che tutto ciò possa essere più o meno vero da un punto di vista prettamente biografico, ha poca importanza di fronte all'evidenza dell'interesse di Borges per quest'immagine e per coloro i quali seppero generarla, gli gnostici; di cui, leggiamo nelle righe appena citate, Borges dice che si trattava di uomini "disperati e ammirevoli" e dediti a "speculazioni ardenti": attributi sufficienti a definirne la sostanziale positività.

Ma sentiamo Borges:

Oggi mi sono proposto di riassumere e illustrare una delle loro cosmogonie: quella di Basilide eresiarca, appunto. Seguo in tutto il rapporto di Ireneo. [...] L'eresia basilidiana, d'altronde, è quella che presenta la configurazione più semplice. Nacque ad Alessandria, dicono cent'anni dopo la croce, dicono tra siriani e greci. La teologia, allora, era una passione popolare.

In principio alla cosmogonia di Basilide c'è un Dio. Questa divinità manca maestosamente di nome; da ciò la sua approssimativa designazione di *pater innatus*. Il suo posto è il *pleroma* o la pienezza: l'inconcepibile museo degli archetipi platonici, delle essenze intelligibili, degli universali.

⁶⁷ J. L. Borges, "Una rivendicazione del falso Basilide", op. cit., p. 335

⁶⁸ Tra le diverse modalità di utilizzo aggettivale da parte di Borges, J. Alazraki identifica negli "aggettivi metonimici" uno dei procedimenti più frequenti nello scrittore argentino: "l'aggettivo non esprime [in Borges] qualità contenute nelle cose, ma suggerisce piuttosto la reazione che queste cose provocano nel personaggio o nel narratore; [...] Vediamo un esempio: "l'edificio non aveva più di un secolo, eppure era decadente e oscuro, ricco di *perplexi* corridoi e di *vane* anticamere" (*Finzioni*); la perplessità e la vanità sono manifestazioni del sentire umano e la loro attribuzione a oggetti inanimati è metaforica; al posto di descrivere minuziosamente quei corridoi e anticamere, Borges mostra i sentimenti che essi destano nell'osservatore: a partire dall'effetto che producono, il lettore può quindi ricostruire l'aspetto fisico degli oggetti." Jaime Alazraki, op. cit., pp. 176-7. La traduzione è mia.

Inizio intanto col sottolineare l'utilizzo da parte di Borges dell'avverbio "maestosamente" riferito al fatto che il Dio basilidiano, o gnostico, mancasse di nome. Stessa espressione utilizzerà Borges nel riferirsi alla divinità del suo Profeta Velato Hakim di Merv nel racconto "Hakim di Merv, il tintore mascherato", precedentemente citato sempre a proposito della cosmogonia gnostica:

Alla base della cosmogonia di Hakim c'è un Dio spettrale. Questa divinità è maestosamente priva di origini, di nome e di volto.⁶⁹

L'epiteto positivo si riferisce, secondo me, a un aspetto - prevalente in alcune religioni, in altre meno - che Borges indubbiamente apprezzava, ovvero il sottolineare l'impossibilità per l'essere umano di farsi alcuna idea della divinità, o, per meglio dire, del mistero inconoscibile e indefinibile che lo avvolge.

Da sottolineare, inoltre, l'accento all' "inconcepibile museo degli archetipi platonici", espressione che, oltre a ribadire la vicinanza delle teorie gnostiche con alcuni aspetti del pensiero ellenistico, si ricollega alla definizione che Borges stesso diede degli archetipi platonici nel successivo saggio "Storia dell'eternità" (*Storia dell'eternità*):

L'universo ideale al quale Plotino ci invita è meno studioso di varietà che di pienezza; è un repertorio scelto, che non tollera la ripetizione e il pleonaso. È l'immobile e terribile museo degli archetipi platonici. Non so se occhi mortali lo guardarono mai (fuorché nell'intuizione visionaria o nell'incubo) né se il remoto greco che lo ideò, riuscì talvolta a figurarselo, ma qualcosa del museo intuisco in esso: quieto, mostruoso e classificatorio...⁷⁰

⁶⁹ J. L. Borges, "Hakim di Merv, il tintore mascherato", op. cit, p. 491

⁷⁰ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., p. 526. Definizione che, peraltro, egli stesso s'incaricò di rettificare in un'introduzione del 1953, ovvero quasi vent'anni dopo la compilazione del saggio (1936): "Non so come mai ho potuto paragonare le forme di Platone a «immobili pezzo da museo»; come mai non ho sentito, leggendo Scoto Erigena e Schopenhauer, che queste forme sono vive, potenti e organiche. [...] Come mai non ho intuito che l'eternità,

È interessante il riferimento a questo saggio poiché qui Borges, in contrapposizione al “museo di archetipi platonici” con cui viene rappresentata l’eternità da parte della filosofia platonica e neoplatonica, ci parla dell’eternità secondo la religione cristiana, che è poi “la «nostra» eternità”, e la paragona alle ultime pagine dell’*Ulisse* di Joyce. Sentiamo come:

La sua eternità [di Dio] registra una volta per sempre (*uno intelligendi actu*) non soltanto tutti gli istanti di questo gremito mondo ma anche quelli che avrebbero il loro posto se il più evanescente di essi venisse cambiato - e quelli impossibili, anche. La sua eternità combinatoria e puntuale è molto più abbondante dell’universo.

A differenza delle eternità platoniche, il cui rischio maggiore è l’insipidezza, questa rischia di assomigliare alle ultime pagine dell’*Ulisse*, e anche al capitolo precedente, quello dell’enorme interrogatorio.⁷¹

Questa eternità fu teorizzata nei primi secoli dopo Cristo e, sostiene Borges, la ragione principale per cui venne così concepita si trova nella necessità da parte dei primi teologi cristiani di giustificare razionalmente il concetto di Trinità. Concetto che veniva messo in discussione proprio dagli gnostici, i quali non credevano alla possibile coesistenza temporale e spaziale di un Padre, di un Figlio e di uno Spirito Santo in un unico essere.

Il migliore documento della prima eternità [quella platonica] è il quinto libro delle *Enneadi*; quello della seconda o cristiana, l’undicesimo libro delle *Confessioni* di Sant’Agostino. La prima non si concepisce fuori della tesi platonica; la seconda, senza il mistero professionale della Trinità e senza le discussioni sulla predestinazione e sulla dannazione. [...]

anelata con amore da tanti poeti, è uno splendido artificio che ci libera, seppur fugacemente, dall’intollerabile oppressione del successivo?”, p. 521

⁷¹ Ivi, pp. 537-8

Si può affermare, con un margine accettabile di errore, che la «nostra» eternità venne decretata pochi anni dopo la malattia cronica intestinale che uccise Marco Aurelio, e che il luogo di quel vertiginoso mandato fu il colle di Fourvière, prima chiamato *Forum vetus*, oggi celebre per la sua funicolare e per la sua basilica. Nonostante l'autorità di colui che ne diede l'ordine – il vescovo Ireneo –, quell'eternità coercitiva rappresentò molto più di un vano paramento sacerdotale o di un lusso ecclesiastico: fu una soluzione e fu un'arma. Il Verbo è generato dal Padre, lo Spirito Santo è prodotto dal Padre e dal Verbo; gli gnostici erano soliti inferire da queste due inconfutabili operazioni che il Padre era anteriore al Verbo, ed entrambi allo Spirito. Questa illazione dissolveva la Trinità. Ireneo spiegò che il doppio processo – generazione del Figlio dal Padre, emissione dello Spirito dai due – non avvenne nel tempo, bensì esaurisce in una sola volta il passato, il presente e il futuro. La spiegazione prevalse e ora è dogma.⁷²

Risalta in questo passo il tentativo di Borges di secolarizzare il più possibile la questione, attraverso, innanzitutto, l'accenno alla "malattia cronica intestinale" di Marco Aurelio, la quale sembra qui costituire una delle cause principali della successiva decretazione della "«nostra» eternità". In realtà, Borges si riferisce certamente al ruolo effettivo svolto da Marco Aurelio, che fu l'ultimo imperatore romano a sottoporre a dura persecuzione i cristiani: attraverso quest'operazione, l'autore, per mezzo di una sorta di sineddoche, sposta dunque l'attenzione da una constatazione storica piuttosto rilevante, a un particolare così contingente e degradante da apparire insieme marginale, ovvero *casuale*.

Inoltre, l'affermazione "fu una soluzione e fu un'arma", riferita alla "provvidenziale" nascita del concetto di eternità, suggerisce l'ipotesi di uno sviluppo della teoria, non tanto in virtù di una consequenzialità teoretica, bensì per la necessità di difendersi da un pensiero differente – eretico – che minava uno dei principi centrali della fede cristiana: la Trinità, ovvero il poter

⁷² Ivi, pp. 531-2

considerare Gesù Cristo – un essere umano – in tutto e per tutto coincidente a Dio e allo Spirito Santo.⁷³

È sottile la differenza, poiché si potrebbe sostenere che nell'idea di Trinità vi fosse già implicito quel concetto di eternità che poi si sviluppò; di conseguenza, non sarebbe stato lo scontro con gli gnostici a generare “la «nostra» eternità”, bensì essa si sarebbe naturalmente sviluppata a partire appunto dal concetto di Trinità, come una pianta dal suo seme.

Ma, quale che sia la verità (se esiste *una* verità), l'intento di Borges, aldilà del ridimensionamento storico di un concetto che – divenuto dogma – appare quindi come antecedente alla storia, è quello di sottolineare quanto sia fondamentale il rapporto con le differenze per il formarsi delle identità: rapporto che, nonostante la sua radicale importanza, viene invece sempre misconosciuto nel disprezzare e nel perseguire tutto ciò che appare *differente*. E questo risulta in maniera particolare dalla storia che la Chiesa intrattenne con il pensiero eretico.

Tornando ora all'eternità cristiana, che Borges paragona alle ultime pagine dell'*Ulisse* di J. Joyce, v'è da sottolineare come l'idea di un unico atto intellettuale che registri l'eternità del tempo e dello spazio in un unico istante e luogo, ricorra spessissimo nella scrittura borgesiana, seppur travestito in forme differenti;⁷⁴ basti pensare al racconto “L'Aleph” dove l'aleph è, appunto, una

⁷³ Si analizzerà poi più approfonditamente, in un capitolo ad essa dedicato, l'importanza della figura della Trinità nella scrittura borgesiana.

⁷⁴ “[...] il tema dell'eternità, senza costituire l'asse di nessun racconto in particolare, è implicito in molti di essi e soprattutto in quelli il cui tema centrale è il tempo. Il tempo di Dio e dell'esperienza umana, il tempo ciclico e i tempi simultanei, qui studiati, sono tutte forme di negare l'esistenza stessa del tempo, insinuando, senza nominarla, una forma di eternità.” J. Alazraki, op. cit., p. 92. La traduzione è mia.

Alazraki non si riferisce qui nello specifico all'eternità cristiana, ed è altresì vero che sono diverse le immagini d'eternità rintracciabili nelle pagine borgesiane; ciononostante, in base alla descrizione che ne offre nel saggio “Storia dell'eternità”, trovo che l'immagine dell'eternità cristiana sia particolarmente ricorrente in Borges. Del resto, la sua predilizione potrebbe in qualche modo considerarsi già implicita nel definire quest'ultima un'eternità “nominalista”: “Fin qui, in ordine cronologico, la storia generale dell'eternità. O meglio delle eternità, poiché il desiderio umano sognò due sogni successivi e ostili con quel nome: uno, quello realista [eternità platonica], che brama con strano amore i quieti archetipi delle creature; l'altro, quello nominalista, che nega la verità degli archetipi e vuole raccogliere in un solo secondo i particolari dell'universo [eternità cristiana].” J. L. Borges, “Storia dell'eternità”, op. cit., pp. 538-9.

sorta di indefinibile centro attraverso cui si possono scorgere l'infinità di spazi e di tempi che compongono l'universo;⁷⁵ così come alla Biblioteca di Babele (*che altri chiamano l'universo*) dove ogni cosa passata, presente e futura è contenuta:

Tutto: la storia minuziosa dell'avvenire, le autobiografie degli arcangeli, il catalogo fedele della Biblioteca, migliaia e migliaia di cataloghi falsi, la dimostrazione della falsità di questi cataloghi, la dimostrazione della falsità del catalogo autentico, l'evangelo gnostico di Basilide, il commento di questo evangelo, il commento del commento di questo evangelo, il resoconto veridico della tua morte, la traduzione di ogni libro in tutte le lingue, le interpolazioni di ogni libro in tutti i libri. [...]

Affermano gli empî che il nonsenso è normale nella Biblioteca, e che il ragionevole (come anche l'umile e la semplice coerenza) è quasi una miracolosa eccezione. Parlano (lo so) della «Biblioteca febbrile, i cui casuali volumi corrono il rischio incessante di mutarsi in altri, e tutto affermano, negano, e confondono come una divinità in delirio». Queste parole, che non solo denunciano il disordine, ma lo illustrano, testimoniano generalmente del pessimo gusto e della disperata ignoranza di chi le pronuncia. In realtà, la Biblioteca include tutte le strutture verbali, tutte le variazioni permesse dei venticinque simboli ortografici, ma non un solo nonsenso assoluto. [...]

Non posso immaginare alcuna combinazione di caratteri

dhcmrlchtdj

che la divina biblioteca non abbia previsto, e che in alcuna delle cui lingue segrete non racchiuda un terribile significato. [...] Parlare è incorrere in tautologie.⁷⁶

⁷⁵ Se è vero che il termine "aleph" indica un riferimento più specifico alla cultura ebraica, in particolare alle concezioni cabalistiche secondo le quali l'aleph, prima lettera dell'alfabeto, costituirebbe "la radice spirituale di tutte le lettere e dunque portatrice, nella sua essenza, di tutto l'alfabeto e, di conseguenza, di ogni altro elemento del linguaggio umano" (J. Alazraki, op. cit., p. 76), è pure vero che la descrizione che Borges ne offre, corrisponde anche al concetto di eternità cristiana, così come l'autore lo presenta nel saggio "Storia dell'eternità".

⁷⁶ J. L. Borges, "La Biblioteca di Babele", *Finzioni, Tutte le opere*, vol. 1, op. cit., pp. 684 e 687

Per tornare quindi al tema principale di questo capitolo, è davvero curioso l'accento che, nel testo appena citato, viene fatto a Basilide: in effetti, l'intero racconto sembra proporre, seppure in una forma del tutto originale, la disputa tra cristiani e gnostici; non è difficile, del resto, riconoscere negli empî che sostengono la fondamentale insensatezza della Biblioteca e che parlano della «Biblioteca febbrile, i cui casuali volumi corrono il rischio incessante di mutarsi in altri, e tutto affermano, negano, e confondono come una divinità in delirio», gli gnostici, per i quali, abbiamo detto, il mondo terreno, del tutto casuale, è dominato da una divinità ignorante e malvagia.⁷⁷

Inoltre, l'accento alla "disperata ignoranza" non manca di comunicare, sebbene l'intento del narratore (non certo di Borges) sia fundamentalmente quello di screditare questi fantomatici empî personaggi, un certo valore eroico alle loro credenze; valore che ben si addice a quei "disperati e ammirevoli" gnostici di cui prima.

Tornando ora da dove siamo partiti (con un autore come Borges, amante delle citazioni, è facile lasciarsi trasportare dai rimandi interni all'opera), ovvero il saggio "Una rivendicazione del falso Basilide", vediamo come Borges prosegue nella sua interpretazione della religione gnostica secondo la versione basilidiana:

[Il Dio degli gnostici] È un Dio immutabile, ma dalla sua quiete scaturiscono sette divinità subalterne le quali, condescendendo all'azione, dotarono e presiedero un primo cielo. Da questa prima corona demiurgica scaturì una seconda, anch'essa con angeli, potestà e troni, e questi fondarono un altro cielo più basso, [...] e così fino al 365. Il signore del cielo più basso è quello della Scrittura, e la sua frazione di divinità tende a zero. Lui e i suoi angeli fondarono questo cielo visibile,

⁷⁷ Scrive J. Alazraki: "Come per la credenza gnostica sull'origine dell'universo, la Biblioteca «può essere solo opera di un dio»; l'articolo indefinito lascia già intravedere la dottrina degli angeli subalterni dello gnosticismo e l'idea del mondo come prodotto da una di queste divinità anonime." J. Alazraki, op. cit., p. 44. La traduzione è mia.

impastarono la terra immateriale sulla quale camminiamo e in seguito se la spartirono. Il ragionevole oblio ha cancellato le precise favole che questa cosmogonia attribuì all'origine dell'uomo, ma l'esempio di altre immaginazioni coetanee ci permette di sopperire a quell'omissione [...] Nel frammento pubblicato da Higenfeld, la tenebra e la luce erano coesistite da sempre, ignorandosi, e quando finalmente si videro, la luce diede appena uno sguardo e si voltò, ma l'innamorata oscurità s'impadronì del suo riflesso o ricordo, e quello fu il principio dell'uomo. [...] Quel che importa è ciò che hanno in comune queste narrazioni: la nostra temeraria o colpevole improvvisazione, da parte di una divinità deficiente, da un materiale inadatto.⁷⁸

Aldilà dell'interessante accenno al "signore del cielo più basso", identificato con la "Scrittura" e la cui "frazione di divinità tende a zero", che mira a sottolineare l'essenziale debolezza della Scrittura così come della scrittura in generale rispetto all'Universo e a una sua rappresentazione possibile, è qui più importante rilevare la prima conclusione cui giunge Borges, ossia che nella cosmogonia gnostica è implicita l'idea di una creazione dell'essere umano del tutto casuale e improvvisata: idea che, evidentemente, mal s'accorda con una concezione dell'uomo come figlio prediletto da Dio, o il cui destino è osservato, valutato ed empaticamente seguito istante dopo istante da Dio, così come sostiene la religione cristiana. Ma un pensatore scettico come Borges non può che sentirsi maggiormente "appagato" (se appagati si può essere dalla nostra casualità) dalla suggestiva teoria gnostica.

Deridere la vana moltiplicazione di angeli nominati e di cieli simmetrici riflessi di questa cosmologia, non è troppo difficile. [...] Da parte mia, ritengo anacronistico e inutile questo rigore. La buona conservazione di quei pesanti simboli vacillanti è quel che conta. Due intenzioni scorgo in essi: [...] Incomincio con la più ostensibile. È quella di risolvere senza

⁷⁸ J. L. Borges, "Una rivendicazione del falso Basilide", op. cit., pp. 336-7

scandalo il problema del male, mediante l'ipotetica inserzione di una serie graduale di divinità, fra il non meno ipotetico Dio e la realtà. Nel sistema esaminato, queste derivazioni di Dio decrescono e s'indeboliscono a misura che si allontanano, fino a affondare negli abominevoli poteri che abbozzarono con avverso materiale gli uomini. [...]

Dobbiamo ancora considerare l'altro senso di quelle invenzioni oscure. La vertiginosa torre di cieli dell'eresia basilidiana, la proliferazione dei suoi angeli, [...] la densa popolazione, anche se inconcepibile o nominale, di quella vasta mitologia, mirano anche alla svalutazione di questo mondo. Esse predicano, non il nostro male, ma la nostra centrale futilità. [...] In quel melodramma o romanzo d'appendice, la creazione di questo mondo non è che un *a parte*. Ammirabile idea: il mondo immaginato come un processo essenzialmente futile, come un riflesso laterale e sperduto di vecchi episodi celesti. La creazione come fatto casuale.⁷⁹

Due quindi le conclusioni fondamentali di Borges: la cosmogonia gnostica riesce a far fronte all'annoso problema del male; problema cui, per esempio, la religione cristiana non offre risposte che non si discostino dall'assoluzione totale di Dio e dalla relativa assoluta colpevolezza dell'uomo: non viene messa in discussione la bontà assoluta di Dio e, di conseguenza, rimane irrisolto il paradosso implicito di un Dio assolutamente buono, che ogni cosa prevede ed ordina, di fronte alle profonde malvagità rintracciabili dappertutto nel mondo e costantemente, nella storia dell'essere umano.

In secondo luogo, ed è questo l'aspetto più interessante della riflessione borgesiana, nell'elaborare una complicatissima cosmogonia, dove gli esseri umani sembrano essere stati creati più per caso che per una volontà divina, e dove quindi essi poco importano all'interno del reale disegno divino, Borges intravede da parte degli gnostici il tentativo di rendere conto di un altro innegabile sentimento che, accanto alla percezione del male, spesso e profondamente ci opprime: "la nostra centrale futilità". Ammirabile idea,

⁷⁹ Ivi, pp. 338-9

davvero: poiché farsi carico di ciò comporta una sofferenza così profonda da spingerci spesso, nella vita di ogni giorno, a eluderla, piuttosto che affrontarla nelle sue conseguenze più estreme.

Lo stesso Borges, del resto, pur nel suo fondamentale scetticismo e nella sua chiara percezione di questa centrale futilità, attraversa momenti nella sua scrittura che esprimono tutt'altro sentimento, o nei quali, perlomeno, sembra esistere la speranza che un qualche indefinibile Senso sussista. L'autore, insomma, si dibatte, per quanto forse ritenga che il vero coraggio si situi nella lucida coscienza dell'insensatezza del mondo e della vita di ognuno di noi.

E che questa sia una posizione difficile da assumere e da accettare, lo dimostra anche la veemenza con cui una tale dottrina fu spazzata via nel giro di pochi secoli;⁸⁰ impossibile, del resto, accettare tali conseguenze da parte della religione cristiana, per la quale l'essere umano è al centro della creazione divina, assumendo così una rilevanza tale da essere incompatibile con l'idea stessa di futilità.

Il progetto fu eroico; il sentimento religioso ortodosso e la teologia ripudiano con scandalo tale possibilità. La creazione prima, per loro, è un atto libero e necessario di Dio. [...]

Nei primi secoli della nostra era, gli gnostici disputarono con i cristiani. Furono annichilati, ma possiamo rappresentarci la loro vittoria possibile. Se avesse trionfato Alessandria invece di Roma, le strambe e torbide storie che qui ho riassunto sarebbero coerenti, maestose e quotidiane. Sentenze come quella di Novalis: «La vita è una malattia dello spirito» o quella disperata di Rimbaud: «La vera vita è assente; non siamo nel mondo», fulminerebbero nei libri canonici. [...] In ogni caso, quale miglior dono

⁸⁰ "La Chiesa è stata tanto dura con gli eretici, solo perché reputava che non vi fosse nemico peggiore di un fanciullo smarrito. Ma la storia delle audacie gnostiche e la persistenza delle correnti manichee hanno contribuito alla costruzione del dogma ortodosso più che tutte le preghiere." Albert Camus, "La creazione senza domani", *Il mito di Sisifo*, Opere, Classici Bompiani, Milano, 2000, p. 307

possiamo sperare che l'essere insignificanti, quale maggior gloria per un Dio che quella di essere prosciolti dal mondo?⁸¹

Così conclude il suo saggio Borges: con l'affascinante idea che la storia sarebbe potuta andare del tutto diversamente, "se avesse trionfato Alessandria invece di Roma";⁸² che i pensieri che informano la nostra mente non sono che l'effetto di eventi storici forse casuali e che potrebbe essere visto come una fortuna, un "dono", il liberarsi dall'idea di un dio che ci giustifica, così come dall'idea-ossessione di dover essere sensati. Quale leggerezza, allora, potrebbe esserci offerta paradossalmente dalla consapevolezza di essere insignificanti e di non dover cercare come degli ossessi un senso che ci è comunque inaccessibile.

L'affinità tra il pensiero gnostico e il pensiero contemporaneo, nella fattispecie le correnti del nichilismo e dell'esistenzialismo, è stata messa in luce e analizzata dal filosofo Hans Jonas nel suo *Lo gnosticismo* (1958), testo che presumibilmente Borges non lesse. Ma lo stesso C. G. Jung, di cui Borges fu invece attento lettore, fece ampio riferimento alle dottrine gnostiche, spesso coincidendo con esse nella rappresentazione dei più rilevanti episodi biblici ed utilizzandone la terminologia.

In questo senso, l'attenzione borgesiana per gli gnostici può essere situata all'interno di un generale recupero degli stessi da parte del pensiero contemporaneo occidentale, che intravide nello gnosticismo un tipo di interpretazione cosmologica certo più confacente ad esso, rispetto a quella cristiano-cattolica.

⁸¹ J. L. Borges, "Una rivendicazione del falso Basilide", op. cit., pp. 339-40

⁸² "Il racconto [della cosmogonia gnostica] non ha ancora trovato un Michelangelo, né un Dante, né un Milton che lo narrassero. La severa disciplina della fede biblica ha resistito alla tempesta di quei giorni, e restarono soltanto il Vecchio e il Nuovo Testamento a informare la mente e l'immaginazione degli uomini dell'Occidente. Quelle dottrine che, nell'ora febbrile di transizione, hanno sfidato, tentato, cercato di pervertire la nuova fede, sono dimenticate e la loro testimonianza scritta è sepolta nei volumi di coloro che l'hanno confutata o nelle sabbie di antiche contrade. La nostra arte e la nostra letteratura e molte altre cose sarebbero state differenti, se fosse prevalso il messaggio dello gnosticismo." Hans Jonas, *Lo gnosticismo*, trad. di M. Riccati di Ceva, Società Editrice Internazionale, Torino, 1991, pp. 17-18

In particolare, Jonas indica nel sentimento di una radicale separazione dell'uomo dal mondo, il nucleo centrale che avvicina il nichilismo e l'esistenzialismo al pensiero gnostico, sottolineando come l'espressione "essere gettato nel mondo", tipica di certa filosofia contemporanea, fosse stata utilizzata parimenti in molti testi gnostici.⁸³

Gli inizi della crisi risalgono al XVII secolo, quando si forma la condizione spirituale dell'uomo moderno.

Tra le caratteristiche che hanno determinato tale situazione ce n'è una che Pascal per primo ha affrontato in tutte le sue terrificanti implicanze ed ha esposto con tutta la forza della sua eloquenza: la solitudine dell'uomo nell'universo fisico della moderna cosmologia: «Gettato nell'infinità immensità degli spazi che ignoro e che non mi conoscono, ne sono spaventato» [Pensées, ed. Brunschvicg, fr 205]. [...]

Ma c'è in tale situazione qualcosa di più che un semplice sentimento di apolide, di solitudine e di paura. L'indifferenza della natura significa anche che la natura non ha rapporto col fine. [...] Il significato non si trova più ma viene «conferito». I valori non sono più considerati nella visione della realtà oggettiva, ma sono postulati come sforzi di valutazione. I fini, come funzioni della volontà, sono soltanto mia creazione. [...]

Il mondo è una porta
su deserti che si stendono freddi e muti.
Chi una volta ha perduto
ciò che tu hai perduto non è mai fermo comunque il posto muti.

Così parlava Nietzsche (in *Vereinsamt*), chiudendo la poesia con le parole:
«Guai a colui che non ha casa!». [...]

⁸³ «*Chi mi ha gettato nell'afflizione dei mondi, chi mi ha trasportato nelle tenebre perverse?*» (G 457), domanda la Vita; e implora: «*Salvaci dalle tenebre di questo mondo nel quale siamo stati gettati*» (G 254).” Ivi, p. 83. Le sigle G 457 e G 254 si riferiscono ai testi mandei tradotti in tedesco da M. Lidzbarski: «G» è l'abbreviazione di *Ginza: Des Schatz oder das Grosse Buch der Mandäer* e i numeri che seguono indicano la pagina delle opere. Il corsivo è mio.

Il punto che interessa particolarmente agli scopi di questa discussione è che un cambiamento nella visione della natura, ossia dell'ambiente cosmico dell'uomo, è al fondo di quella condizione metafisica che ha dato origine al moderno esistenzialismo e alle sue implicanze nichilistiche. [...]

C'è un'unica situazione che io conosca nella storia dell'uomo occidentale, in cui quella condizione - ad un livello mai raggiunto da nessun pensiero scientifico moderno - è stata perfettamente sentita e vissuta con la forza di un evento da cataclisma. È il movimento gnostico, o meglio i più radicali tra i movimenti e gli insegnamenti gnostici che gli sconvolgimenti dei primi tre secoli dell'era cristiana hanno prodotto nelle parti ellenistiche dell'Impero Romano e al di là dei suoi confini orientali.⁸⁴

In effetti, la concezione dualistica della realtà che informava il pensiero gnostico presupponeva una profonda estraneità dell'uomo rispetto al mondo, alla materialità in cui era stato involontariamente immerso (gettato). Ciò comportava un radicale rifiuto del mondo che era visto come una realtà del tutto negativa e inutile alla crescita spirituale dell'essere umano; il quale, per elevarsi da esso, doveva il più possibile estraniarsene o attraverso un atteggiamento ascetico o sviluppando un atteggiamento amorale, nel pieno sprezzo delle regole di un mondo che, appunto, non si riconosceva come giusto. Ed è, per esempio, in questa seconda modalità che più facilmente si possono riconoscere alcuni eccessi della filosofia nichilista.

Interessante è anche il tema dello "straniero", cui Jonas dedica particolare attenzione. "Straniero", dice Jonas, è un attributo costante della "Vita" così come viene intesa dagli gnostici: *l'uomo è straniero nel mondo* e questa è una condizione essenziale alla quale non bisogna cercare di scampare, ma piuttosto, ai fini della Conoscenza (gnosis), *ricercare*. L'uomo addormentato è colui il quale non si rende conto di essere straniero nel mondo e che crede quindi che la terra sia la sua casa; all'opposto, l'uomo che si sveglia si rende conto di non essere nel

⁸⁴ Ivi, p. 340

suo posto e comincia quindi ad anelare ad un'altra realtà, quella che gli è davvero propria, quella del Dio buono e sconosciuto.

Angoscia e nostalgia della patria sono parte del destino dello straniero. Egli che non conosce le strade del nuovo paese girovaga sperduto; se impara a conoscerle troppo bene, dimentica di essere uno straniero e si perde in un senso diverso, soccombendo all'attrattiva del mondo straniero e diventando estraneo alla sua propria origine. Diviene così un «figlio della casa» ed anche ciò fa parte del fato dello straniero. La reminiscenza della sua origine, il riconoscimento del suo posto di esilio per quello che è, è il primo passo indietro; il risveglio del desiderio della patria è l'inizio del ritorno. Tutto ciò appartiene al lato di «sofferenza» dell'estraneità; tuttavia in relazione alla sua origine è al tempo stesso un segno di eccellenza, [...] lo straniero è il remoto, l'inaccessibile, e la sua singolarità significa maestà. Perciò lo straniero preso assolutamente è il totalmente trascendente, l'«al di là», e un attributo eminente di Dio.⁸⁵

Una simile figura può a pieni diritti rientrare nel novero dei personaggi novecenteschi, a parte chiaramente per quel riferimento a un Dio-patria che ne conforta l'andare. Lo straniero contemporaneo non trova mai, o non dovrebbe mai trovare, patrie, né case, semplicemente perché non esistono, non esiste nessun Dio che veglia sul suo cammino.

E difatti, lo straniero novecentesco per eccellenza, ovvero "Lo straniero" di Albert Camus (1913-1960), trova la pace soltanto dopo essersi definitivamente liberato dall'ultima illusione possibile, dall'esistenza di Dio: anche di fronte, infatti, alla sua imminente condanna a morte, Meursault, rifiuta per l'ennesima volta il messaggio che un prete ostinato, quanto incredulo di tanta forza ("Non credeva che un uomo potesse sopportare una simile cosa"⁸⁶), inutilmente si sforza di inculcargli; così Meursault, dopo uno sfogo liberatorio, finalmente capisce, tutto gli è più chiaro:

⁸⁵ Ivi, pp. 69-70

Come se quella grande ira mi avesse purgato dal male, liberato dalla speranza, davanti a quella notte carica di segni e di stelle, mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo. Nel trovarlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito che ero stato felice e che lo ero ancora. Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi resta da augurarmi che ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accolgano con grida di odio.⁸⁷

Così si conclude il bellissimo romanzo di Camus, con un uomo che, nell'aprirsi "per la prima volta alla *dolce indifferenza* del mondo", scopre la felicità: pensiero ai limiti del paradosso (già parzialmente presente nell'ossimoro *dolce / indifferenza*), considerando che l'indifferenza subita è uno dei sentimenti più ardui da sopportare, forse ancor di più dell'odio.⁸⁸

Infine, le righe conclusive ci parlano del destino inevitabile dello straniero (e in parte da egli stesso desiderato, a conferma della propria estrema solitudine), ovvero l'essere sacrificato, l'essere ripudiato da un mondo che non lo riconosce, così come egli non riconosce il mondo in cui vive.

Ed è proprio nell'accettazione di questa totale indifferenza e radicale mancanza di significato del cosmo che si situa poi l'essenziale divergenza tra il pensiero contemporaneo e quello gnostico, il quale, pur nella sovversiva concezione di un mondo terreno assolutamente ostile e senza significato, mantiene comunque forte il senso di un Dio ultraterreno che giustifica l'esistenza, se non del mondo, perlomeno dell'essere umano.

Il pensiero contemporaneo prende invece le distanze da qualsiasi discorso religioso: "Dio è morto" disse Nietzsche, con ciò intendendo non solo la fine del

⁸⁶ A. Camus, *Lo straniero*, Opere, op. cit., p. 190

⁸⁷ Ivi, p. 194

⁸⁸ Non a caso, Borges considerava l'oblio dei propri "nemici", il mezzo più efficace per sciogliersi dal giogo della vendetta e del perdono. Due precetti del già citato "Frammenti di un vangelo apocrifo" illuminano su questo pensiero: "Non odiare il tuo nemico, perché se così fai sei in qualche modo suo schiavo. Il tuo odio non sarà mai migliore della tua pace" e "Io non

potere che l'immagine di un dio qualunque poteva esercitare ancora sull'uomo, ma anche lo spegnimento della fede nella possibilità di stabilire qualsivoglia valore ideale, come se esistesse un "in sé", una "realtà divina" a poterne giustificare l'esistenza. Il dio contemporaneo è «straniero» in senso assoluto, è colui che per eccellenza è estraneo alla realtà: "semplicemente", non c'è. «Guai a colui che non ha casa!», dunque, poiché si dovrà fare carico di un simile peso.

L'uomo nichilista è l'uomo senza valori; l'uomo esistenzialista è l'uomo abbandonato a se stesso: in ciascuno dei due casi, non vi è più un saldo terreno a sorreggere la vita nel mondo. Cosa che non si può con la stessa forza sostenere nei confronti dell'uomo gnostico.

Tornando infine a Borges, l'interesse che mostra diffusamente per gli gnostici è dunque indicativo della sua capacità di avvertire le affinità possibili tra il pensiero gnostico e alcuni dei temi più ricorrenti del Novecento, riuscendo a sottolinearle pienamente.

A conferma di ciò, vi è anche un saggio su Pascal in cui Borges si sofferma propriamente su quell'aspetto evidenziato da Jonas nel passo precedentemente riportato, arrivando addirittura a citare le stesse parole del filosofo francese che Jonas riporta ad esempio.

Abbiamo visto come il filosofo tedesco consideri Pascal uno dei precursori dell'uomo moderno, uno dei primi pensatori ad aver espresso con forza l'immagine di un uomo perso nell'infinità di un mondo sconosciuto ed opprimente: «Gettato nell'infinità immensità degli spazi che ignoro e che non mi conoscono, ne sono spaventato».

Vediamo cosa scrive Borges:

Pascal, ci dicono, trovò Dio, ma la sua manifestazione di quella gioia è meno eloquente della sua manifestazione della solitudine. In questa fu incomparabile; basti ricordare, qui, il famoso frammento 207 dell'edizione di Brunschvieg (*Combien de royaumes nous ignorent!* [Quanti reami ci

parlo né di vendette, né di perdoni; la dimenticanza è l'unica vendetta e l'unico perdono". J. L.

ignorano!]) e quell'altro, che lo segue, in cui parla della «infinita immensità di spazi che ignoro e che mi ignorano». Nel primo, la vasta parola *royaumes* e il disdegnoso verbo finale impressionano fisicamente; una volta pensai che quell'esclamazione fosse di origine biblica. Percorsi, ricordo, le Scritture; non trovai il passo che cercavo, e che forse non esiste, ma il suo perfetto rovescio, nelle parole tremanti di un uomo che si sa nudo fin nell'intimo sotto l'occhio vigile di Dio. Dice l'Apostolo (*I Corinzi*, 13, 12): «Vediamo ora attraverso uno specchio, nell'oscurità; poi vedremo faccia a faccia: ora conosco in parte; ma poi conoscerò come ora son conosciuto».⁸⁹

Quest'ultimo passo tratto dalla *Prima lettera ai Corinzi* è poi uno dei più citati da Borges, offrendogli diverse suggestioni, sia per l'utilizzo dell'immagine dello specchio, in lui così ricca di significato, sia per l'idea, molto frequente nello scrittore argentino, di un dio che penetra negli infinitesimi istanti e spazi che compongono la vita dell'uomo: un dio degli "intervalli", un dio del "dettaglio"; quello stesso dio per cui è detto che

se l'attenzione del Signore si distraesse un solo secondo da questa mia mano destra che scrive, essa ricadrebbe nel nulla, come fulminata da un fuoco senza luce.⁹⁰

Lo stesso dio, infine, dell' «*uno intelligendi actu*», concetto sulla cui importanza in Borges abbiamo accennato precedentemente.

Tornando a Pascal, vorrei citare un ulteriore passo del saggio che ancora una volta ci suggerisce, seppur lievemente, la consapevolezza che Borges aveva del rapporto tra gli gnostici e il pensiero moderno, così come questo fu rappresentato da Pascal:

Borges, "Frammenti di un vangelo apocrifo", op. cit., p. 345

⁸⁹ J. L. Borges, "Pascal", *Altre inquisizioni*, op. cit., pp. 998-9

⁹⁰ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., p. 538

Non meno esemplare è il caso del frammento 72. Nel secondo paragrafo, Pascal afferma che la natura (lo spazio) è «una sfera infinita il cui centro sta dappertutto e la cui circonferenza in nessun luogo». Pascal può aver trovato codesta sfera in Rabelais (III, 13), che l'attribuisce ad Hermes Trismegisto, o nel simbolico *Roman de la Rose*, che l'attribuisce a Platone. Questo non ha importanza; è invece significativo che la metafora che usa Pascal per definire lo spazio sia usata da coloro che lo precedettero [...] per definire la divinità. Non la grandezza del Creatore ma la grandezza della Creazione commuove Pascal.⁹¹

Il riferimento a Hermes (o Ermete) Trismegisto non può infatti essere del tutto casuale, soprattutto considerato l'autore e la sua elevata consapevolezza delle corrispondenze interne alla sua opera, così come di quelle dell'intera storia del pensiero umano. La religione del «Tre volte grandissimo Ermete» è infatti annoverata da Jonas, seppur con le dovute distinzioni, tra le religioni gnostiche, e anzi, ne rappresenta uno degli esempi più peculiari poiché si sviluppò quasi del tutto indipendentemente dal cristianesimo, così avvalorando la tesi che vede nel pensiero gnostico un pensiero tutto sommato autonomo.

Per concludere questo capitolo, vorrei infine fare riferimento a un racconto di Borges, "I teologi" (*L'Aleph*), anch'esso incentrato sul rapporto tra ortodossia ed eresia.

Al di là degli innumerevoli e interessanti accenni ad alcune correnti eretiche, quasi tutte peraltro riconducibili anch'esse allo gnosticismo, il motivo essenziale di questo racconto è quello di suggerire la fondamentale identità tra ortodosso ed eresiarca, persecutore e perseguitato. Lo stesso Borges, nel saggio "Il tempo circolare" (*Storia dell'eternità*), antecedente a "I teologi", ci offre un breve riassunto di quella che fu l'idea alla base del suo racconto:

⁹¹ J. L. Borges, "Pascal", op. cit., p. 999

Ho immaginato tempo fa un racconto fantastico, alla maniera di Léon Bloy: un teologo dedica tutta la sua vita a confutare un eresiarca; lo sconfigge dopo intricate polemiche, lo denuncia, lo fa bruciare; in Cielo scopre che per Dio l'eresiarca e lui formano una stessa persona.⁹²

“Il tempo circolare” è un saggio che si propone indagare l'ipotesi dell'Eterno Ritorno, anche se in forma piuttosto ironica.⁹³

Borges individua tre fondamentali modi per rappresentarla: il primo, astrologico, che fu attribuito a Platone; il secondo, relativo alla famosa teoria di Nietzsche; infine il terzo, che Borges reputa come l'unico davvero immaginabile: ossia l'ipotesi della ripetizione di cicli simili, non identici.

Sono moltissimi i testi e gli autori che suggeriscono una tale concezione della realtà: lo stesso Borges, lo abbiamo visto a proposito della figura di Cristo, non era insensibile a un'idea della storia come ripetizione di poche fondamentali immagini (che egli definisce “affinità intime e necessarie”).

L'idea del racconto “I teologi” nasce, dunque, intorno a questa riflessione sulla ripetitività della storia e sulla fondamentale analogia delle esperienze umane; analogia per la quale si può giungere a sostenere che

Se i destini di Edgar Allan Poe, dei vichinghi, di Giuda Iscariota e del mio lettore sono segretamente lo stesso destino – l'unico destino possibile –, la storia universale è quella di un solo uomo.⁹⁴

Ma, come scritto in precedenza, non si tratterebbe di destini identici in tutto e per tutto, ma piuttosto di somiglianze, di *affinità*: ed è proprio attraverso questa specificazione che viene salvaguardata l'unicità di ciascuna esperienza, di ciascun essere umano e, contemporaneamente, arricchita di sfumature e corrispondenze talvolta insospettabili.

⁹² J. L. Borges, “Il tempo circolare”, *Storia dell'eternità*, op. cit., p. 582

⁹³ Basti infatti pensare all'esordio, che così recita: “Sono solito ritornare eternamente all'Eterno Ritorno” Ivi, p. 579

⁹⁴ Ivi, p. 582

Infine, conclude Borges,

In tempi di fortuna la congettura che l'esistenza dell'uomo è una quantità costante, invariabile, può rattristare o irritare; in tempi che declinano (come questi), è la promessa che nessun obbrobrio, nessuna calamità, nessun dittatore potrà impoverirci.⁹⁵

Tornando ora al racconto, si diceva che suo motivo centrale è appunto quello di sottolineare la fondamentale analogia dei destini umani, fino al punto di far coincidere nella stessa persona il teologo ortodosso e l'eresiarca: cosa che nel caso specifico, al di là della teoria generale in base alla quale Borges avanza l'ipotesi, risulta piuttosto sconcertante.

Anche qui Borges lavora sul filo sottile che separa ortodossia da eresia, mostrandoci come il confine tracciato tra questi due ambiti, spesso segnato da inaudita violenza, non sia affatto chiaro e ben definibile.

Aldilà della conclusione del racconto, in cui appunto Aureliano, l'ortodosso, scopre in Paradiso che

per l'insondabile divinità egli e Giovanni di Pannonia (ortodosso ed eretico, aborritore e aborrito, accusatore e vittima) erano una sola persona.⁹⁶

è forse ancor più stupefacente la maniera in cui Borges riesce a condurre il personaggio di Giovanni di Pannonia dalla condizione di teologo e stimato confutatore di eresie, all'accusa di professare opinioni eretiche e alla conseguente condanna al rogo. Infatti, Giovanni verrà condannato di eresia proprio a causa di un suo trattato, precedentemente valso alla Chiesa per confutare una setta eretica. Ovvero: il concetto di eresia non è qualcosa d'immanente, ma si modifica profondamente nel tempo e a seconda delle necessità.

⁹⁵ Ivi, p. 583

⁹⁶ J. L. Borges, "I teologi", op. cit., p. 803

Ma scendiamo più a fondo nel racconto: nelle prime pagine, il narratore ci racconta dell'ostilità ineludibile che Aureliano prova nei confronti del suo "collega" Giovanni di Pannonia;⁹⁷ ostilità che nasce da una profonda invidia per le notevoli capacità argomentative dell'ultimo e che non può fare a meno di riflettersi nella sua scrittura:

Militavano entrambi nello stesso esercito, bramavano lo stesso premio, guerreggiavano contro lo stesso Nemico, ma Aureliano non scrisse una sola parola che inconfessabilmente non tendesse a superare Giovanni.⁹⁸

Entrambi preparano un trattato per confutare l'eresia dei *monotoni* o *anulari*,⁹⁹ setta che sosteneva l'eterna circolarità della storia, ma è Giovanni che, grazie alla sua "dotta e misurata confutazione", viene incaricato dalla Chiesa di impugnare gli errori dei monotoni:

Era [la confutazione di Giovanni] quasi irrisoriamente breve; Aureliano la guardò con disdegno, poi con timore. La prima parte glossava i versetti finali del nono capitolo dell'Epistola agli Ebrei, dove si dice che Gesù non fu sacrificato molte volte dal principio del mondo, ma una sola nella consumazione dei secoli. [...] L'atto d'un solo uomo (affermeva) pesa più che i nove cieli concentrici e fantasticare che possa perdersi e ripetersi è una complicata sciocchezza. [...] Il trattato era limpido, universale; non sembrava scritto da una persona concreta, ma da qualunque uomo, o forse da tutti gli uomini.

Aureliano sentì un'umiliazione quasi fisica.¹⁰⁰

Ma Aureliano, pur umiliato, non si sconsiglia e al sopraggiungere di un'altra pericolosa ondata eretica, s'accinge nuovamente al lavoro.

⁹⁷ Per quanto mi risulta, entrambi i personaggi sono d'invenzione borgesiana, nonostante la loro verosimiglianza - a cominciare dai nomi propri - ai modelli cui si riferiscono.

⁹⁸ Ivi, p. 798

⁹⁹ Eresia di cui non ho trovato notizia nei dizionari e nelle enciclopedie da me consultate.

¹⁰⁰ Ivi, p. 797

La storia li conosce sotto vari nomi (*speculari, abissali, cainiti*) ma di tutti il più fortunato è quello di *istrioni*, che Aureliano dette loro e che essi temerariamente adottarono. [...]

Nei libri ermetici è scritto che quel che sta in basso è uguale a quel che sta in alto, e quel che sta in alto uguale a quel che sta in basso; nello *Zohar*, che il mondo inferiore è un riflesso di quello superiore. Gli istrioni fondarono la loro dottrina su un pervertimento di quell'idea. [...] Contagiati forse dai monotoni, immaginarono che ogni uomo è due uomini e che il vero è l'altro, quello che sta in cielo. Immaginarono anche che i nostri atti gettino un riflesso invertito, di modo che se noi vegliamo, l'altro dorme, se fornichiamo, l'altro è casto, se rubiamo, l'altro dà del suo. [...] Altri istrioni sostennero che il mondo avrebbe avuto fine quando si fosse esaurito il numero delle sue possibilità; giacché non possono esservi ripetizioni, il giusto deve eliminare (commettere) gli atti più infami, affinché questi non macchino il futuro e per affrettare l'avvento del regno di Gesù.¹⁰¹

Non ho trovato, nei dizionari e nelle enciclopedie da me consultate, alcun accenno a questi cosiddetti "istrioni", né agli "speculari" e agli "abissali": esistettero invece i "cainiti" che professarono, in effetti, dottrine molto simili a quelle qui descritte. Si tratta ancora una volta di una setta gnostica, a sottolineare di nuovo come lo gnosticismo interessasse particolarmente a Borges. Sull'influsso dei cainiti nel pensiero borgesiano, mi soffermerò però più avanti a proposito della figura di Giuda, in un capitolo a lui dedicato, anche perché, nel caso di questo racconto, mi sembra più interessante dar maggior rilevanza al modo in cui Borges conduce Giovanni di Pannonia sul rogo, piuttosto che ai contenuti delle diverse eresie che i due teologi si trovano a dover confutare.

Ma torniamo ad Aureliano:

¹⁰¹ Ivi, pp. 799-800

Gli eretici della diocesi di Aureliano erano di quelli che affermavano che il tempo non tollera ripetizioni, non di quelli che affermavano che ogni atto si riflette in cielo. [...] Aureliano aggiunse un'esposizione dell'eresia istrionica, così come appariva nelle sette di Genova e d'Aquileia. Stese alcuni paragrafi; quando volle scrivere la tesi atroce che non ci sono due istanti uguali, la sua penna si fermò. [...] All'improvviso una frase di venti parole si presentò al suo spirito. La scrisse, gioioso; subito dopo, lo turbò il sospetto che fosse d'altri. Il giorno seguente ricordò che l'aveva letta molti anni prima nell'*Adversus anulares* che aveva composto Giovanni di Pannonia. Controllò la citazione; era là. L'incertezza prese a tormentarlo. Variare o sopprimere quelle parole significava indebolire l'espressione; lasciarle, era plagiare un uomo ch'egli aborriva; indicare la fonte equivaleva a denunciarlo. [...] Aureliano conservò le parole, ma premise loro questo avvertimento: «Quel che ora latrano gli eresiarchi a confusione della fede, lo disse in questo secolo un uomo dottissimo, con più leggerezza che colpa». Poi, accadde il temuto, l'atteso, l'inevitabile. Aureliano dovette dichiarare chi era quell'uomo; Giovanni di Pannonia fu accusato di professare opinioni eretiche. [...] Questi non volle ritrattarsi; ripeté che negare la sua proposizione equivaleva ad incorrere nella pestilenziale eresia dei monotoni. Non capì (non volle capire) che parlare dei monotoni era parlare di cosa dimenticata. [...] Discusse con gli uomini dal cui verdetto dipendeva la sua sorte, e commise l'estremo errore di farlo con ingegno e ironia. Il ventisei ottobre, al termine d'una discussione durata tre giorni e tre notti, lo condannarono a morire sul rogo.¹⁰²

Ciò che viene considerato eretico può, in altro contesto, divenire ortodosso e viceversa: il confine è labile, il principio che lo determina e regge è sottomesso alle regole dell'opportunità più che a valori etici e spirituali imprescindibili. "Ingegno ed ironia" hanno qui poca importanza, anzi: possono addirittura nuocere, costituiscono un "estremo errore"; poiché qui è in gioco il *Dogma*, che informa di sé ogni pensiero e rende stupidi e ottusi gli uomini, incapaci di

¹⁰² Ivi, pp. 801-2

cogliere le differenze, le sottigliezze del pensiero. Lo stesso Giovanni di Pannonia, incredulo di tanta ottusità, risulta a sua volta essere ottuso: le parti si invertono, lo “stupido” è Giovanni che non capisce quali siano le vere regole di questo gioco. Lo “stupido” è colui che crede in ciò che dice, colui che anche di fronte alla morte non si tira indietro, colui che difende – ottusamente – i propri pensieri, senza capire che qui i pensieri, i valori non contano: conta solo la preservazione del potere, del potere stabilito e, se possibile, del proprio potere. Giovanni di Pannonia, che crede davvero nel potere dei suoi pensieri, teme che negare la sua proposizione equivalga “ad incorrere nella pestilenziale eresia dei monotoni”; crede davvero che le sue parole siano ascoltate per il contenuto che esprimono e non piuttosto utilizzate come meri strumenti di guerra; e così, cieco di fronte a questa verità (ben più forte di quelle che lui andava difendendo nelle sue trattazioni), è condannato al rogo.

Lo scenario oggi è forse diverso, il rogo non esiste più, la Santa Inquisizione neppure; ma cambia la forma, non il contenuto: vi sono oggi strumenti di tortura altrettanto cruenti, a volte forse solo più *sottili*, meno identificabili, nascosti tra le pieghe di un’informazione che pare onnisciente, ma che forse è piuttosto *onnipotente*, guidata da regole di convenienza, in tutti e due i sensi che questa parola raccoglie.

Lo scontro ortodossia-eresia che si verificò durante tutta, o quasi tutta, la cosiddetta epoca medievale, non *significa* solo se stesso: evoca con sé molti altri fantasmi, e tutti ci parlano dell’innata difficoltà dell’uomo occidentale ad accettare la differenza; di questa sua innata capacità di far prevalere, con la violenza o meno, il proprio pensiero, le proprie ragioni, la propria volontà di dominio; e non possiamo non vedere, oggi, quali siano i risultati di queste nostre peculiarità, nel bene e nel male.

Questo è il senso dell’attualità della storia che la Chiesa – la «nostra chiesa», fautrice della «nostra eternità», della nostra forma di misurare il tempo (e non è poco) e di tante altre cose – intrattenne con l’eresia, con la *differenza*, e con il Potere: siamo capaci oggi di essere *differenti*? Siamo davvero differenti da allora?

Il nostro tempo, ora, di fronte al gigantesco esodo di persone *diverse*, per cultura e religione, per colore della pelle e per idioma in cui s'esprimono, persone che vengono nei nostri – cosiddetti – civilizzati paesi a trovare rifugio o quant'altro, questo nostro tempo ci chiede ora, con la stessa forza di allora, di rispondere a queste domande e a me sembra che “Niente di nuovo ci sia sotto il sole”.

Mi sono forse un po' persa, ora, dietro queste riflessioni, che hanno poco a che fare con il testo di Borges, perlomeno nel senso più stretto che concede la critica letteraria. Ma questi sono tempi particolari, gli attentati negli Stati Uniti, la guerra in Afghanistan, in Israele, e tutte le altre guerre sparse nel mondo di cui si hanno poca o nessuna notizia, la sensazione di dover cambiare qualcosa e in fretta; tutto ciò m'induce naturalmente a cogliere – dove possibile – spunti di riflessione. E che Borges, autore notoriamente considerato poco affine al pensiero politico e distante assai dalla realtà delle umane e contingenti sofferenze, offra spunti di questo genere è cosa che trovo rilevante sottolineare, poiché, seppure in una forma differente – non prettamente politica, nel senso comune del termine –, credo che Borges abbia molto da dire e da dare all'immagine di un essere umano nuovo, diverso, più libero da schemi, dotato di maggior capacità ironica verso se stesso e gli altri, più consapevole dei propri limiti e più in grado di accettare quelli altrui;¹⁰³ capace di vedersi specchiato

¹⁰³ A proposito della valenza politica – pur non voluta – della scrittura borgesiana, trovo sia indicativo che un autore come Leonardo Sciascia, la cui appassionata coscienza civile ne informa in maniera certo fondamentale la scrittura, utilizzi spesso citazioni borgesiane per meglio esemplificare certi meccanismi politici da egli stesso messi in evidenza; un caso in particolare vorrei qui riportare, ovvero quello del libro *L'affaire Moro*, in cui lo scrittore siciliano tentò una ricostruzione di quelli che furono i motivi politici e di potere che portarono infine alla condanna a morte di Aldo Moro, eseguita dalle Brigate Rosse ma decretata in maniera forse più decisiva dalla classe politica dominante di allora. Il libro si conclude proprio con delle parole di Borges, tratte dal saggio-racconto “Esame dell'opera di Herbert Quain”, *Finzioni*: «Ho già detto che si tratta di un romanzo poliziesco... A distanza di sette anni, mi è impossibile recuperare i dettagli dell'azione; ma eccone il piano generale, quale l'impooveriscono (quale lo purificano) le lacune della mia memoria. C'è un indecifrabile assassinio nelle pagine iniziali, una lenta discussione nelle intermedie, una soluzione nelle ultime. Poi, risolto ormai l'enigma, c'è un paragrafo vasto e retrospettivo che contiene questa frase: “Tutti credettero che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale”. Questa frase lascia capire che la soluzione è sbagliata. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre *un'altra* soluzione, la vera». Tratto

nell'Altro, fino al punto di rendersi conto che vi è un luogo dove, infine, l'*identico* e il *diverso* insospettatamente coincidono. Un luogo forse lontano, come quello dove si trova "l'insondabile divinità" di cui ci parla Borges, ma che potrebbe essere certo più vicino se solo se ne prendesse in considerazione la possibilità d'esistenza.

Per concludere e per ristabilire in parte una lettura critica che sottolinei quegli elementi considerati - a ragione - come preminenti nella scrittura borgesiana (gli spunti politici non sono sicuramente alla base dell'interesse di Borges), vorrei qui riportare l'analisi che di questo racconto conduce J. Alazraki, il quale segnala come il nucleo tematico fondamentale de "I teologi" sia da ricercare nella nozione panteista, riassumibile, secondo la formulazione di Plotino, nella frase "tutto sta in ogni luogo e qualsiasi cosa in ogni cosa":

Il principio panteista secondo il quale ogni uomo è tutti gli altri, comporta l'annullamento dell'identità individuale, o, più esattamente, la riduzione di tutti gli individui a un'identità generale e suprema che li contiene tutti e che, allo stesso tempo, fa che in ognuno di essi siano contenuti tutti. [...] uguagliare l'ortodosso all'eretico, in un paradosso intessuto dalle teologie di tutti i tempi, ha una funzione estremamente rivelatrice e così il racconto fantastico trascende se stesso. Per assodarlo, basti pensare alla fede e alle credenze di quei cristiani che, al tempo di Roma, vengono gettati nelle arene per essere divorati da belve feroci, e, contemporaneamente, al fatto che quella stessa fede, secoli più tardi, genera un rogo non meno crudele dei leoni romani, le cui fiamme annichiliscono decine di migliaia di uomini che la rinnegano. [...] I tempi trasformano così le vittime in giustizieri. Se la vittima può essere il boia, se l'ortodosso può essere l'eretico - come nel caso di Giovanni di Pannonia -, o - come nel caso di Aureliano - se l'accusatore può divenire l'accusato, perché non accettare la possibilità di un'identità

da L. Sciascia, *L'affaire Moro*, Sellerio, Palermo, 1978, p. 138. Nel caso dell'affaire Moro, i due giocatori di scacchi s'identificano facilmente nello Stato e nelle Brigate Rosse.

unica e universale - Dio, il Simurg, Qualcuno - e, con essa, la proposizione secondo cui "ogni uomo è un organo proiettato da Dio, affinché Egli possa percepire il mondo"? Questa è la questione sollevata dal racconto "I teologi". Rispondere affermativamente non significa, per Borges, intravedere in questa teoria uno schema della realtà, ma piuttosto "una tesi così splendida, da risultare futile qualsiasi errore commesso dall'autore". Anche nel panteismo vi possono essere degli errori, e senza dubbio ve ne sono, però questa teoria, nello stimolare la nostra immaginazione, stimola anche la nostra intelligenza: da una regione fantastica e immaginaria, giunge così a noi un fascio di luce che illumina l'opaca e caotica realtà.¹⁰⁴

Sebbene l'analisi di Alazraki si concentri sull'aspetto estetico come germe principale del racconto, ovvero sull'importanza che assume in Borges il rappresentare "una tesi così splendida [quella panteista], che qualsiasi errore commesso dall'autore, risulta essere futile", anch'egli finisce col sottolineare come l'importanza di questo racconto non stia solamente nello stimolare la nostra immaginazione, ma anche la nostra intelligenza, inducendoci ad intravedere tra le pieghe del fantastico ciò che può illuminare profondamente la nostra "opaca e caotica realtà".

Del resto, Alazraki stesso, pur sottolineando come l'idea alla base del racconto sia quella della possibile - o meno - esistenza di "una identità unica e universale - Dio, il Simurg, Qualcuno", non manca di soffermarsi sull'assurdità tutta storica, e assai poco trascendentale, di una fede per la quale innumerevoli "cristiani [...] durante il tempo di Roma vengono scaraventati nell'arena per essere divorati dalle belve", ma che indurrà secoli più tardi ad accendere "un rogo non meno crudele dei leoni romani, le cui fiamme annichiscono decine di migliaia di uomini che rinnegano questa stessa fede."

¹⁰⁴ J. Alazraki, op. cit., p. 63 e p. 65

CAPITOLO III

GIUDA, IL VERO FIGLIO DI DIO

Visitata la figura di Cristo, è interessante ora notare, anche alla luce del precedente capitolo sullo gnosticismo, l'attenzione che Borges rivolge verso la figura di Giuda, personaggio che assume tratti decisamente particolari.

A Giuda, Borges dedica un intero racconto in uno dei suoi libri più famosi, *Finzioni*. Si tratta di "Tre versioni di Giuda", uno scritto che sta a metà tra il racconto e il saggio, formula che consentiva all'autore di mantenere sempre viva quell'ambiguità che è propria della sua scrittura: fino a che punto bisogna prendere sul serio le parole di Borges, fino a che punto le fonti cui fa riferimento, spesso indicate con quella precisione che comunemente indica veridicità, sono attendibili; qual è il confine tra realtà e immaginazione? Esiste poi realmente un confine tra realtà e immaginazione?

Borges deliberatamente non distingueva tra i due piani.¹⁰⁵ Stando a ciò che egli raccontò di sé, fu il padre che, attraverso una serie di esercizi davvero insoliti, educò il figlio a quest'idea, o forse sarebbe meglio dire: a quest'abitudine; poiché la commistione tra il piano della realtà, e il piano dell'immaginazione, informò poi naturalmente la struttura mentale di Borges, così come fuoriesce dalla sua stessa scrittura.

Emir Rodriguez Monegal, uno tra i critici forse più acuti di Borges, scrive:

¹⁰⁵ Lo stesso Borges, del resto, raccontò: "Adesso vorrei ricordare un momento, forse immaginario, - però, come posso distinguere il reale dall'immaginario? -, il momento in cui la poesia mi fu rivelata. Ho inventato vari ricordi, ugualmente apocrifi, ugualmente autentici, su questo momento. Posso pensare a mio padre, mi è così piacevole riferirmi a lui, recitando dei versi di Swinburne o di Keats o di Shakespeare, e rivelandomi, immediatamente, che il linguaggio non è solamente un mezzo di comunicazione, ma piuttosto un simbolo, una passione e una musica. Posso pensare pure a un nostro vicino, nella periferia di Palermo: Evaristo Carriego, recitando un poema, oggi più o meno dimenticato, *El misionero* di Almafuerte, ed io, ascoltandolo. Posso pensare anche a mia nonna, recitando, leggendo la Bibbia, che conosceva a memoria. Uno qualsiasi di questi momenti è possibile, perfino probabile. Almeno uno di essi deve essere certo. Ciò che sicuramente so è che giunsi a sentire, fin da un'epoca ormai così lontana che già l'oblio circostanziale se ne dimentica, che io ricevetti la rivelazione dell'arte della poesia, ossia il valore

Dividendo lo spazio infinitesimalmente, Zenone dimostra che il velocissimo guerriero greco non può vincere la gara. Nella teoria del padre, lo spazio della memoria è anch'esso diviso in un numero infinito di segmenti, e la memoria (cioè il ricordo vero e nuovo di qualcosa che ci è accaduto) diventa quindi impossibile. [...] Anche la memoria entra così a far parte del mondo immaginario che la filosofia idealista del padre aveva creato affinché Georgie [Jorges Luis Borges] imparasse a viverci. Il mentore ha raggiunto il suo scopo: d'ora in poi l'allievo non crederà più alla distinzione tra realtà e finzione.¹⁰⁶

Così, leggendo per esempio un racconto come "Tre versioni di Giuda" non si capisce fino a che punto lo scrittore stia "giocando" con una - a dir poco - stravagante teoria e fino a che punto piuttosto non voglia suggerirci, pur nella finzione, un'ottica diversa della storia di Cristo e del traditore Giuda.

Ma veniamo al racconto: Borges finge di commentare gli scritti di un certo Nils Runeberg, studioso svedese del ventesimo secolo, "membro dell'Unione Evangelica Nazionale", che, se fosse vissuto

nel secolo II della nostra fede, quando Basilide annunciava che il cosmo è una temeraria o malvagia improvvisazione di angeli imperfetti, [...] avrebbe diretto, con singolare passione intellettuale, una delle conventicole gnostiche. [...] Invece, Dio gli assegnò il secolo xx e la città universitaria di Lund. Qui, nel 1904, pubblicò la prima edizione di *Kristus och Judas*; e nel 1909, la sua opera capitale *Den hemlige Frälsaren*¹⁰⁷

Un personaggio anacronistico, insomma, di quelli che una mente così avvezza ai salti temporali e alle giocose contraddizioni come quella di Borges non

magico della parola." Tratto da: Marcos-Ricardo Barnatán, *Borges: biografía total*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1995, p. 97-98. La traduzione è mia.

¹⁰⁶ Emir Rodriguez Monegal, *Borges: una biografía letteraria*, trad. di L. Re, Feltrinelli Editore, Milano, 1982, p. 103

¹⁰⁷ J. L. Borges, "Tre versioni di Giuda", *Finzioni*, op. cit., p. 747

poteva che apprezzare (o, sarebbe meglio dire, *creare?*). Vedremo inoltre più avanti come, anche qui, non sia del tutto casuale il riferimento a Basilde:

La prima edizione di *Kristus och Judas* porta questa categorica epigrafe, il cui senso, anni più tardi, sarebbe stato mostruosamente allargato dallo stesso Nils Runeberg: «Non una sola cosa, tutte le cose che la tradizione attribuisce a Giuda Iscariota sono false» (De Quincey, 1857). Alla maniera d'un suo predecessore tedesco, De Quincey stimò che Giuda avesse consegnato Gesù Cristo per forzarlo a dichiarare la sua divinità e ad accendere una vasta ribellione contro il giogo di Roma; Runeberg suggerisce una giustificazione d'indole metafisica. [...] Supporre un errore nella Scrittura è intollerabile; non meno tollerabile ammettere un fatto casuale nel più prezioso avvenimento della storia del mondo. *Ergo* il tradimento di Giuda non fu casuale; fu cosa prestabilita che ebbe il suo luogo misterioso nell'economia della redenzione. Incarnandosi – prosegue Runeberg – il Verbo passò dall'ubiquità allo spazio, dall'eternità alla storia, dalla felicità senza limiti alla mutazione e alla morte; per rispondere a tanto sacrificio, era necessario che un uomo, in rappresentanza di tutti gli uomini, facesse un sacrificio condegno. Giuda Iscariota fu quest'uomo. Giuda, unico tra gli apostoli, intuì la segreta divinità e il terribile proposito di Gesù. Il Verbo s'era abbassato alla condizione di mortale; Giuda, discepolo del Verbo, poteva abbassarsi alla condizione di delatore (l'infamia peggiore di tutte le infamie) e d'ospite del fuoco che non s'estingue. L'ordine inferiore è uno specchio dell'ordine superiore; le forme della terra corrispondono alle forme del cielo; le macchie della pelle sono una carta delle costellazioni incorruttibili; Giuda rispecchiava in qualche modo Gesù. Di qui i trenta denari e il bacio; di qui la morte volontaria, per meritare ancor più la Riprovazione. Così spiegò Nils Runeberg l'enigma di Giuda.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ivi, pp. 748-9

Runeberg sostiene che Giuda Iscariota si sia sacrificato, abbassandosi “alla condizione di delatore (l’infamia peggiore di tutte le infamie)” pur di assecondare i piani divini. Il traditore più famoso della storia, il traditore per eccellenza, un martire: l’altro volto di Cristo.

È una tesi piuttosto insolita, ma non affatto priva di senso. S’ispira innanzitutto alle teorie gnostiche, precedentemente illustrate nel capitolo dedicato allo gnosticismo e al pensiero eretico: per questo motivo, il riferimento a Basilide non era casuale.

In particolare, vi era una setta, quella dei Cainiti, che identificava nel Dio dell’Antico Testamento il demiurgo malvagio ed ignorante colpevole della creazione del mondo; per questo motivo, i Cainiti sostenevano che i personaggi cosiddetti negativi dell’ Antico Testamento fossero in realtà positivi e viceversa. Il nome della setta, “Cainiti”, deriva infatti da Caino, che era considerato personaggio positivo: prototipo del reietto, condannato da Dio ad essere «errante e vagabondo per la terra» (*Genesi*, 4, 12), ben s’adattava a quella figura dello “straniero nel mondo” cui gli gnostici s’ispiravano.

Un altro esempio di tale interpretazione biblica, è la figura del serpente che venne da alcune sette gnostiche addirittura considerato come prima incarnazione di Gesù, poiché responsabile del risveglio di Adamo dalla sua inconsapevole immersione nel mondo della materialità e per questo onorato (l’accento sulla positività del serpente era messa in luce in particolare dalle sette degli Ofiti, dei Naaseni e dei Perati):

Essendo il serpente a persuadere Adamo ed Eva a mangiare del frutto della conoscenza e quindi a disubbidire al loro Creatore, esso venne a rappresentare in tutto un gruppo di sistemi il principio «pneumatico» che contrasta dall’aldilà i disegni del Demiurgo, e così tanto più in grado di diventare un simbolo dei poteri di redenzione, quanto il Dio biblico era stato degradato a simbolo di oppressione cosmica.¹⁰⁹

¹⁰⁹ H. Jonas, op. cit., p. 108

Infine, veniva onorato Giuda per aver permesso la morte salvifica di Gesù. L'idea, dunque, di un Giuda salvifico non appartiene a Borges, ma egli, come sempre, è in grado di offrirne una rappresentazione davvero notevole e perciò stesso peculiare; del resto, com'è scritto nell'*Ecclesiaste* e come lo stesso Borges spesso ribadisce, "Niente di nuovo sotto il sole" (*Ecclesiaste*, 1, 9).

Tornando al racconto, Giuda, macchiandosi dell'accusa di tradimento, l'infamia delle infamie, non farebbe che spingersi fino al gradino più basso dell'umanità per poter raggiungere la rivelazione e con essa la "pienezza divina"; in ciò raccogliendo un'altra suggestione gnostica, secondo la quale non solo l'uomo gnostico è invitato a comportarsi del tutto liberamente rispetto alle leggi di un mondo che non viene riconosciuto come legittimo, ma è addirittura "obbligato" a compiere ogni genere di azioni, con l'idea di restituire alla natura ciò che le è proprio (ossia la malvagità) e così esaurirne i poteri. Anche questa dottrina appartiene in particolare ai Cainiti e alle riflessioni di Carpocrate.

Scriva H. Jonas:

L'idea che nel peccare si porta a termine una specie di programma, un debito pagato come prezzo della libertà definitiva, è il sostegno dottrinale più potente della tendenza libertinistica inerente alla ribellione gnostica come tale e la trasforma in prescrizione positiva di immoralismo. Il peccato come via di salvezza, l'inversione teologica di peccato stesso: uno degli antecedenti del satanismo medievale, e, anche, un archetipo del mito di Faust.¹¹⁰

Un'idea davvero potente, come non manca di sottolineare lo stesso Jonas: "l'inversione teologica di peccato stesso".

Ma Runeberg, e con lui Borges, si spinge ancora più in là. Nel 1909 pubblica *Den Hemlige Frälsaren*, le cui conclusioni superano di gran lunga le già stravaganti teorie di *Kristus och Judas*:

Dio, argomenta Runeberg, s'abbassò alla condizione di uomo per la redenzione del genere umano; ci è permesso di pensare che il suo sacrificio fu perfetto, non invalidato o attenuato da omissioni. Limitare ciò che soffrì all'agonia di un pomeriggio sulla croce, è bestemmia. Affermare che fu un uomo e che fu incapace di peccato, implica contraddizione: gli attributi di *impeccabilitas* e di *humanitas* non sono compatibili. [...] Il famoso passo: «Salirà come radice da terra arida; non v'è in lui forma, né bellezza alcuna... Disprezzato come l'ultimo degli uomini; uomo di dolori, esperto in afflizioni» (*Isaia*, LIII, 2-3), è per molti una profezia del crocifisso, nell'ora della sua morte; per alcuni (per Hans Lassen Martensen, ad esempio) una confutazione della bellezza che per volgare consenso s'attribuisce a Cristo; per Runeberg, la puntuale profezia non d'un momento solo, ma di tutto l'atroce avvenire, nel tempo e nell'eternità, del Verbo fatto carne. Dio interamente si fece uomo, ma uomo fino all'infamia,¹¹¹ uomo fino alla dannazione e all'abisso. Per salvarci, avrebbe potuto scegliere uno qualunque dei destini che tramano la perplessa rete della storia; avrebbe potuto essere Alessandro o Pitagora o Rurik o Gesù; scelse un destino infimo: fu Giuda.¹¹²

Non solo Giuda viene quindi assunto a martire, l'altro volto di Cristo, ma ne assume addirittura interamente i tratti: è Giuda il vero figlio di Dio, poiché se Dio voleva davvero farsi Verbo, farsi uomo, l'unico destino realmente confacente a tale progetto era quello di un destino infame, lì dove l'essere umano tocca il fondo di se stesso. Del resto, Dio non necessitava certo di conoscere le alture spirituali dell'uomo, l'altro suo opposto "fondo", poiché esse già gli corrispondono, così come la dannazione, l'infamia, corrispondono a Satana, alter ego di Dio. A queste conclusioni, non arrivarono neppure gli gnostici che, benché riconoscessero a Giuda un ruolo del tutto positivo, non potevano certo identificare il loro Dio buono nel più infimo degli esseri umani:

¹¹⁰ Ivi, p. 290

¹¹¹ A questo proposito, è interessante ricordare quelle parole che Borges mette in bocca a Dio stesso nella poesia "Giovanni, I, 14" (*Elogio dell'ombra*): "Bevvi il calice fino alla feccia".

il commettere atti infami, azione ritenuta degna, rimaneva compito dell'essere umano che, per liberarsi appunto dell'infamia del mondo in cui si trovava a vivere, poteva scegliere di riprodurne il più possibile le sembianze al fine di esaurirne i poteri.

È come se Borges avesse voluto spingere alle ultime conseguenze alcune delle più estreme dottrine gnostiche, mostrando così dove – sempre attraverso la logica – si potesse addirittura arrivare; di fronte a tali argomentazioni, logiche e ineccepibili, ma la cui conclusione appare davvero assurda, non si può che pensare all'assurdità in generale di qualsiasi discussione e conclusione teologica: e questo credo sia il principale "messaggio" che Borges vuole trasmetterci. La spiccata ironia di queste pagine non si basa infatti su una semplice critica delle argomentazioni teologiche, ma sull'impiego di una dialettica parallela che, utilizzando gli stessi strumenti della lettura teologica tradizionale delle figure di Cristo e di Giuda, ribalta interamente la questione. Perché non credere a ciò che sostiene Nils Runeberg? C'è forse qualcosa d'illogico in ciò che sostiene? Personalmente, trovo molto interessante questa teoria che vede in Giuda il vero figlio di Dio, aldilà del sorriso che suscita inevitabilmente in me una tale ironica supposizione – "ironica", perlomeno nel senso che le dà Borges, poiché per gli gnostici tutto ciò non fu affatto dettato da uno spiccato senso ironico, ma piuttosto ispirato da un'ardente fede in ciò che sostenevano, tutt'al più venata da una certa tendenza all'anticonformismo. La conclusione del racconto è poi molto significativa in relazione all'idea dell'impossibilità per l'uomo di "penetrare il disegno divino dell'universo" e dell'importanza dei significati che, ad ogni modo, ci possono offrire gli innumerevoli "disegni umani" tracciati a questo fine:

Invano le librerie di Stoccolma e di Lund proposero questa rivelazione. [...]
Runeberg intuì in quest'indifferenza ecumenica una quasi miracolosa conferma. Dio ordinava quest'indifferenza; Dio non voleva che si

¹¹²J. L. Borges, "Tre versioni di Giuda", op. cit., p. 751

propalasse sulla terra il suo terribile segreto. Runeberg comprese che l'ora non era giunta. Sentì che stavano convergendo su di lui antiche maledizioni divine; ricordò Elia e Mosè, che sulla montagna si coprirono il volto per non vedere Dio; Isaia che atterrì quando i suoi occhi videro Colui la cui gloria riempie la terra; Saul, che restò cieco sulla via di Damasco; il rabbino Simeon ben Azaí, che vide il Paradiso e morì; il famoso mago Giovanni da Viterbo, che impazzì quando poté vedere la Trinità; i Midrashim, che abominano gli empî che pronunciano il Shem Hamephorash, il Segreto Nome di Dio. Non era egli stesso, forse, colpevole di questo crimine oscuro? [...]

Ebbro d'insonnia e di vertiginosa dialettica, Nils Runeberg errò per le vie di Malmö, pregando a volte che gli fosse concessa la grazia di dividere l'Inferno col Redentore.

Morì della rottura d'un aneurisma, il primo marzo 1912. Gli eresiologi, forse, ne faranno cenno: aggiunse al concetto di Figlio, che sembrava esaurito, le complessità del male e della sventura.¹¹³

L'impenetrabilità del Nome di Dio è uno dei discorsi teologici che più appassiona J. L. Borges e che più lo avvicina alla religione ebraica, per quell'attenzione particolare che l'ebraismo rivolge a tale questione e al linguaggio in generale.

Credo che la passione per quest'idea provenga a Borges dall'effettiva convinzione che non vi possa essere nome per ciò che sta aldilà delle nostre capacità conoscitive; convergono così in questo punto, in maniera particolarmente potente, le motivazioni più profonde dell'interesse di Borges per le religioni e per il "nome di Dio" e il significato del frequente utilizzo da parte dello scrittore argentino della parola "dio": da un lato, la curiosità di indagare come nella storia l'essere umano ha fatto fronte a quel mistero che lo

¹¹³ Ivi, p. 752

avvolge da entrambi i capi dell'esistenza, nascita e morte, attraverso quelle "costruzioni" ricche di storia e di suggestioni che sono le religioni in generale.¹¹⁴ D'altra parte, è qui profondamente in gioco la questione dei limiti del linguaggio di fronte a ciò che non può essere detto, né pensato: è un tremendo peccato dire, conoscere, svelare il vero nome di Dio o intravederne il volto; chiunque sia passato da un'esperienza consimile, ne ha dovuto subire dure conseguenze. Questo ci insegnano le Scritture, come sapientemente Borges ci illustra nel suo racconto. L'essere umano non è fatto per questo, non ne è all'altezza: tutto ciò va oltre le sue capacità conoscitive e costituisce quindi un vero peccato di superbia¹¹⁵ per l'uomo, pensare di poter "contenere" il Nome o il Volto di Dio nella sua limitata mente.

Evidentemente il tema, aldilà delle connotazioni religiose, riguarda più in generale il rapporto tra il linguaggio e ciò che non è nominabile, in quanto ignoto; riguarda, insomma, il linguaggio, i suoi limiti e le sue pretese: tema, questo, che non può non riguardare chi fa del linguaggio lo strumento del proprio lavoro e che, nello specifico, è molto ricorrente in Borges.

A questo proposito vorrei citare un racconto particolarmente ben riuscito di Borges, ovvero "Parabola del palazzo" (*L'artefice*); vi si narra infatti di un poeta che, dopo aver vagato per giorni e giorni insieme all'Imperatore Giallo nell'infinito suo palazzo, riesce in una breve composizione a riprodurre l'intera fattezza e storia del regno e, per quest'oltraggio, viene punito dall'Imperatore con la morte:

Il testo è andato perduto; c'è chi sostiene che constava di un solo verso;
altri, di una sola parola. Quel ch'è certo e incredibile è che nella poesia

¹¹⁴ Ricordiamo, a questo proposito, che, benché questa tesi si soffermi unicamente sulla religione cristiana, Borges professò interesse per diverse altre religioni, monoteistiche e non: molte sono le suggestioni che offrirebbe una lettura più esaustiva del rapporto tra Borges e tutte le religioni cui fa riferimento nella sua scrittura.

¹¹⁵ Peccato di superbia fu anche la costruzione della Torre di Babele, per mezzo della quale gli uomini pensavano di poter raggiungere Dio; non a caso, il tentativo fu punito proprio attraverso quello stesso strumento di cui s'era "nutrito": il linguaggio, la capacità o pretesa di comprensione.

stava intero e minuzioso il palazzo enorme, con ciascuna delle celebri porcellane e ciascun disegno di ciascuna porcellana e le penombre e le luci dei crepuscoli e ciascun istante sventurato o felice delle gloriose dinastie di mortali, di dèi e di draghi che avevano abitato in esso dall'interminabile passato. Tutti tacquero, ma l'Imperatore esclamò: «Mi hai rapito il palazzo!» e la spada del carnefice falciò la vita del poeta.¹¹⁶

A commento di questo racconto, scrive Norma Garza Saldívar, nel breve saggio *Borges: la huella del minotauro*:

Questo racconto allude alla fusione della realtà stessa con la Parola, e non solo alla sua descrizione. I personaggi presuppongono una perfetta identità tra la parola e la realtà; e così come si castiga colui che s'azzarda a scrutare "il volto" dietro alla maschera, si castiga anche chi percepisce la divinità aldilà della Parola; perché in questa sua audacia, l'uomo trasgredisce il limite del territorio che può dominare, e con ciò usurpa immediatamente il regno del divino.¹¹⁷

Per tornare infine al racconto "Le tre versioni di Giuda", importanti sono anche le parole conclusive, in cui Borges, a mio parere, suggerisce quale debba essere il senso del "tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori":

Morì della rottura d'un aneurisma, il primo marzo 1912. Gli eresiologi, forse, ne faranno cenno: *aggiunse al concetto di Figlio, che sembrava esaurito, le complessità del male e della sventura*.¹¹⁸

Aggiungere nuove connotazioni, nuove prospettive a una Storia che esaurita non potrà mai essere, malgrado le intenzioni di chi vorrebbe imporre un unico canone e un'unica verità, poiché la Soluzione non ci è mai data.

¹¹⁶ J. L. Borges, "Parabola del palazzo", *L'artefice*, op. cit., p. 1157

¹¹⁷ N. G. Saldívar, *Borges: la huella del minotauro*, Editorial Aldus, Mexico, 1999, p. 40. La traduzione è mia.

¹¹⁸ J. L. Borges, "Tre versioni di Giuda", op. cit., p. 752. Il corsivo è mio.

Sempre che poi esista davvero al mondo una storia che si possa fino in fondo esaurire, per la quale si possa in effetti parlare di “soluzione”: del resto, ogni storia è infinita, poiché infinite sono le letture e interpretazioni che di essa si possono dare e infinite dunque le conseguenti “soluzioni”.

Così, bisognerà infine rendersi conto che, in fondo, più di una presunta soluzione (che non sarà mai tale, nel senso definitorio cui ambisce), conta il mistero in se stesso, che, nonostante non possa essere risolto, perpetuamente induce l'essere umano a ricercarne e a proporre in maniera ossessiva le infinite soluzioni possibili: “la soluzione del mistero è sempre inferiore al mistero”.¹¹⁹

Ad ogni modo, l'idea che il ruolo svolto da Giuda rientri nei piani del Creatore stesso e che per questo egli non possa essere considerato colpevole, ma piuttosto vittima, ricorre spesso in Borges e questo indica quanto, aldilà delle chiare intenzioni ironiche dell'autore, vi fosse alla base una ricerca sincera di un'idea diversa, che riuscisse perfino ad incrinare uno degli attributi più solidi che possiamo incontrare nella storia: l'essere Giuda non altro che un traditore, tanto che nel linguaggio comune si è soliti chiamare “giuda” colui che commette questo peccato.

Davvero, così facendo, Borges “aggiunge” e ci mostra che si può “aggiungere” anche laddove sembra sia posta la parola *fine*: questo non riguarda solo il caso di Giuda, ma si potrebbe dire che di una tale ottica è permeata l'intera opera borgesiana, i cui molteplici livelli di lettura non fanno che indicare la molteplicità di possibili sguardi sulle cose del mondo.

Sebbene la scrittura borgesiana non sia mai guidata da fini politici, né, del resto, etici – essendo innanzitutto un principio di tipo estetico ciò che determina le scelte artistiche dello scrittore argentino – sono convinta che qui si possa ritrovare comunque una certa etica, per quanto non auspicata né suggerita direttamente dallo stesso autore: infatti, tramite la lettura che ce ne offre Borges, la figura di Giuda s'arricchisce di attributi nuovi, insospettati, accessibili solo a chi è disposto a rileggere costantemente la storia e se stesso, senza mai

pretendere di poter terminare una qualsivoglia lettura; il ché presuppone, a mio avviso, quella certa apertura e fatica mentale che di certo non appartiene a chi, per comodità, per esercitare potere, per mettere a tacere il dubbio – questo strumento così faticoso da mantenere in vita –, tenti piuttosto di comprimere la storia e le innumerevoli storie che la compongono, in figure dal volto unico e dal significato insindacabile.

Ma è poi la stessa realtà che, nella sua ricchezza e imprevedibilità, ci indica quanto sia poco produttivo, se non innaturale – sicuramente, *violento* –, tentare di costringerla all'interno di un pensiero unico che ne soffochi la libera tendenza alla proliferazione di significati e che ne reprimi, disconoscendola, la "diversità" (la possibilità stessa del "diverso").

Una delle storie che più c'insegna questo, come abbiamo visto a proposito degli gnostici, è la storia della Chiesa e delle tremende persecuzioni cui sottopose chi non s'allineava con il pensiero canonizzato, chi osava "uscire dal seminato", per utilizzare una metafora, quella della "semina", cara al pensiero cristiano.

Così è ancora Borges a offrirci la storia di una possibile setta, i cui componenti vengono perseguitati e tacciati di eresia poiché il loro credo è, appunto, quello di stimare e venerare tanto Cristo quanto Giuda.

Si tratta del racconto "La setta dei trenta", ne *Il libro di sabbia* (1975), in cui Borges torna a suggerire l'idea di un Giuda salvatore dell'umanità. Il racconto narra del ritrovamento di un manoscritto appartenente al quarto secolo dopo Cristo, in cui è scritto di una Setta, oscuramente denominata "Setta dei Trenta", duramente perseguitata nei secoli ed ormai ridotta ad un numero davvero esiguo di proseliti:

...«La Setta non è mai stata numerosa e ora sono scarsi i suoi proseliti. Decimati dal ferro e dal fuoco, dormono lungo le strade o tra le rovine che la guerra ha perdonato, giacché è loro vietato costruire case. Usano andare nudi. [...]

¹¹⁹ J. L. Borges, "Abenjacán il bojarí, ucciso nel suo labirinto", *L'Aleph*, op. cit., p.869

Il nome della Setta ha suscitato tenaci congetture. Una vuole che esso rappresenti il numero al quale sono ridotti; il che è irrisorio ma profetico, perché la Setta, data la sua perversa dottrina è predestinata alla morte.”¹²⁰

Il narratore teme di svelare la verità sull'origine del nome della Setta, poiché teme la Verità di cui questa è portatrice. Nel momento stesso in cui la condanna in quanto eresia, “perversa dottrina [...] predestinata alla morte”, il tono inorridito e deciso nell'urgenza della condanna svela quanto egli profondamente la tema in quanto possibile Altra Verità:

La divina misericordia, alla quale debbo tante grazie, mi ha permesso di scoprire l'autentica e segreta ragione del nome della Setta. A Kerioth, dove verosimilmente nacque, perdura una conventicola che si denomina dei Trenta Denari. Quello fu il nome primitivo e ci dà la chiave. Nella tragedia della Croce – lo scrivo con la dovuta reverenza – ci furono attori volontari e involontari, tutti imprescindibili, tutti fatali. [...] Volontari sono stati soltanto due: il Redentore e Giuda. Questi buttò via i trenta pezzi che erano il prezzo della salvezza delle anime e immediatamente si impiccò. Aveva allora trentatré anni, come il Figlio dell'Uomo. La Setta li venera entrambi e assolve gli altri.

Non vi è un solo colpevole; non c'è nessuno che non sia un esecutore, consapevole o no, del piano tracciato dalla Sapienza. Tutti partecipano ora della Gloria.

La mia mano è riluttante a scrivere un'altra abominazione. Gli iniziati, quando raggiungono l'età indicata, si fanno schernire e crocifiggere in cima a un colle, per seguire l'esempio dei loro maestri. Questa violazione criminale del quinto comandamento deve essere repressa con il rigore che le leggi umane e divine hanno sempre richiesto. Che le maledizioni del Firmamento, che l'odio degli angeli»...

La fine del manoscritto non è stata trovata.¹²¹

¹²⁰ J. L. Borges, “La Setta dei Trenta”, *Il libro di sabbia*, Tutte le opere, vol. 2, op. cit., pp. 604-5

¹²¹ Ivi, pp. 606-7

Il terrore di cui sono permeate le parole dell'autore del manoscritto, rinviano al terrore della diversità, che dev'essere repressa perché non prenda il sopravvento su ciò che invece viene considerato "identico", vocabolo formatosi dal latino tardo *identitas* «identità», a sua volta derivante da *idem* «lo stesso». Queste precisazioni etimologiche intendono sottolineare la vicinanza dei concetti di "identità" (ideale verso cui storicamente e culturalmente l'uomo occidentale si dirige: "raggiungere la propria identità" come meta principale dell'esistenza) e di "identico": il pensiero che si annida sotto questa assimilazione, è che ciò che principalmente connota l'identità, è dunque ciò che si ritiene "identico".

Questo significa che l'*alterità* viene invece considerata già in partenza, ovvero a livello linguistico, come qualcosa di potenzialmente nocivo al formarsi della anelata identità, il che rende poi conto del difficile rapporto che la nostra civiltà da sempre istituisce col diverso.

Ma sulla questione del rapporto tra Altro e Medesimo, non si può che citare Michel Foucault che individuò in questo contrapposizione, uno dei criteri fondanti del pensiero moderno:

La storia della follia sarebbe la storia dell'Altro - di ciò che, per una cultura, è interno e, nello stesso tempo, estraneo, e perciò da escludere (al fine di scongiurarne il pericolo interno) ma includendolo (al fine di ridurre l'estraneità); la storia dell'ordine delle cose sarebbe la storia del Medesimo - di ciò che, per una cultura, è a un tempo disperso e imparentato, e quindi da distinguere mediante contrassegni e da unificare entro identità.¹²²

Il racconto "La Setta dei Trenta", dunque, oltre a riproporre con tono ironico un Giuda salvifico, ci parla anche di quanto sia difficile nella realtà poter affermare ottiche differenti, se non addirittura potersi dare la possibilità di sperimentarle,

¹²² M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. di E. Panaitescu, RCS Libri s.p.a., BUR SAGGI, Milano, 1998, p. 14

tanta è forte la pressione verso l'omologazione, la ricerca dell'identità che ci confermi.

Ristabilire la figura di Giuda ha per Borges un significato che va oltre – sebbene anche questo interessi – la pretesa ironica di sconvolgere la scala dei valori cristiani: abbiamo visto infatti come il discorso si arricchisca spesso di spunti dal valore etico assai rilevante, come l'analisi del rapporto tra diversità ed identità e l'idea dell'impossibilità per l'uomo di stabilire qualsiasi tipo di "verità", semplicemente poiché non esistono letture della realtà che siano esaustive e che sappiano rendere conto degli innumerevoli sguardi e prospettive che popolano il mondo e la storia del mondo.

La creazione letteraria di un Giuda martire, di un Giuda figlio di Dio, ha quindi anche la funzione di mostrare quello che è il compito del poeta, dello scrittore: recuperare e svelare i diversi e infiniti significati che possono assumere le parole, i nomi, le storie, che compongono la vasta storia dell'umanità.

Così è, secondo me, da interpretare l'accenno che Borges dedica a Giuda nella poesia "Browning decide di essere poeta" (*La rosa profonda*); poesia che, pur riferendosi in qualche particolare nello specifico a Browning, può essere letta come una splendida dichiarazione d'intenti applicabile a qualsiasi poeta, compreso chiaramente lo stesso Borges, che, come al solito, si nasconde dietro alle sue stesse parole:

BROWNING DECIDE DI ESSERE POETA

In questi rossi labirinti di Londra
scopro che ho scelto
il più curioso dei mestieri umani,
solo che tutti, a loro modo, lo sono.
Come gli alchimisti
che cercarono la pietra filosofale
nel mercurio fuggitivo,

farò che le comuni parole
- carte segnate del baro, moneta della plebe -
rendano la magia che fu la loro
quando Thor era in nume e lo strepito,
il tuono e la preghiera.
Nel dialetto di oggi
dirò a mia volta le cose eterne;
[...]
Vivrò obliandomi.
Sarò il volto che intravvedo e che dimentico,
sarò Giuda che accetta
la divina missione di essere traditore,
sarò Calibano nella palude
[...]
Maschere, agonie, resurrezioni,
disferanno e tesseranno la mia sorte
e un giorno sarò Robert Browning.¹²³

Sono molti gli spunti in questa poesia che riguardano Borges da vicino, a cominciare da quel riferimento al valore magico delle parole che tanto ricorre nella scrittura borgesiana, spesso proprio attraverso l'esempio qui accennato di ciò che dovettero percepire gli antichi di fronte alla parola "Thor", "nume" e "strepito", "tuono e preghiera", un'unità indissolubile: parola piena delle proprie diverse significazioni tanto da non costituire quel nudo significante a noi oggi ben più noto ("comuni parole - carte segnate del baro, moneta della plebe -"), bensì pieno significato in se stessa.¹²⁴

Per questo credo che questa poesia riguardi anche Borges e che, di conseguenza, l'identificazione del poeta proprio con questo Giuda - "Sarò

¹²³ J. L. Borges, "Browning decide di essere poeta", *La rosa profonda*, op. cit., p. 669-71. Il corsivo è mio.

¹²⁴ "La radice del linguaggio è irrazionale e di carattere magico. Il danese che articolava il nome di Thor o il sassone che pronunciava quello di Thunor non sapevano se quelle parole significavano il dio del tuono o lo strepito che tien dietro al lampo. La poesia vuol tornare a quell'antica magia." J. L. Borges, "Prologo" a *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 9

Giuda che accetta / la divina missione di essere traditore” –, e non, per esempio, con Cristo, vi è implicita l’idea che compito del poeta sia quello di offrire nuovi sguardi, nuove prospettive e di non accontentarsi dei significati già assegnati dalla tradizione.

Poeta che spesso è portatore di messaggi che non vengono riconosciuti o accettati, che proclama sempre la (sua) verità, anche laddove questa risulti scomoda ai poteri dominanti; poeta che non si sottrae di fronte alle sofferenze del mondo ed anzi: le sottolinea; poeta che cammina sul filo denso e leggero dei significati, funambolo curioso il cui coraggio poche volte è apprezzato e più spesso sottovalutato.

Così quel Giuda gnostico, il cui destino eterno è d’essere tacciato d’infamia e di tradimento per la generosità di un gesto non compreso, assomiglia un poco al poeta che, venditore di parole *nude*, a volte crude e feroci, a volte di un’intensità insopportabile, assai poco viene ascoltato, creduto e compreso, come una Cassandra che eternamente preveda le sue parole inascoltate.

Anche il poeta è, per certi versi, *straniero nel mondo*: anche al poeta appartiene un destino di mistificazioni, la non comprensione del suo messaggio così come dell’effettivo valore del suo compito e delle sue *eroiche* imprese. Anche il poeta sperimenta l’estrema solitudine di chi vede ciò che altri non vedono, per cecità o per pigrizia: in definitiva, per un quieto vivere cui egli non può – pena se stesso – sottomettersi. Egli/Ella non può sottrarsi alla “divina missione” di essere poeta e di cantare quindi *tutte le cose*, così come il Giuda gnostico non poté sottrarsi al suo destino infame: una forza più forte di lui, glielo impedisce. Concludo quindi con la citazione di una bellissima poesia di Borges che, a questo proposito, mi pare davvero esemplare:

IL COMPLICE

Mi crocifiggono e io devo essere la croce e i chiodi.

Mi tendono il calice e io devo essere la cicuta.

Mi ingannano e io devo essere la menzogna.
Mi bruciano e io devo essere l'inferno.
Devo lodare e ringraziare ogni istante del tempo.
Il mio nutrimento sono *tutte le cose*.
Il peso preciso dell'universo, l'umiliazione, il giubilo.
Devo giustificare ciò che mi ferisce.
Non importa la mia fortuna o la mia sventura.
Sono il poeta.¹²⁵

“Mi crocifiggono e io devo essere la croce e i chiodi”: mi chiedo fino a che punto possa essere chiara la portata – il peso – di una tale affermazione a chi le crocifissioni le ha sempre decretate.

¹²⁵ J. L. Borges, “Il complice”, *La cifra*, Tutte le opere, vol. 2, op. cit., p. 1231. Il corsivo è mio.

CAPITOLO IV

ADAMO E IL SOGNO D'UN GIARDINO

Un'altra figura ricorrente nell'opera borgesiana è quella di Adamo, personaggio che appartiene anche alle altre religioni monoteistiche, ma che assume evidentemente tratti diversi a seconda che lo si legga nell'ottica cristiana, piuttosto che in quella ebraica o islamica.

In Borges la figura di Adamo non è eccessivamente caratterizzata e non si può considerarlo un vero e proprio personaggio: non assume, infatti, quelle sembianze quasi fisiche che invece si possono riscontrare nella lettura che Borges ci offre di Giuda e di Cristo; Adamo costituisce, infatti, quasi più uno strumento per la rappresentazione di concetti, sebbene conservi un suo tratto d'umanità per quel suo essere – simbolicamente – origine e prefigurazione di tutti gli esseri umani che, a partire da lui, sono vissuti fino ad oggi.

Ad ogni modo, i tratti dominanti che ne caratterizzano la figura, appartengono sostanzialmente alla letteratura del cristianesimo, essendo in particolare due i motivi principali attraverso cui se ne dipana l'immagine: l'uno, è quello che riguarda il legame tra Adamo e Cristo secondo quel rapporto figurale, fondamentale nell'esegesi biblica cristiana, che vede i personaggi dell'Antico Testamento come prefigurazione di Cristo, questi "adempimento" di quelli; l'altro, è quello che s'inserisce all'interno di concetti di chiara derivazione teologica, come, per esempio il concetto di eternità, così come viene concepita dal pensiero cristiano, e di determinismo, che interessarono particolarmente lo scrittore argentino.

È possibile scorgere lo stabilirsi del rapporto tra Cristo e Adamo in Borges, nel frequente utilizzo che egli fa della parola "legno" riferendosi alla croce: infatti, come già sottolineato nel primo capitolo, l'esegesi biblica cristiana tende ad assimilare l'Albero di fronte al quale cadde Adamo alla croce su cui fu crocifisso

Cristo, proprio attraverso il riferimento alla materia di cui sia l'albero sia la croce sono fatti: il legno.

Due esempi, in questo senso, mi sembrano particolarmente significativi: uno, presente nella poesia "L'istante" (*L'altro, lo stesso*), in cui Borges scrive: "Dove saranno i secoli ed il sogno / Delle spade che i tartari sognarono, / Dove i possenti muri che spianarono, / E l'Albero d'Adamo e l'altro Legno? [...]";¹²⁶ e l'altro, nel brano "La preghiera" (*Elogio dell'ombra*) dove Borges definisce "albero che sanguina",¹²⁷ la croce.

Ma è bene precisare alcune differenze fondamentali tra le motivazioni che spingono Borges ad avallare tale affinità e quelle che invece determinano questa lettura da parte della teologia cristiana.

L'interpretazione figurale stabilisce chiaramente una gerarchia: Cristo, e solo Cristo, è figura riempitiva - non è nemmeno *figura*, è *adempimento* - mentre tutti gli altri personaggi, seppur storicamente vissuti e quindi non affatto ridotti a meri simboli, sono, rispetto al Figlio di Dio, manchevoli di qualche cosa. Essi prefigurano Cristo, accennano a Cristo, ma senza svolgerne appieno la funzione e il significato.

Questa gerarchia è del tutto assente nella scrittura e nel pensiero borgesiano che, com'è risaputo, si basa proprio sull'idea opposta della compresenza sullo stesso piano di innumerevoli significati, o "verità", diversi e anche in contraddizione tra loro, ma aventi infine tutti lo stesso valore.

In Borges non si dà una "scala di valori" in base alla quale classificare i personaggi della storia come più pieni della propria identità o meno; non c'è scala gerarchica, ognuno *significa* l'Altro, ma anche, e soprattutto, se stesso, indipendentemente dalle figure cui può essere assimilato. Così, per Borges, individuare le affinità che legano un personaggio all'altro, una storia all'altra, significa illuminare e potenziare simultaneamente entrambi i poli dell'analogia, istituendo uno scambio biunivoco che rende il rapporto forse più fecondo di

¹²⁶ J. L. Borges, "L'istante", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 133

¹²⁷ J. L. Borges, "Una preghiera", *Elogio dell'ombra*, op. cit., p. 351

quello che vede in una sola storia, in un solo personaggio, la piena affermazione di una certa "verità".

Così, sebbene si rifaccia a una nota interpretazione biblica, l'affinità che istituisce Borges tra Cristo e Adamo assume tutt'altro significato, rievocando piuttosto quell'idea, più volte accennata e assai ricorrente nell'autore, secondo la quale l'intera storia dell'umanità potrebbe essere ridotta a poche figure o metafore davvero essenziali attraverso le quali interpretare poi ogni singolo evento o personaggio; idea che presuppone l'esistenza di profonde connessioni, "affinità intime e necessarie", tra un'epoca e l'altra così come tra un personaggio e l'altro.

A dimostrazione della fondamentale differenza che intercorre tra l'interpretazione biblica cristiana, che suole rappresentare Adamo in termini di opposizione e di contrasto rispetto a Cristo,¹²⁸ e quella borgesiana, vediamo come sia innanzitutto un sentimento di profonda empatia quello che lega l'uomo Borges ad Adamo, rappresentando questi l'eterno destino dell'essere umano, cui è inesorabilmente vietato l'accesso all'eterno "Paradiso Terrestre".

In questo senso, la poesia "Adam Cast Forth" (*L'altro, lo stesso*) è assai significativa:

ADAM CAST FORTH

Ci fu mai quel Giardino, o fu sognato?

Lento nel vago lume, mi sono chiesto

(Era quasi un conforto) se il passato

Di cui Adamo, oggi misero, fu re,

¹²⁸ Nell'ottica cristiana, la contiguità tra le figure di Cristo e Adamo è improntata evidentemente da un rapporto di contrasto e opposizione; così, per esempio, scrive Paolo nella *Lettera ai Romani*: "Dunque, come a causa di uno solo si ebbe in tutti gli uomini una condanna, così anche attraverso l'atto di giustizia di uno solo si avrà in tutti gli uomini la giustificazione di vita. Come infatti a causa della disobbedienza di un solo uomo, i molti furono costituiti peccatori, così anche per l'obbedienza di uno solo i molti saranno costituiti giusti." (*Lettera ai Romani*, 5, 18-19). Ed anche, nella *Prima lettera ai Corinzi*: "Poiché, se per un uomo venne la morte, per un uomo c'è anche la risurrezione dei morti; e come tutti muoiono in Adamo, così tutti saranno vivificati in Cristo." (*Prima lettera ai Corinzi*, 15, 21-22)

Non sia stato che magica finzione
Del Dio che anch'io sognai. Ora è impreciso
Nella memoria il chiaro Paradiso,
Ma so bene che esiste e che perdura,

Sebbene non per me. La dura terra
È il mio castigo, e l'incestuosa guerra
Dei Caini, gli Abeli e i loro figli.

Eppure, non è poco aver amato,
Esser stato felice, aver toccato,
Un giorno almeno, il vivente Giardino.¹²⁹

Borges dedica ad Adamo parole di sentita empatia per ciò che questi – e con lui tutti gli esseri umani e quindi Borges stesso – perse, o *s'immaginò* di perdere, a causa della sua stoltezza; stoltezza che riguarda però tutta l'umanità e non per essere figlia di Adamo e quindi resa colpevole dal suo peccato primordiale, ma perché la sofferenza, la guerra e l'insoddisfazione sono attributi ben più confacenti all'essere umano di quanto non possa esserlo l'eterna fittizia felicità di un Paradiso terrestre, per quanto questo possa costituire un solido sogno – in tutte le svariate forme che esso può assumere – cui tutt'oggi si ambisce.

Borges compatisce Adamo, "oggi misero", e con lui qualsiasi essere umano, poiché, pur essendo condannato alla "dura terra" e all' "incestuosa guerra", l'uomo non può dimenticare quel Paradiso "che esiste e che perdura", ma non per lui; e non può dimenticarlo, perché, anche nella forma di una "magica finzione", esso costituisce il sogno che tocca ad ognuno di noi, almeno una volta nella vita, ovvero quello di poter essere felice, di poter toccare "un giorno

¹²⁹ J. L. Borges, "Adam Cast Forth", op. cit., p. 171

almeno, il vivente Giardino”, metafora quindi della sempiterna e ineluttabile aspirazione alla felicità dell’essere umano.¹³⁰

Ciò detto, è forse un’altra l’immagine più frequente che Borges ci offre di Adamo, dove questi perde i suoi pur deboli connotati “fisici” per divenire sinonimo di *origine* e quindi piuttosto strumento per la rappresentazione di alcuni concetti fondamentali nella scrittura borgesiana.

Si tratta di un’immagine che sottostà all’idea di un assoluto determinismo che informerebbe la Storia, che, retta dalla ferrea Legge di causalità, diverrebbe a questo punto un’infinita catena di cause e di effetti, ognuno di essi imprescindibile; idea per la quale si potrebbe sostenere che il perfetto conoscimento anche solo di un insignificante istante della storia, porterebbe alla potenziale conoscenza dell’intero corso della Storia, così come sostiene John Stuart Mill secondo quanto ci riferisce Borges:

Nel capitolo della sua *Logica* che tratta della legge di causalità, John Stuart Mill afferma che lo stato dell’universo in qualunque istante è conseguenza del suo stato nell’istante precedente e che a un’intelligenza infinita basterebbe la conoscenza perfetta di un *solo istante* per conoscere la storia dell’universo, passata e futura.¹³¹

Quest’idea, di chiare origine teologiche (non a caso, si rende necessaria una “intelligenza infinita”), è rappresentata nella scrittura borgesiana in molteplici occasioni e in forme più o meno differenti, più o meno esplicitamente connesse al concetto cui spesso si riferiscono, ovvero all’idea cristiana d’eternità, cui ho già accennato precedentemente.¹³²

¹³⁰ Sulla felicità, Borges scrisse: “Ho sospettato, qualche volta, che l’unica cosa senza mistero è la felicità, perché si giustifica da sé.” J. L. Borges, “L’indegno”, *Il manoscritto di Brodie*, op. cit., p. 382

¹³¹ J. L. Borges, “La creazione e P. H. Gosse”, *Altre inquisizioni*, op. cit., p. 930

¹³² J. Alazraki, nel saggio già in precedenza citato, iscrive la “legge di causalità” tra i temi più ricorrenti in Borges. Accomuna però la predilezione per questo principio a un’altra nozione particolarmente cara allo scrittore argentino, ovvero il panteismo: “tra la legge di causalità e la nozione panteista vi è un evidente contiguità. Ambedue i principi organizzano la caotica disparità dell’universo in un’unità; per il panteismo, è Dio ciò che unifica la realtà; per la legge di causalità, è invece il binomio causa-effetto. Ma, mentre per il panteismo ogni cosa è tutte le

Nel saggio “Note critiche” (*Discussione*), nel commentare il libro *The Free Will Controversy* di M. Davidson, che verte – come il titolo stesso segnala – sulla questione del libero arbitrio, Borges traccia una breve storia del concetto di determinismo che si discosta in parte da quella esposta da Davidson.

Borges inizia con l’indicare i testi da lui ritenuti fondamentali sull’argomento – inspiegabilmente omissi, a suo giudizio, da Davidson –, ovvero:

il saggio *The Dilemma of Determinism* di James, il quinto libro dell’opera *De consolatione Philosophiae* di Boezio, e i trattati *De divinatione* e *De fato* di Cicerone.¹³³

Innanzitutto, secondo lo scrittore argentino, Davidson non si sofferma sufficientemente sulla

dottrina stoica dei presagi, secondo la quale, costituendo l’universo un tutto, ognuna delle sue parti prefigura (sebbene in modo segreto) la storia delle altre.¹³⁴

cose e tutte le identità costituiscono in realtà una sola Identità, secondo la legge di causalità le cose conservano la propria identità, sebbene ognuna di esse sia subordinata alla propria causa e, a sua volta, ogni effetto sia esso stesso causa di un nuovo effetto.” E cita a proposito: “Per il cristiano – scrive Borges – la vita e la morte di Cristo sono l’avvenimento centrale della storia del mondo; i secoli precedenti lo preparano, i seguenti lo riflettono [...] Forse il ferro fu creato per i chiodi e le spine per la corona dello scherno e il sangue e l’acqua per la ferita. (“Il «Biathanatos»”, op. cit., p. 996)” J. Alazraki, op. cit., pp. 93-94. Proprio la citazione a cui, tra le altre, fa riferimento Alazraki mi sembra in qualche modo corroborare la mia tesi secondo cui è piuttosto l’affinità con il concetto d’eternità cristiano ciò che maggiormente informa in Borges le immagini inerenti alla legge di causalità. Ma, ad ogni modo, l’una cosa non esclude l’altra e, del resto, si tratta semplicemente di porre la propria attenzione su un particolare piuttosto che un altro. Ciò che conta, infine, è la rilevanza attribuita da Alazraki, così come da chi scrive, a questo tema, così da trovare un punto di accordo nelle seguenti parole del critico: “La conseguenza più feconda della legge di causalità è forse l’infinito numero di cause e di effetti di cui è capace qualsiasi ente della realtà. Come l’eternità, che, senza essere tema centrale di nessun racconto in particolare, palpita però in ognuno di essi, allo stesso modo l’infinito non costituisce il motivo centrale di nessun racconto, però non ve ne è uno in cui, in un modo o nell’altro, questo concetto non venga suggerito. [...] Si potrebbe dire che, se nelle narrazioni di Borges l’universo appare come un caos, come un labirinto insolubile per l’intelligenza umana, l’eternità e l’infinito costituiscono le dimensioni, forse le uniche possibili, applicabili a una tale realtà.” Ivi, pp. 99-100. La traduzione di entrambe le citazioni è mia.

¹³³ J. L. Borges, “Note critiche”, op. cit., p. 432

¹³⁴ *Ibidem*

Dottrina che Borges sembra invece ritenere di fondamentale importanza; infatti, dopo aver riportato a seguito citazioni di Seneca e Cicerone che comprovano l'importanza del pensiero stoico nell'evoluzione del concetto di determinismo,¹³⁵ passa poi direttamente a Boezio, come fossero queste le due tappe essenziali sull'argomento:

Davidson omette Cicerone; omette anche il decapitato Boezio. A quest'ultimo devono i teologi, tuttavia, la più elegante delle riconciliazioni del libero arbitrio umano con la Provvidenza Divina. [...] Se la conoscenza divina fosse contemporanea ai fatti e non precedente, non sentiremmo che il nostro arbitrio è annullato. Ci avvilisce che il nostro futuro esista già, con minuziosa priorità, nella mente di Qualcuno. Elucidato questo punto, Boezio si ricorda che per Dio, il cui puro elemento è l'eternità, non c'è né prima né dopo, giacché la diversità dei luoghi e la successione dei tempi è una e simultanea, per Lui. Dio non prevede il mio futuro; il mio futuro è una delle parti dell'unico tempo di Dio, che è l'immutabile presente.¹³⁶

Sebbene dunque Borges faccia risalire agli stoici l'origine del concetto di determinismo, attribuisce poi attraverso il riferimento a Boezio particolare rilevanza al pensiero teologico, legando strettamente il concetto di determinismo alla nozione di eternità cristiana.

In effetti, il concetto cristiano d'eternità presuppone la conoscenza da parte di Dio di ogni singolo istante del tempo, ognuno di essi giustificato secondo un ordine a noi sconosciuto ma non per questo casuale. Affermare, come sostiene

¹³⁵ ««Tutto ciò che accade è un segno di qualcosa che accadrà» disse Seneca (*Naturales quaestiones*, II, 32). Cicerone aveva già spiegato: «Gli stoici non ammettono che gli dèi intervengano in ogni fessura del fegato o in ogni canto degli uccelli, è una cosa indegna, dicono, della maestà divina e inammissibile da ogni punto di vista; dichiarano, al contrario, che il mondo è stato ordinato in modo tale fin dal principio, che determinati avvenimenti sono preceduti da determinati segni che offrono le interiora degli uccelli, i fulmini, i prodigi, gli astri, i sogni, e i furori profetici... Siccome tutto avviene per via del Fato, se esistesse un mortale il cui spirito fosse in grado di abbracciare il concatenamento generale delle cause, egli sarebbe infallibile: poiché colui che conosce le cause di tutti gli avvenimenti futuri, prevede necessariamente l'avvenire [N. B.: da notare la somiglianza di quest'ultima affermazione con quella precedentemente citata di J. S. Mill]». *Ibidem*

¹³⁶ Ivi, pp. 432-3

la teologia, che non vi è nulla di casuale nella storia dell'uomo, significa dunque che anche il più infimo e insignificante dei momenti trova il suo spazio e la sua giustificazione all'interno dell'imperscrutabile mente divina.¹³⁷

A questo punto, breve è il passo per una concezione totalmente deterministica della storia, per cui

[...] 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.¹³⁸

Ciò comporterebbe legami reciproci tra qualsiasi momento e personaggio della storia: in una visione strettamente deterministica della storia, tutto – ogni momento, ogni volto, ogni parola – sarebbe legato da un filo che, pur diramandosi in molteplici direzioni e quindi di difficile individuazione, ci porterebbe inevitabilmente a qualsiasi luogo e a qualsiasi spazio noi volessimo risalire, finanche alle origini dell'umanità e della storia. Così: perché sorprendersi all'idea che vi sia Adamo – l'Adamo reale, non il metaforico – in Cristo? O Cristo in Adamo? O Adamo, Caino, Abele, Cristo, in noi?

La commistione tra questi temi (Adamo, l'interpretazione figurale e la concezione deterministica della Storia) è, del resto, evidente nel saggio "La creazione e P. H. Gosse" (*Altre inquisizioni*), in cui Borges suggerisce che proprio l'idea di una profonda connessione tra Adamo e Cristo può aver influito sulla curiosa cosmogonia di Gosse, incentrata appunto sull'idea di un tempo rigorosamente causale.

Scriva Borges:

¹³⁷ "Disse Tennyson che se potessimo comprendere un solo fiore sapremmo chi siamo e cos'è il mondo. Forse volle dire che non c'è fatto, per umile che sia, che non racchiuda la storia universale e la sua infinita concatenazione di effetti e di cause." J. L. Borges, "Lo zahir", *L'Aleph*, op. cit., p. 855

¹³⁸ J. L. Borges, "L'altra morte", *L'Aleph*, op. cit., p. 828

Due passi della Scrittura (*Romani*, 5; *I Corinzî*, 15) contrappongono il primo uomo Adamo, nel quale muoiono tutti gli uomini, all'ultimo Adamo, che è Gesù.* Tale contrapposizione, per non essere una mera bestemmia, presuppone una certa enigmatica somiglianza, che si traduce in miti e simmetrie. *L'Aurea leggenda* dice che il legno della Croce procede dall'Albero proibito che sta nel Paradiso; i teologi, che Adamo fu creato dal Padre e dal Figlio nella precisa età in cui morì il Figlio: di trentatré anni. Codesta insensata precisione deve aver influito sulla cosmogonia di Gosse.

*Nella poesia devota, questo accostamento è frequente. Forse l'esempio più intenso si trova nella penultima strofa dell'*Hymn to God, my God, in my sickness*, March 23, 1630, di John Donne:

*We think that Paradise and Calvary
Christ's Cross, and Adam's tree, stood in one place,
Look Lord, and find both Adams in me;
As the first Adam's sweat surrounds my face,
May the last Adam's blood my soul embrace.*¹³⁹

Oltre ad offrirci una conferma della piena consapevolezza di Borges del rapporto che la teologia cristiana stabilisce tra Adamo e Cristo, questo brano suggerisce un tono certo differente rispetto a quello che finora s'è riscontrato nelle precedenti citazioni a proposito di Adamo. È il registro ironico che sovente Borges assume nella prosa, per il quale sembra qui che l'autore prenda le distanze da codeste "insensate precisioni", insensate connessioni. Ma ciò non invalida tutto quanto scritto precedentemente, per il semplice fatto che entrambe le versioni, come scritto all'inizio di questa tesi, coesistono pacificamente in Borges.

Ma vediamo come prosegue il saggio:

¹³⁹ J. L. Borges, "La creazione e P. H. Gosse", op. cit., pp. 929-930

Nel 1857, una discordia preoccupava gli uomini. Il Genesi attribuiva sei giorni – sei giorni ebraici senza equivoci, da tramonto a tramonto – alla creazione divina del mondo; i paleontologi impietosamente esigevano enormi strati di tempo. [...] Come riconciliare Dio con i fossili, Sir Charles Lyell con Mosè? Gosse, fortificato dalla preghiera, propose una risposta stupefacente.

Mill immagina un tempo causale, infinito, che può essere interrotto da un atto futuro di Dio; Gosse un tempo rigorosamente causale, infinito, che è stato interrotto da un atto passato: la Creazione. Lo stato n produrrà fatalmente lo stato v , ma prima di v , può verificarsi il Giudizio Universale; lo stato n presuppone lo stato c , ma c non si è verificato, perché il mondo fu creato in f o in h . Il primo istante del tempo coincide con l'istante della Creazione, come dice Sant'Agostino, ma quel primo istante comporta non solo un infinito futuro ma un infinito passato. Un passato ipotetico, naturalmente, ma minuzioso e fatale. Sorge Adamo e i suoi denti e il suo scheletro hanno 33 anni; sorge Adamo (scrive Edmund Gosse) e ostenta un ombelico, sebbene nessun cordone ombelicale l'abbia legato a una madre. Il principio di ragione esige che non vi sia un solo effetto senza una causa; tali cause richiedono altre cause, che in modo regressivo si moltiplicano; di tutte vi sono vestigia concrete, ma solo quelle posteriori alla Creazione hanno avuto esistenza reale. Esistono scheletri di glittodonte nella valle di Luján, ma non vi sono mai stati glittodonti. Tale la tesi ingegnosa (e soprattutto incredibile) che Philip Henry Gosse propose alla religione e alla scienza.¹⁴⁰

Non è difficile immaginarsi il piacere che Borges dovette provare nel trovarsi di fronte a una tale stravagante teoria, poiché essa mostra con grande efficacia quanto sia labile il confine tra pensiero scientifico e pensiero fantastico; quanto sia facile sconfinare da un ambito all'altro, senza neppure rendersene conto e anzi: mantenendo comunque salde le proprie convinzioni secondo cui la scienza nulla avrebbe a che spartire con la casualità o con le emozioni, ecc. ecc.,

¹⁴⁰ Ivi, pp. 930-1

con tutto ciò, insomma, che di norma viene considerato *soggettivo* e perciò stesso invalidante qualsiasi pensiero il cui fine sia quello di ottenere la Sicura - o presunta tale - Oggettività.

Così, per un autore che giudicava "la metafisica un ramo della letteratura fantastica",¹⁴¹ la "tesi ingegnosa (e soprattutto incredibile)" di Gosse rappresenta un'ulteriore dimostrazione di ciò.

È chiaro poi che lo stesso modo in cui Borges ce la presenta, non fa che amplificare l'assurdità della teoria: esilaranti sono, in effetti, questi fatiscenti "glittodonti", la cui illusoria esistenza sembra ammiccare all'illusorietà della vita e del passato di ciascuno di noi. Famosa, in questo senso, l'ipotesi avanzata da Bertrand Russell, che lo stesso Borges s'incarica di segnalare proprio alla fine di questo saggio:

Nel capitolo IX del libro *The Analysis of Mind* (Londra, 1921) [B. Russell] suppone che il pianeta sia stato creato da pochi minuti, fornito di un'umanità che «ricorda» un passato illusorio.¹⁴²

Tornando quindi al tema principale di questo capitolo, ossia alla figura di Adamo, vorrei ora mostrare alcuni esempi testuali in cui questi viene appunto rappresentato attraverso l'idea di un'infinita serie di cause e di effetti che fanno sì che egli, padre dell'umanità, sopravviva vertiginosamente in ognuno di noi; esempi in cui, peraltro, la stessa idea sembra suscitare a Borges diverse e opposte emozioni.

Si tratta, in tutti i casi che citerò, di poesie; di conseguenza viene abbandonato il tono ironico del saggio su Gosse, per tornare a un registro più intimista.

La prima poesia che mi propongo di analizzare è "Al figlio" raccolta ne *L'altro, lo stesso*. Vediamola:

¹⁴¹ J. L. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Finzioni*, op. cit., p. 631

¹⁴² J. L. Borges, "La creazione e P. H. Gosse", op. cit., p. 932

AL FIGLIO

Non son io a generarti. Sono i morti.
Sono mio padre, il suo, i loro maggiori;
Quelli che un lungo dedalo di amori
Tracciarono da Adamo e dai deserti
Di Caino e d'Abele, in un'aurora
Così antica che è ormai mitologia,
Per giungere, midollo e sangue, al giorno
Del futuro, a quest'ora in cui ti genero.
Ne sento l'affollarsi. Siamo noi
E tra noi tu, sono con te i futuri
Figli nati da te. Saranno gli ultimi
E insieme quelli d'Adamo. Ed io sono
Essi. L'eternità sta nelle cose
Del tempo, nelle sue labili forme.¹⁴³

Dedicare una poesia a un figlio che deve ancora venire, dovrebbe implicare, secondo logica, un tono che, sebbene correttamente venato dalla consapevolezza delle difficoltà che la vita comporta, tendesse poi a un'esortazione positiva, non foss'altro che per la felicità stessa che un figlio desiderato dovrebbe verosimilmente suscitare a un padre e a una madre.

Si tratta certamente di deboli supposizioni, che andrebbero comprovate attraverso un confronto tra un certo numero di poesie dedicate a questo tema; inoltre, il fatto stesso che Borges non ebbe mai tale figlio, né forse arrivò mai a desiderarlo più di tanto, suggerisce nell'autore un non sviluppato sentimento di paternità. Ad ogni modo, ciò a cui miro attraverso queste deboli supposizioni è sottolineare come in questa poesia prevalga, nonostante forse l'obiettivo dell'autore potesse essere un altro, un sentimento di oppressione, un

¹⁴³ J. L. Borges, "Al figlio", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 201

susseguirsi di “midollo e sangue” che vertiginosamente si moltiplicano nel corso dei secoli.¹⁴⁴

In effetti, la conclusione, “L’eternità sta nelle cose / Del tempo, nelle sue labili forme”, sembra trovare un certo riposo, sembra come fermare per un attimo quella corsa irrefrenabile che attraverso un “lungo dedalo di amori” passa attraverso Adamo, Caino, Abele, per arrivare ai giorni nostri: ed è per questo che ho pensato che le intenzioni dell’autore potessero essere diverse da quelle che io v’intravedo, poiché normalmente le conclusioni sogliono costituire, per certi versi, un suggello ai diversi pensieri, alle diverse suggestioni trasmessi nel corso della poesia. Ma non è sufficiente. La conclusione non basta, secondo me, a cancellare una frase come questa: “[degli antenati] Ne sento l’affollarsi”, ne sento il fardello dietro alle mie spalle e alle tue che verranno; né è sufficiente ad alleggerire il peso di quel primo verso: “Non son io a generarti. Sono i morti.”

L’idea di essere generati dai morti, a parte che costituire un ossimoro davvero violento, trasmette anche un senso di repulsione per la vita, mettendola immediatamente in connessione con la morte, fine ineluttabile – certo – di ogni esistenza, ma non così facilmente accettabile; in special modo, se si pensa all’aspetto fisico della morte, alla putrefazione delle carni: aspetto fisico cui la poesia di Borges non manca di additare (“il midollo e il sangue”) e a cui, del resto, è inevitabile pensare nel momento in cui si stia parlando di un altro atto fisico dai contorni piuttosto eccezionali e, oserei dire, indelebili nell’essere umano; mi riferisco, chiaramente, all’atto riproduttivo, necessario, appunto, per generare.

Nell’insieme questa poesia mi sembra dunque esprimere il volto oscuro di quella visione deterministica della storia di cui si è scritto precedentemente, trasmettendo – accanto all’idea dell’infinita catena di cause e di effetti che regge i nostri destini – l’idea di una fondamentale insensatezza, della mancanza di quella Causa Prima (la si voglia chiamare “dio”, oppure in altri modi) che

¹⁴⁴ Questo ricorda la famosa frase borgesiana “gli specchi e la copula sono abominevoli, poiché moltiplicano il numero degli uomini” (J. L. Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, op. cit., p. 623),

giustificherebbe infine tutte queste piccole infime cause nelle quali spesso cerchiamo il senso delle nostre vite e, altrettanto spesso, non lo troviamo affatto. L'idea positiva di un' "eternità" che "sta nelle cose del tempo, nelle sue labili forme", per cui è possibile ritrovare in ogni istante, in ogni volto umano, il suo valore primordiale ed eterno (Adamo, in qualità di primo uomo), è invece pienamente espressa nella poesia "La felicità" (*La cifra*), che, già dal titolo, indica un umore certo differente da quello presente nella poesia "Al figlio".

Riporto a seguito i versi:

LA FELICITÀ

Chi abbraccia una donna è Adamo. La donna è Eva.
Tutto accade per la prima volta.
Ho visto una cosa bianca in cielo. Mi dicono che è la luna, ma
che posso fare con una parola e con una mitologia?
Gli alberi mi fanno un poco paura. Sono così belli.
I tranquilli animali si avvicinano perché io gli dica il loro nome.
I libri della biblioteca sono senza lettere. Se li apro appaiono.
Sfogliando l'atlante progetto la forma di Sumatra.
Chi accende un fiammifero al buio sta inventando il fuoco.
Nello specchio c'è un altro che spia.
Chi guarda il mare vede l'Inghilterra.
Chi pronuncia un verso di Liliencron partecipa alla battaglia.
Ho sognato Cartagine e le legioni che desolarono Cartagine.
Ho sognato la spada e la bilancia.
Sia lodato l'amore che non ha né possessore né posseduta, ma in cui
[entrambi si donano.
Sia lodato l'incubo che ci rivela che possiamo creare l'inferno.
Chi si bagna in un fiume si bagna nel Gange.
Chi guarda una clessidra vede la dissoluzione di un impero.
Chi maneggia un pugnale prevede la morte di Cesare.

così frequentemente utilizzata nella sua scrittura.

Chi dorme è tutti gli uomini.
Ho visto nel deserto la giovane Sfinge appena scolpita.
Non c'è nulla di antico sotto il sole.
Tutto accade per la prima volta, ma in un modo eterno.
Chi legge le mie parole sta inventandole.¹⁴⁵

Il tema della poesia, lo ho accennato, è basicamente quello di una riscoperta dei valori eterni che si trovano nelle "labili forme" del tempo: "Chi abbraccia una donna è Adamo. La donna è Eva" è un verso che, nella sua categoricità, comunica una sicurezza e una forza che non ritrovo, per esempio, nella poesia "Al figlio", dove, piuttosto, prevale il sentimento della molteplicità; ovvero, dei molti volti che ripetono vertiginosamente quell'Uno, e non, come in questo caso, di quell'Uno che possiamo ritrovare nei molti volti che ne sono seguiti.

Questo ci aiuta anche a meglio capire dove realmente stesse l'accento della poesia "Al figlio": in quelle "labili forme" - ultime due parole della poesia - che, benché nel verso riscattate dall'eternità, non finiscono di essere ciò che pure sono, ovvero labili, mobili, evanescenti e *troppe*.

Partendo, quindi, da uno stesso presupposto, le due poesie esprimono due sentimenti che definirei opposti: da un lato, infatti, l'immagine di Adamo in ogni uomo genera la visione vertiginosa di un "lungo dedalo di amori" di un "affollarsi" - quasi insostenibile - di uomini, "midollo" e "sangue", di un'antichità alla quale neppure il figlio appena nato è immune; dall'altro lato, la stessa immagine provoca nell'autore la sensazione di poter essere perpetuamente un Adamo al mondo, di poter ritrovare sempre l'*inizio* delle cose, la loro profonda origine (profondità che può trovarsi ovunque, anche in superficie), e di poter così essere nuovamente felici, nuovamente *ricchi* di una luna che più spesso appare scontata.

Un altro particolare che mi colpisce nella poesia "La felicità", è quanto essa sia prodiga di figure che popolano frequentemente la scrittura borgesiana, come la

¹⁴⁵ J. L. Borges, "La felicità", *La cifra*, op. cit., p. 1183

“biblioteca”, l’ “atlante”, lo “specchio”, l’ “Inghilterra” (regina dei mari), la “spada e la bilancia”, la “clessidra” e il “pugnale” e, infine, le “parole”, il cui senso ogni poeta vorrebbe sempre rinnovare, riscoprire.¹⁴⁶

Ciò dà innanzitutto l’impressione che il poeta si sia come raccolto attorno a se stesso e alle proprie *immagini princeps* o, come si potrebbe altrimenti definirle, attorno alle proprie *ossessioni*; è come se Borges avesse qui chiamato a raccolta tutti quegli oggetti, tutte quelle immagini, che lo hanno ossessionato durante l’intera sua vita, informandone profondamente la scrittura, e avesse chiesto loro di essere *per la prima volta*; di far risuonare così a fondo la loro verità (verità dell’autore) da apparire eterne e immediate, felici della stessa felicità che ci coglie quando, bevendo un sorso d’acqua, ci pare quasi di non averla mai gustata tanto, o di non averla forse mai affatto bevuta.

Il titolo induce chiaramente a chiedersi in che cosa possa consistere la felicità per Borges e, attenendoci a questi versi, la risposta pare proprio stare in quel ritrovare la cose “per la prima volta”, nel ritrovare la “luna” chiamandola “cosa bianca”, cosa ignota e ancora senza nome, vergine; nell’aver paura degli “alberi”, poiché troppo “belli”, custodi di un’antica saggezza cui non possiamo accedere e per questo, forse, inquietanti (come se, nel fondo, ne sapessero qualcosa di più); nell’assegnare nuovamente un nome – il nome che gli è proprio – a ciascuno di quegli animali che “tranquilli [...] si avvicinano”; nel guardare il “mare” e vedere *subito* l’ “Inghilterra”, come se si trattasse di una scontata sineddoche; nell’individuare – immagine certo inquietante – “nello specchio”, “un altro che spia” e rinvenire così – con la sicurezza dell’indicativo (“nello specchio c’è un altro che spia”) – quell’ossessione che trovava forse nell’incertezza la sua prima *raison d’être*; nel maneggiare il “pugnale” e saperne intravedere l’intera eterna storia e rintracciarne il sangue di “Cesare” e

¹⁴⁶ “[...] Credevo fosse il poeta quell’uomo / che, come il rosso Adamo in Paradiso, / impone a ogni cosa il suo preciso / e veritiero e non saputo nome. [...]” J. L. Borges, “La luna”, *L’artefice*, op. cit., p. 1195

conoscerne il destino;¹⁴⁷ infine, nel leggere ogni parola come se fosse eternamente nuova (“Chi legge le mie parole sta inventandole”), nuove come *io* sono nuova nel preciso momento in cui leggo questi versi, mentre, in forma di tempo – di minuti e di secondi –, lentamente e continuamente mi apro alla vita che ancora non ho vissuto. “Nessuno mai scenderà due volte nelle acque d’un medesimo fiume” (Eraclito).

L’estrema densità discorsiva che fuoriesce dal mio stesso commento alla poesia, dimostra quanto questa sia colma di immagini altamente significative e ricorrenti in Borges; immagini la cui completa esplicazione delle diverse connotazioni che esse assumono nella scrittura borgesiana, richiederebbe certo un commento più accurato, qui non del tutto pertinente: difatti, come accennato, è la *densità* stessa ad assumere, in questo caso, un preciso significato.

“Tutto accade per la prima volta, ma in un modo eterno” è l’ossimoro entro cui si muove Borges,¹⁴⁸ così come il verso “Non c’è nulla di antico sotto il sole”, rovesciamento del famoso passo biblico “Niente di nuovo sotto il sole” (*Ecclesiaste*), è il retro di una stessa medaglia in cui – Adamo “inafferrabile centro dell’anello”¹⁴⁹ – da un lato troviamo un’eternità esausta, stremata dall’antichità di cui è partecipe, e dall’altro, un’eternità sempre nuova, sempre rinnovabile, che il tempo non può – nonostante tutto – consumare.

Nella poesia “Poema”, raccolta anch’essa ne *La cifra*, Borges stesso ci indica questa chiave di lettura:

¹⁴⁷ “[Il pugnale] È più di un semplice oggetto di metallo; gli uomini lo pensarono e lo forgiarono a un fine ben preciso; è in qualche modo eterno il pugnale che ieri notte ha ucciso un uomo a Tacuarembò, e i pugnali che uccisero Cesare. [...] In un cassetto della scrivania, fra lettere e scartoffie, interminabilmente sogna, il pugnale, il suo naturale sogno di tigre [...]” J. L. Borges “IX Il pugnale”, *Evaristo Carriego*, *Tutte le opere*, vol. 1, op. cit., p. 259

¹⁴⁸ A proposito della rilevanza di questa figura retorica all’interno della scrittura borgesiana, scrive J. Alazraki: “Nella prosa di Borges, l’ossimoro emerge naturalmente, determinato dalla contraddittoria realtà della favola; la favola stessa, a volte, costituisce un grande ossimoro. [...] Borges, senza violare mai l’identità logica, che costituisce l’essenza del linguaggio, la forza e inarca, e il grado di flessibilità raggiunto si manifesta nell’utilizzo dell’ossimoro: cifra dei temi paradossali delle sue finzioni.” J. Alazraki, op. cit., p. 187 e p. 198. La traduzione è mia.

¹⁴⁹ J. L. Borges, “La moneta di ferro”, *La moneta di ferro*, *Tutte le opere*, vol. 2, op. cit., p. 1025. Nel verso in questione “l’inafferrabile centro dell’anello” è Dio: utilizzare dunque quest’espressione in relazione ad Adamo, significa per me sottolineare la profonda relazione che vige tra la

POEMA

Dritto

Dormivi. Ti sveglio.

Il gran mattino reca l'illusione di un inizio.

Avevi dimenticato Virgilio. Sono qui gli esametri.

Ti porto molte cose.

I quattro elementi dei greci: la terra, l'acqua, il fuoco, l'aria.

Un solo nome di donna.

L'amicizia della luna.

I chiari colori dell'atlante.

L'oblio, che purifica.

La memoria che sceglie e che riscrive.

L'abitudine che aiuta a sentirci immortali.

Il quadrante e le lancette che dividono l'inafferrabile tempo.

La fragranza del sandalo.

I dubbi che chiamiamo, non senza vanità, metafisica.

Il manico del bastone che la tua mano attende.

Il sapore dell'uva e del miele.

Rovescio

Svegliare chi dorme

è un gesto comune e quotidiano

che potrebbe farci tremare.

Svegliare chi dorme

è imporre all'altro l'interminabile

prigione dell'universo.

E del suo tempo senz'alba e tramonto

rappresentazione di Adamo e la rappresentazione in forma di tempo (più precisamente, di *eternità*) che Borges sovente offre del Dio cristiano.

È ricordargli che è qualcuno o qualcosa
che è sottomesso a un nome che lo svela
e a un cumulo di ieri.

È inquietare la sua eternità.

È opprimerlo di secoli e di stelle.

È restituire al tempo un altro Lazzaro
carico di memoria.

È infamare l'acqua del Lete.¹⁵⁰

Non credo necessario dover commentare questi versi, poiché esprimono tutto quanto scritto in precedenza, pur in una forma certo più efficace e con immagini che potrebbero portarci a ulteriori riflessioni. Ma mi sembra qui più rilevante soffermarmi su questa ambivalenza e sottolineare come essa possa essere rintracciata frequentemente nella scrittura borgesiana, essendo il tempo e le sue forme, uno dei temi che maggiormente ossessiona l'autore.

Sempre nella raccolta *La cifra*, a sole otto poesie di distanza da "La felicità", troviamo, per esempio, la poesia "Ecclesiaste, 1-9", che esprime tutt'altro sentimento:

ECCLESIASTE, 1-9

Se mi passo la mano sulla fronte,
se accarezzo le costole dei libri,
se riconosco il Libro delle Notti,
[...]
se la memoria mi riporta un verso,
ripeto ciò che ho fatto innumerevoli
volte nell'assegnato mio cammino.
Io non posso eseguire un gesto nuovo,
tesso e ritesso la scontata favola,
[...]

Son la fatica di uno specchio immobile
o la polvere di un museo.
Solo una cosa non gustata attendo,
un regalo, un oro dentro l'ombra,
quella vergine morte. (Lo spagnolo
permette la metafora.)¹⁵¹

“Io non posso eseguire un gesto nuovo” esprime un sentimento che s’impone con stessa forza di quel “Tutto accade per la prima volta, ma in un modo eterno” che abbiamo visto nella poesia “La felicità”: entrambi sono, in effetti, espressione di sentimenti che ben conosciamo e che, pur nella loro contraddittorietà reciproca, coesistono – seppur non contemporaneamente – nelle nostre esistenze. Esprimono due modi opposti di percepire la realtà, l’uno che corrisponde forse alla noia esistenziale e all’accidia (sentimenti che in particolare l’uomo del Novecento – orfano di Dio e oppresso da un’ineluttabile senso di solitudine, spesso volto in sterili, e però massacranti, eccessi di solipsismo – avverte in maniera prepotente); l’altro, alla felicità – sentimento che non è forse possibile ridurre ad alcuna definizione, ma che implica in genere una sensazione di freschezza e di pienezza, per le quali si rende forse necessario dimenticare per un attimo il peso della nostra esistenza, personale e collettiva, e, dunque, condividere con Borges, seppur in forme diverse, quella sensazione di “novità” che egli giudica come principale connotazione di felicità. E, del resto, non è certo possibile scindere questi due sentimenti – la noia e la felicità – da una riflessione sul tempo, poiché è percezione nota a tutti, credo, quella che fa del tempo della noia, un tempo lunghissimo e stanco, e del tempo della felicità, un tempo fugace e giovane, tempo appena nato, la cui unica preoccupazione è forse quella di morire troppo precocemente; con ciò volendo sottolineare come il tempo sia un rilevante attributo di questi due sentimenti, o

¹⁵⁰ J. L. Borges, “Poema”, *La cifra*, op. cit., pp. 1211-13

¹⁵¹ J. L. Borges, “Ecclesiaste, 1-9”, *La cifra*, op. cit., p. 1167

forse, al contrario, come questi due sentimenti possano essere considerati attributi del tempo e delle sue forme.

Alcuni versi di Borges, a conclusione di una poesia il cui titolo è, non a caso, "Adamo è la tua cenere", sanno ben esprimere quanto scritto qui sopra:

[...]
Che gioia essere l'acqua invulnerabile
Che scorre nell'immagine di Eraclito
O l'intricato fuoco, però adesso,
In questo lungo giorno che non passa,
Mi sento duraturo e derelitto.¹⁵²

Anche qui, dunque, vengono contrapposte le stesse due immagini in relazione al tempo: la "gioia" dell'essere quell' "acqua invulnerabile" in cui tutto accade sempre per la prima volta (*nessuno mai scenderà due volte nelle acque d'un medesimo fiume*), e la stanchezza e la desolazione ("mi sento *duraturo e derelitto*") di un "lungo giorno che non passa".

Vorrei ora riportare qui una bellissima poesia che Borges dedicò a Maria Kodama, la donna con cui condivise gli ultimi anni della sua esistenza:

LA LUNA
A Maria Kodama
C'è tanta solitudine in quell'oro.
La luna delle notti non è la luna
Che il primo Adamo vide. I lunghi secoli
Dell'umano vegliare l'han colmata
D'antico pianto. Guardala. È il tuo specchio.¹⁵³

Anche in questa poesia convivono i motivi che abbiamo visto, il senso di un'eternità che si raccoglie, in questo caso, nella luna ("È il tuo specchio"), ma

¹⁵² J. L. Borges, "Adamo è la tua cenere", *Storia della notte, Tutte le opere*, vol. 2, op. cit., p. 1109

un'eternità colmata "d'antico pianto" (eternità *affollata* di "midollo e sangue") e per questo non più vergine, non più felice: "La luna delle notti *non* è la luna che il primo Adamo vide".

Insieme a questo, il sentimento della solitudine del poeta: "C'è tanta solitudine in quell'oro", dove "l'oro" si riferisce verosimilmente all'unico colore che la cecità permise a Borges di conservare.¹⁵⁴ Solitudine che intuiamo essere collegata al resto della poesia attraverso quello stesso filo precedentemente osservato a proposito della poesia "Al figlio", dove, s'è detto, accanto al sentimento di un'eternità che scorre nel sangue degli uomini – attraverso il quale si cerca di dare un senso all'atto del generare ("Siamo noi / E tra noi tu, sono con te i futuri / Figli nati da te. Saranno gli ultimi / E insieme quelli d'Adamo. Ed io sono / Essi.") –, prevale il senso di un affollarsi – forse inutile – di immagini, di corpi e di vite. E, allora, la solitudine è quel sentimento di una coesione che, malgrado tutto, malgrado il ripetersi della storia e di Adamo dentro di noi, non avviene: tu ed io separati da spesse mura invalicabili; io e il mondo (il senso del mondo), pure: poiché esso mi è ignoto, estraneo. Il mondo e la sua infinita serie di cause e di effetti, si lacera e va in frammenti di fronte all'inesistenza di un Senso che lo giustifichi e spieghi.

Si è visto come la rappresentazione della figura di Adamo in Borges sia strettamente legata alla tematica del tempo, tematica che, è cosa nota, occupò lo scrittore argentino in molteplici occasioni e sotto diverse forme.

Abbiamo anche potuto constatare, lungo questo capitolo, come il concetto d'eternità cristiana sia una delle rappresentazioni del tempo che più suggestionò Borges, suggerendogli spunti per diverse immagini, ognuna con le

¹⁵³ J. L. Borges, "La luna", *La moneta di ferro*, op. cit., p. 977

¹⁵⁴ Più volte, nel corso di interviste o anche suggerito qui e lì tra i suoi versi, Borges disse che ciò che vedeva non era, come molti pensano riguardo alla cecità, il colore nero, bensì un uniforme colore giallo, tendente all'oro. Nella poesia "L'oro delle tigri", alcuni versi sanno descrivere meglio delle mie parole ciò che dovette provare il poeta: "Con gli anni mi hanno a poco a poco abbandonato / Gli altri bei colori / E adesso solo mi restano / La vaga luce, l'ombra inestricabile / E l'oro dell'inizio. / O tramonti, o tigri, o fulgori / Del mito e dell'epica, / O un

sue peculiarità, però tutte riconducibili infine all'idea cristiana del Dio che registra in un solo istante attraverso un solo atto intellettuale e per sempre (*uno intelligendi actu*), ogni singola porzione di tempo e di spazio dell'universo e della sua storia.

La stessa rappresentazione diretta del Dio cristiano è spesso connotata da riferimenti alla tematica del tempo, divenendo questo uno dei suoi attributi più importanti.

Lo scrittore argentino, infatti, in più occasioni e, in particolare, nel saggio "Storia dell'eternità", sostiene che il concetto d'eternità cristiana si sia sviluppato per legittimare il concetto di Trinità, a sua volta necessario alla fede cristiana per poter giustificare l'essere Gesù Cristo, il figlio di Dio; di conseguenza, appare chiaro come si renda necessaria al Dio cristiano una data concezione del tempo, senza la quale, venendo meno la Trinità, sarebbe

come fare di Gesù un delegato occasionale del Signore, un incidente della storia, non l'uditore imperituro, continuo, della nostra devozione. Se il Figlio non è anche il Padre, la redenzione non è opera diretta divina; se non è eterno, nemmeno lo sarà il sacrificio di essersi denigrato a uomo e di essere morto sulla croce. [...]

L'universo richiede l'eternità. I teologi non ignorano che se l'attenzione del Signore si distraesse un solo secondo da questa mia mano destra che scrive, essa ricadrebbe nel nulla, come fulminata da un fuoco senza luce. Perciò affermano che la creazione di questo mondo è una perpetua creazione e che i verbi conservare e creare, così nemici qui, sono sinonimi nel cielo.¹⁵⁵

Attraverso quindi un intricato percorso teologico, vediamo come, per Borges, la religione cristiana, nel porre la fede in Gesù Cristo come fulcro della propria stessa esistenza, abbia dovuto di conseguenza sviluppare una serie di concetti che giustificassero l'eccezionalità - se non l'incoerenza - di un Dio che si fa

oro più prezioso, i tuoi capelli / Che queste mani anelano." J. L. Borges, "L'oro delle tigri", *L'oro delle tigri*, op. cit., p. 557

completamente uomo; concetti tra cui svetta, appunto, quello d'eternità intesa come il possesso da parte di Dio dell'intero corso del tempo attraverso un unico atto intellettuale, essenziale per la salvaguardia della fede cristiana. Ma la trattazione di questa tematica verrà affrontata in maniera più esaustiva nel capitolo a proposito della Trinità in Borges e del rapporto dello scrittore argentino con il pensiero agostiniano, notoriamente incentrato sulla questione del tempo.

Nelle ultime frasi del passo appena citato, troviamo infine, seppure in forma diversa, lo stesso tema le cui fila ho cercato fin qui di dipanare, ovvero l'opposizione - vera o fittizia - tra conservazione e creazione, tra "nulla di nuovo sotto il sole" e "nulla d'antico sotto il sole", tra "tradizione" e "avventura".¹⁵⁶

Se, dunque, il tempo è attributo essenziale del Dio cristiano, così come lo è della figura di Adamo, viene naturale intravedere un rapporto tra queste due figure e domandarsi in che cosa esso possa consistere: io credo che, in effetti, nella figura di Adamo Borges lasci trapelare - proprio attraverso quella forte ambivalenza che ho riscontrato - l'ambivalenza dei suoi stessi sentimenti nei confronti di Dio.

Non voglio certo sostenere che Borges si sia mai abbandonato a momenti di fede religiosa; penso però sia evidente che il tema lo interessasse e non solamente a livello teorico, ovvero perché costituisce una delle più "ammirevoli e curiose concezioni dell'immaginazione degli uomini",¹⁵⁷ ma anche perché espressione di un sentimento ineluttabile nell'uomo, quello che lo spinge a cercare e ricercare disperatamente di tracciare e individuare "il disegno divino dell'universo", nonostante l'impossibilità di ottenerne un serio risultato:

¹⁵⁵ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., p. 533 e p. 538

¹⁵⁶ "[...] osservò che non esiste un'opposizione fra il tradizionale e il nuovo, tra l'ordine e l'avventura, e che la tradizione è fatta di una trama secolare di avventure." J. L. Borges, "Il duello", *Il manoscritto di Brodie*, op. cit., p. 415

¹⁵⁷ J. L. Borges, "Note critiche", op. cit., p. 430

L'impossibilità di penetrare il disegno divino dell'universo non può, tuttavia, dissuaderci dal tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori.¹⁵⁸

Sentimento cui lo stesso Borges non era immune e al quale, se osserviamo in particolare le poesie da lui dedicate ad Adamo, egli fa corrispondere da un lato il sentimento della felicità e dall'altro quello che ho scelto di definire sentimento della noia esistenziale.

Il *ché* fa riflettere su quanto la felicità abbia bisogno di un'idea di dio (di senso), magari nascosta e poco identificabile, per sussistere.¹⁵⁹

La felicità, dice Borges, è l'unica cosa senza mistero, poiché si giustifica da sé;¹⁶⁰ dio, e tutto ciò che rappresenta per l'uomo questa parola e le religioni che attorno ad essa fioriscono, è il mistero per eccellenza. Il rapporto che sembra dunque istituirsi tra la felicità e dio è un rapporto di opposizione: l'una si giustifica da sé, l'altro manca totalmente di giustificazione.

Ma, in effetti, si sta parlando di categorie del tutto differenti, l'una relativa al sentimento, l'altra alla logica e al ragionamento: la felicità si giustifica da sé in base al fatto di essere un sentimento innegabile che non abbisogna di spiegazioni per poter essere provato; l'esistenza di dio, secondo logica, è assolutamente indimostrabile, è quanto di più indimostrabile l'essere umano si possa trovare a tentare di provare. Per questo, l'uomo religioso parla di fede, di un sentimento che, a prescindere da qualsiasi logica, gli fa percepire l'esistenza di Dio, lo induce a credere in Dio; un sentimento che, come ogni sentimento che si rispetti, non può essere deciso a priori, ma la cui forza è tale da non poter essere negata. Un po' come la felicità, secondo Borges.

Io credo che in questo basicamente consista, o dovrebbe consistere, la fede, in un sentimento fluttuante, non predeterminabile bensì spontaneo, così come

¹⁵⁸ J. L. Borges, "L'idioma analitico di John Wilkins", op. cit., p. 1005

¹⁵⁹ "Un uomo [...] / a un tratto può sentire, mentre va per la via, / una misteriosa felicità / che non proviene dalla speranza / ma da un'antica innocenza, / dall'intima radice o da un dio sperso." J. L. Borges, "Qualcuno", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 153

¹⁶⁰ "Ho sospettato, qualche volta, che l'unica cosa senza mistero è la felicità, perché si giustifica da sé." J. L. Borges, "L'indegno", op. cit., p. 382

sogliono manifestarsi i sentimenti in generale; un sentimento che ognuno può scegliere di chiamare come vuole, ma che – in ogni caso – è fonte di una felicità che è la felicità dell'intravedere *sensò*,¹⁶¹ senso nelle cose che facciamo, senso in ciò che siamo, senso nel mondo e senso nell'andare in bicicletta, le pedalate ben piene, in una giornata di sole, ma anche sotto la pioggia, sicuri del nostro sentire e del nostro sguardo sulle cose del mondo e del terreno su cui poggiamo i piedi. Ed è certo che dio, in qualunque veste esso si presenti, è la diretta espressione di questo bisogno di senso, ovvero è ciò che più direttamente di qualsiasi altra cosa si dirige verso quest'esigenza. Senza per questo voler affermare che "dio" costituisca l'unico canale attraverso cui riconoscere una propria specifica e forse indefinibile fede.

Ad ogni modo, credo che tali questioni prescindano da questa tesi per andare forse a riguardare più strettamente l'utilizzo personale della parola "dio" che Borges fa all'interno della sua scrittura, poiché, in effetti, quest'utilizzo spesso corrisponde all'esigenza, all'ambizione, all'inutile quanto ineludibile pretesa dell'uomo di svelarsi l'ordine dell'universo, sempre ammesso che un ordine ci sia e che tutto ciò non corrisponda invece all'incapacità della mente umana di accettare che non per ogni cosa esiste una spiegazione, anzi: che forse nulla ha *in fondo* una spiegazione.

Interessante in questo contesto mi pareva, principalmente, il sottolineare come in Borges la figura di Adamo venga, in un certo senso, a coincidere con la figura di Dio, ambedue fatti di tempo e ambedue punto di origine di una catena infinita di cause e di effetti che, di volta in volta, si sfalda o si ricompone a seconda di quale sia il sentimento che predomina nel poeta.

A questo punto, vorrei citare quella poesia che ha saputo suggerirmi quest'analogia. Si tratta della poesia "La moneta di ferro", della quale ho precedentemente citato un verso per riferirmi ad Adamo: "l'inafferrabile centro dell'anello". Nella nota a piè di pagina, sottolineavo come, in realtà, nel verso

¹⁶¹ Non sarà forse casuale che la parola "entusiasmo" derivi dal greco *énthous*, ovvero «pieno di un dio» (*en* «in» e *theós* «dio»).

in questione l' "inafferrabile centro" sia costituito da Dio e giustificavo quindi l'indebito utilizzo proprio attraverso l'idea di una segreta affinità tra le due figure in Borges. Di fatto, queste ultime pagine sono servite a me e, spero anche al lettore, per meglio chiarire la portata e il significato di un'intuizione che mi sembra tuttora valida.

Quando definisco Adamo come "l'inafferrabile centro dell'anello" è perché trovo che dalla sua immagine Borges faccia partire due opposte visioni della storia e dell'esistenza, l'una ricca di senso (così come ricche di senso sono le metafore per il poeta) e di felicità, l'altra oppressa dall'infinità di storia, secoli, vite umane che si sono susseguite senza senso apparente a partire da "Adamo". Così Adamo significa entrambi questi opposti sentimenti, pur essendo uno; così Adamo è quella moneta di cui non possiamo indagare il centro, ma semplicemente interrogarne le opposte due facce:¹⁶²

LA MONETA DI FERRO

Ecco qui la moneta di ferro. Interroghiamo

Le due opposte facce che saranno la risposta

All'ostinata domanda che nessuno non si è posta:

Perché è necessario a un uomo che una donna lo ami?

Guardiamo. Nell'orbe soprastante s'intessono

Il firmamento quadruplo che sostiene il diluvio

E le inalterabili stelle planetarie

Adamo, il giovane padre, e il giovane Paradiso.

¹⁶² Nel racconto "Lo Zahir" (*L'Aleph*) è pienamente espresso il significato simbolico della moneta in Borges. Il narratore (Borges) entra infatti in possesso di una moneta, lo *Zahir* - che "in arabo vuol dire notorio, visibile; in questo senso, è uno dei novantanove nomi di Dio" ("Lo Zahir", p. 853) - che finisce per ossessionarlo e renderlo folle: "Il tempo, che attenua i ricordi, rafforza quello dello Zahir. Prima mi raffiguravo il dritto e poi il rovescio; ora, li vedo simultaneamente. Ciò non avviene come se lo Zahir fosse di vetro, poiché una faccia non si sovrappone all'altra; avviene, piuttosto, come se la visione fosse sferica e lo Zahir stesse nel centro. [...] L'alba suole sorprendermi in piazza Garay, mentre penso (mentre cerco di pensare) a quel passo dell'*Asrar Nama*, dove si dice che lo Zahir è l'ombra della Rosa e lo squarcio del Velo. [...] Forse finirò per logorare lo Zahir a forza di pensarlo e ripensarlo; forse dietro la moneta è Dio." J. L. Borges, "Lo Zahir", op. cit., pp. 855-6

La sera e la mattina. Dio in ciascuna creatura.
In cotesto labirinto puro sta il tuo riflesso.
Gettiamo nuovamente la moneta di ferro
Che è pure uno specchio magico. Il suo rovescio
È nessuno e nulla e ombra e cecità. Cotesto sei.
Di ferro le due facce formano un'eco sola.
Le tue mani e la tua lingua sono testimoni infedeli.
Dio è l'inafferrabile centro dell'anello.
Non esalta né condanna. Fa ben di più: dimentica.
Calunniato d'infamia, perché non ti si deve amare?
Nel fantasma dell'altro cerchiamo la nostra ombra;
Nel cristallo dell'altro, il nostro cristallo reciproco.¹⁶³

Ciò che mi colpisce, innanzitutto, in questa poesia è la domanda stessa che si pone l'autore: "Perché è necessario a un uomo che una donna lo ami?": infatti, trovo che, in base alla risposta che Borges offre nei versi seguenti, quella domanda sia di norma formulata diversamente, riguardando più strettamente l'esistenza o meno di un senso nel mondo (di un "Dio in ciascuna creatura" o di un Dio che "dimentica"), piuttosto che la questione dell'amore tra una donna e un uomo.

Il fatto che Borges la formuli in tale maniera m'induce a riflettere sul significato di questa scelta e mi porta a pensare che l'autore intraveda nella fondamentale insensatezza dell'amore, la stessa fondamentale insensatezza della vita e che istituisca quindi un rapporto tra la caparbità con cui l'essere umano si ostina ad amare e a voler amare, *nonostante tutto*, e la caparbità dell'essere umano nel continuare a vivere e a sperare (in un dio o in qualunque altra cosa che sia ricca di senso), *nonostante tutto*.

Anche in questa poesia, il sentimento del poeta oscilla, così come oscilla una moneta prima di riposarsi sempre e comunque su un unico lato ("inafferrabile [è] il centro dell'anello").

¹⁶³ J. L. Borges, "La moneta di ferro", op. cit., p. 1925

Da un lato, “il firmamento quadruplo che sostiene il diluvio”, “le inalterabili stelle planetarie”, “Adamo, il giovane padre, e il giovane Paradiso”, “la sera e la mattina”: “Dio in ciascuna creatura”. Ovvero, la certezza, la pienezza: il firmamento che *sostiene*, le *inalterabili* stelle, Adamo e il Paradiso ancora lì, di fronte ai nostri occhi, *giovani*; il susseguirsi sicuro (*sensato*) della sera e della mattina, della notte e del giorno. *Dio in ciascuna creatura*.

Dall’altro lato, “nessuno e nulla e ombra e cecità. Cotesto sei”: subito sprofondiamo e le parole di prima costituiscono un vago ricordo di illusioni perdute e forse anche un po’ infami.

Ma “di ferro le due facce formano un’eco sola” e non è quindi possibile dire davvero che cosa significa ciascuna delle due facce, se non se ne può cogliere quell’indefinibile “eco sola”: “le tue mani e la tua lingua sono testimoni infedeli”, non possiamo arrivare a capire, né tantomeno a cogliere. *Dio è l’inafferrabile centro dell’anello*. Dio “non esalta, né condanna. Fa ben di più: dimentica”; così a noi esseri umani, dimenticati da Dio, dimentichi di Dio (ma esiste, poi, un *dio*?), che cosa rimane, se non l’amore? “Calunniato d’infamia, perché non ti si deve amare?”. Non solo, infatti, Dio *dimentica*, ma l’uomo trova spiegazione di ciò nel suo essere indegno di Dio e quindi destinato a macchiarsi d’infamia (Giuda) per dimostrarsi perpetuamente quanto egli non meriti Dio, quanto sia appropriato che Dio lo dimentichi, quanto sia, infine, giustificabile *l’assenza di Dio* nel mondo.

In tutta questa desolazione, rimane allora l’amore, quest’indecifrabile incantesimo cui interminabilmente ci abbandoniamo; attraverso di esso, infatti, si ripete – delicato e violento – quel movimento oscillatorio che di volta in volta ci mostra una faccia oppure l’altra di quella moneta inafferrabile che è poi la nostra stessa esistenza: “Nel fantasma dell’altro cerchiamo la nostra ombra; / Nel cristallo dell’altro, il nostro cristallo reciproco.”

Così, carichi d'ambiguità, rimaniamo sospesi, la moneta eternamente fissata in quell'attimo che ne precede la caduta e con essa una scelta; sospesi ed eterni come esige "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.¹⁶⁴

¹⁶⁴ J. L. Borges, "Il falso problema di Ugolino", *Saggi danteschi*, op. cit., p. 1278

CAPITOLO V

LA TRINITÀ: QUEL “VANO CERBERO TEOLOGICO”

Un'ultima rappresentazione della religione cristiana che assume particolare significato in Borges è quella relativa alla Trinità.

La descrizione che ne fa lo scrittore argentino è infatti assai potente e alquanto feconda di riferimenti alla scrittura e alla poetica borgesiana.

La Trinità si configura, per sua stessa natura, attraverso una sovrapposizione di immagini:¹⁶⁵ si propone infatti di rappresentare la coabitazione di elementi eterogenei che conservino la propria identità seppure all'interno di un insieme unico che ne determini infine una certa fondamentale uguaglianza.

Allo stesso modo, trattando della Trinità in Borges ho potuto constatare come nella rappresentazione di questa figura si assommino differenti significati, differenti chiavi di interpretazione, fino al punto di rendere assai complesso il districarsi dalle innumerevoli sovrapposizioni che in essa operano.

È come se, per certi versi, si riproducesse nella scrittura borgesiana la stessa fondamentale inestricabilità che riguarda naturalmente l'immagine della Trinità, rappresentazione di un

curioso dio, che è tre, due, uno¹⁶⁶

A mia volta, ho dovuto faticare davvero tanto per ottenere un filo logico che sapesse in qualche modo unificare tutte le differenti questioni che si sviluppavano a partire da questa figura, quasi che anche il mio discorso fosse destinato alla forma di un inestricabile groviglio.

¹⁶⁵ Non a caso, così come Borges saggiamente ci ricorda, “Dante volle descriverle [le tre persone] mediante una sovrapposizione di cerchi diafani, di diverso colore; Donne, mediante complicati serpenti, ricchi e indivisibili.” J. L. Borges, “Storia dell'eternità”, op. cit., pp. 532-533

¹⁶⁶ J. L. Borges, “La prova”, *La cifra*, op. cit., p. 1179

E, in qualche modo, la soluzione - l'ipotesi - che avvanzerò in questo capitolo a proposito della Trinità, mi è stata suggerita proprio dalla mia fatica e dallo stato quasi febbrile cui è giunta la mia mente nell'affrontare questo tema. Mi sembra quindi importante raccontare qui quanto mi è accaduto.

Nei giorni di più infocata, quanto confusa, elaborazione mentale, sognai per due volte la Trinità: la prima volta si trattò di un vero e proprio incubo, che perdurò durante tutta la notte; tutto mi si presentava "in forma di Trinità", sensazione inspiegabile, impossibile da riportare - incomprensibile e intraducibile nel linguaggio della ragione -, ma che può meglio intendersi se paragonata all'esperienza più comune - suppongo - del sognare tutto "in forma di matematica", dopo aver passato un'intera giornata sui numeri.

La seconda volta, sognai invece l' "Isola della Trinità", che faceva parte delle Eolie e così si chiamava poiché vi erano tre vulcani, uno di seguito all'altro.

La Trinità, insomma, oltre ad occuparmi febbrilmente la mente durante il giorno, giungeva ad invadere lo spazio privato dei miei sogni. Davvero, non ne potevo più. E poi, mi dicevo: se devo proprio sognarla, che almeno i sogni mi indichino qualcosa di utile per la mia tesi! Ma, apparentemente, non vi era lì nulla che mi suggerisse qualcosa.

Ma ecco che, terminato il capitolo e acquisita quella certa distanza necessaria a meglio scorgere i contorni delle cose, tutto mi si è come schiarito ed ho infine inteso: la Trinità in Borges è, secondo me, *figura dell'inconscio*.

Assolutamente comprensibili, a questo punto, la mia difficoltà, il mio stato "febbrile", i miei sogni - essi stessi rappresentazione dell'*inconscio* e quindi del tutto pertinenti -, l'inestricabilità del discorso mio e di Borges, così come la necessità stessa di quella "certa distanza" per poter scorgere ciò che nella stessa scrittura borgesiana più volte è definito nei termini dell'enigma non direttamente osservabile.¹⁶⁷

¹⁶⁷ "Noi siamo Edipo e siamo eternamente / Quella triplice bestia, e insieme quanto / Saremo e siamo stati. Ma vedere / A quale forma bizzarra è soggetto / L'essere nostro, ci sgomenterebbe: / Pietoso, Dio ci accorda successione e oblio." J. L. Borges, "Edipo e l'enigma", op. cit., p. 161

È come se il discorso si addensasse qui su tutti i livelli (*tre* livelli, tra le altre cose...), divenendo l'inestricabilità – della Trinità, della scrittura di Borges a proposito, e, infine, della mia stessa febbrile indagine – tema stesso del capitolo, essendo condizione propria all'incomprensibile e intraducibile inconscio.

Ma è ora giunto il momento di giustificare, attraverso l'analisi dei testi, tale rilevante ipotesi.

La descrizione della Trinità da cui necessariamente si dovrà partire è quella presente nel saggio "Storia dell'eternità" del 1936; descrizione che, a dire il vero, compare già in forma quasi identica ne "Una rivendicazione della cabala" (*Discussione*, 1931), ma all'interno di un contesto che in qualche modo limita, rispetto al saggio del 1936, le possibilità speculative al riguardo delle religioni cristiana e della Trinità, soffermandosi più che altro sul senso delle Scritture nella religione ebraica. Vero è che vi si possono trovare lì anche alcune importanti considerazioni sullo Spirito, "ipostasi terza della divinità",¹⁶⁸ considerato dai teologi – ci racconta Borges – come "il riconosciuto autore delle Scritture";¹⁶⁹ considerazioni cui non si mancherà nell'occasione di accennare, ma che, riferendosi a un aspetto particolare della questione trinitaria, ne perdono l'immagine d'insieme riscontrabile invece nel saggio "Storia dell'eternità".

Ho già fatto presente come questo saggio si proponga delineare due diversi concetti d'eternità, l'uno risalente a concezioni platoniche, l'altro che riguarda il pensiero cristiano.¹⁷⁰

¹⁶⁸ J. L. Borges, "Una rivendicazione della cabala", *Discussione*, op. cit., p. 331

¹⁶⁹ Ivi, p. 332

¹⁷⁰ Per la verità, sono tre i concetti d'eternità che Borges descrive: ve ne è infatti un terzo, che è poi quello con cui l'autore conclude il saggio. Si tratta di una personale teoria dell'eternità, scaturita da un'esperienza reale dell'autore stesso, che si basa sostanzialmente sull'idea della negazione del tempo – idea che Borges svilupperà più a fondo nel saggio "Nuova confutazione del tempo" (*Altre inquisizioni*) – per l'esistenza di momenti identici, che annullerebbero quindi il concetto stesso di successione: "Rimasi a guardare quella semplicità. Pensai, probabilmente ad alta voce: "Questo è lo stesso di trent'anni fa...". [...] Forse un uccello cantava e provai per lui un affetto piccino, della grandezza di un uccello; ma è più probabile che in quel vertiginoso silenzio non vi fosse altro rumore che quello, anch'esso intemporale, dei grilli. [...] Mi sentii morto, mi sentii percettore astratto del mondo: confuso timore imbevuto di scienza che è la massima chiarezza della metafisica. Non supposi, no, di aver risalito le presunte acque del

In un'occasione (cfr. il capitolo sullo gnosticismo), il brano che citai mi servì soprattutto per evidenziare la volontà di Borges di rendere il più possibile evidente lo sviluppo storico e contingente di concetti così fondamentali per la teologia cristiana, da divenire dogmi – e perciò stesso, osservavo, ritenuti poi come antecedenti alla storia. Mostrai così come per lo scrittore argentino il concetto cristiano d'eternità si sviluppò di fronte alla necessità per i teologi (“fu una soluzione e fu un'arma”¹⁷¹) di giustificare la Trinità, principio che, allora, era messo seriamente in discussione dalle “spregevoli illazioni” gnostiche.

In altra occasione (cfr. il capitolo su Adamo), tornai a citare il saggio “Storia dell'eternità”, per sottolineare come in Borges il Dio cristiano sia connotato profondamente dal concetto di tempo e d'eternità.

In nessuno dei due casi, mi soffermai però sulla figura della Trinità in se stessa, così come Borges la descrive:

Adesso, i cattolici laici la considerano un corpo collegato infinitamente corretto, ma anche infinitamente noioso; i *liberali*, un vano cerbero teologico, una superstizione che i molti progressi della Repubblica si occuperanno di abolire. La trinità, è chiaro, eccede queste formule. Immaginata di colpo, la sua concezione di un padre, di un figlio e di uno spettro, articolati in un solo organismo, sembra un caso di teratologia intellettuale, una formazione che solo l'orrore di un incubo ha potuto partorire. L'inferno è una semplice violenza fisica, ma le tre inestricabili Persone comportano un errore intellettuale, una infinità sommersa, speciosa, come di specchi opposti. Dante volle descriverle mediante una sovrapposizione di circoli diafani, di diverso colore; Donne, mediante

tempo; piuttosto mi sospettai in possesso del reticente o assente senso dell'inconcepibile parola *eternità*. [...]

La scrivo, adesso, così: quella pura rappresentazione di fatti omogenei – notte in calma, muretto limpido, odore provinciale della madre selva, fango fondamentale – non è semplicemente identica a quella che ci fu in quello stesso angolo tanti anni fa; è, senza somiglianza né ripetizioni, la stessa. Il tempo, se possiamo intuire quest'identità, è un'illusione: la non differenza e la non separabilità tra un momento del suo apparente ieri e un altro del suo apparente oggi, bastano per disintegrarlo.” J. L. Borges, “Storia dell'eternità”, op. cit., p. 543

¹⁷¹ Ivi, p. 532

complicati serpenti, ricchi e indivisibili. «*Toto coruscat trinitas mysterio*»
scrisse San Paolino; «corrusca in pieno mistero la Trinità.»¹⁷²

Si tratta, a prima vista, di una descrizione connotata principalmente dal consueto tono ironico borgesiano, elemento che conserva anche qui una certa importanza, ma che non esaurisce le potenzialità interpretative di queste parole. Si è infatti in più occasioni ribadita, lungo tutto questo capitolo, la propensione di Borges per immagini che rendano manifesto quel “pericoloso” limite in cui la logica, senza neppure rendersene conto, sconfinava con il fantastico, e non si può certo negare che la Trinità costituisca qui un ottimo esempio: è un “vano cerbero teologico [...] un caso di teratologia intellettuale”, scrive Borges; un mostro a tre teste che – immaginato iconograficamente – nulla ha da invidiare a figure mitologiche e fantastiche quali Medusa, il Minotauro, la Chimera, ecc.¹⁷³ Per certi versi, si è quindi tentati di ridurre l’interesse di Borges per la Trinità a questa sua attenzione particolare per le aporie del pensiero, essendo quest’ultima, figura che effettivamente ben rappresenta le difficoltà e le contraddizioni di un pensiero che tenti di misurarsi con ciò che naturalmente gli è precluso.

Ma un’analisi approfondita della sopracitata descrizione mostrerà come la Trinità sia connotata in Borges da diversi elementi che indicano nell’autore un interesse che va ben oltre l’ironico stupore di sempre.

Nel caso della Trinità e delle tematiche ad essa connesse, ho notato innanzitutto come, a differenza delle altre figure descritte finora in questo capitolo – i cui significati e la cui importanza sono tutto sommato dichiarati dallo stesso Borges

¹⁷² Ivi, pp. 532-3

¹⁷³ “Le possibilità dell’arte combinatoria non sono infinite, ma non di rado sono spaventose. I greci generarono la chimera, mostro con testa di leone, con testa di drago, con testa di capra; i teologi del secondo secolo, la Trinità, in cui inestricabilmente si articolano il Padre, il Figlio e lo Spirito” J. L. Borges, “Note Critiche”, op. cit., p. 434. Sulla base di queste parole, O. Romero afferma che Borges “nega [la Trinità] perché teratologica” (p. 469, op. cit.). Si vedrà più avanti come, a mio avviso, ciò che scrive qui Borges non indica affatto una negazione, quanto un motivo di fascinazione possibile per un autore che, non è da dimenticarsi, compilò un *Manuale di zoologia fantastica* (poi ampliato ne *Il libro degli esseri immaginari*) nel quale raccolse notizie di svariate creature, mitologiche e non, create dalla fantasia dell’uomo.

–, l'autore sia molto restio a rendere esplicite le ragioni del suo interesse, motivo per cui è in genere riscontrabile una sorta d'incongruenza tra ciò che Borges scrive e dichiara e ciò che, in base alla conoscenza dell'autore e della sua opera, così come delle fonti storiche cui si riferisce, mi pare lecito dedurre.

Partendo dal saggio "Storia dell'eternità", sono sostanzialmente due le direzioni che prenderà il mio discorso: l'una, che riguarda più propriamente l'analisi testuale del brano testé citato sulla Trinità; l'altra, che riguarda piuttosto le fonti storiche cui Borges si riferisce (e non) per trattare la questione trinitaria, così come il concetto cristiano di eternità, ad essa strettamente connesso secondo lo stesso scrittore argentino.

Tutt'e due le analisi si muoveranno all'interno di un costante confronto tra ciò che è detto e ciò che invece non viene detto dall'autore, poiché sono convinta che questo stesso scarto rappresenti in certo modo uno dei significati attribuibili alla rappresentazione che offre Borges della Trinità: quello di essere figura non affatto sviscerata in tutte le sue possibili implicazioni, contrariamente a quella che è una delle capacità più notevoli dell'autore, ovvero il saper smascherare i significati più reconditi e paradossali di ogni immagine o teoria filosofica su cui egli posi il suo sguardo "inquisitore".

Ed è, di fatto, la registrazione di queste incongruenze – insieme al confronto con la scrittura borgesiana in generale – che mi ha infine portata alla conclusione secondo cui la Trinità è in Borges figura dell'inconscio.

Borges, è risaputo, definì l'inconscio con l'espressione "triste mitologia",¹⁷⁴ dando ad intendere quanto poco lo affascinarono – così come egli stesso a più riprese dichiarò – la psicanalisi e le sue forme.

Ma se Borges non amava Freud, come disse e scrisse ripetutamente, apprezzava invece Jung e, stando a quanto egli stesso asserisce, lesse molto della sua opera.

¹⁷⁴ "Per Musa dobbiamo intendere ciò che gli ebrei e Milton chiamano lo Spirito e che la nostra triste mitologia chiama Subcosciente." J. L. Borges, "Prologo", *La rosa profonda*, op. cit., p. 659

Questa distinzione suggerisce quindi un non completo rifiuto della psicanalisi in quanto tale, ma piuttosto una preferenza sul piano della diversa modalità di rappresentazione dei processi psichici.

Scrive E. Perassi:

È certo che Borges non ami Freud. Non lo stesso si può dire della letteratura junghiana. Per certi aspetti, l'argentino pare condividere con lo svizzero la stessa ostilità per il maestro viennese [...] là dove l'ossessione sessuale di Freud costituiva un affronto per il poeta che era in Jung [...]. Di contro alla nozione di sintomo della psicopatologia, che cerca cause efficienti alla malattia mentale, la psicologia generale istituisce il valore del simbolo o, meglio, dell'attività simbolica intesa come forza creatrice, capace di superare la nevrosi, ripristinando il rapporto leso tra vissuto e rappresentazione, quello stesso rapporto che sin qui si è voluto vedere soggiacente alla scrittura di Borges.¹⁷⁵

Si ricorderà, infatti, come alla base del saggio dell'autrice - già citato a proposito della figura di Cristo in Borges -, vi sia l'idea che, a differenza di quanto comunemente si creda, la scrittura borgesiana sia ricca di elementi autobiografici, per quanto nascosti e difficilmente decifrabili.

In questo senso, la Perassi intende la predilezione di Borges per Jung rispetto a Freud, come relativa allo spostamento che il discepolo opera in opposizione al maestro, da un'immagine dell'inconscio come inevitabilmente connesso alla sessualità, a quella più ricca di un inconscio traducibile in forme simboliche, certamente più atte alla rappresentazione letteraria.

Allo stesso modo, la Trinità si configura come immagine potenzialmente più confacente al gusto borgesiano e, in questo senso, assimilabile ad altre figure ricorrenti in Borges, quali quella del Minotauro che, in certo modo, rappresenta anch'esso per lo scrittore argentino una sorta di inconscio, ovvero l'Altro da noi: ciò che è dentro di noi - nel nostro labirinto -, ma che la ragione - Arianna e il

suo filo (logico) – c’impedisce, o semplicemente c’invita, a non riconoscere, eliminandolo dalla nostra esistenza.

La differenza però tra l’utilizzo che Borges fa di una figura come quella del Minotauro e quello che invece riguarda la Trinità, è che in questo secondo caso l’autore sembra esserne meno consapevole, o forse semplicemente meno disposto ad ammettere il significato che questo “vano cerbero teologico”, assieme al concetto di eternità che ne deriva, assume nella sua scrittura. Di qui, le incongruenze e la conseguente difficile definizione e circoscrizione delle diverse chiavi di lettura attraverso cui leggere la “Trinità secondo Borges”; di qui, l’idea che la Trinità non sia solo figura dell’inconscio in generale, ma di un inconscio più specificatamente relativo al mondo psichico dello scrittore argentino.

Ma i motivi di tale ipotesi verranno chiariti più avanti nel capitolo, cercando via via di illuminarne il senso attraverso l’analisi testuale.

Ciò che vorrei innanzitutto sottolineare è come la Trinità assume, attraverso le parole di Borges, una connotazione eminentemente barocca.

Essa sembra qui prefigurare quella sovrapposizione di immagini, (“sovrapposizione di circoli diafani”), quell’intricato paesaggio intellettuale e immaginifico, fatto di “infinità sommerse”, di “incubi”, di “spettri” e di “orrori”, che fa dell’epoca barocca, uno dei periodi storici apparentemente più distanti e impenetrabili dall’uomo moderno, nutrito com’è del mito di una razionalità lucida e il più possibile spoglia da elementi eterogenei e poco classificabili.

Ma il nostro spirito è poi davvero così distante da quello barocco?

Vi è tutta una corrente di pensiero e una serie di studi che sostengono la profonda affinità tra la mentalità contemporanea e quella barocca, intendendo per quest’ultima più un modo universale di pensare e di essere – contrapposto al modo *classico* – che un riferimento specifico al XVII secolo.

¹⁷⁵ E. Perassi, op. cit., pp. 133-4

In base all'analisi di differenti elementi, si è persino giunti a definire l'epoca contemporanea attraverso l'etichetta di "età neobarocca", in alternativa all'ormai abusato termine "postmodernità".

In questo contesto critico, Jorge Luis Borges è considerato autore particolarmente esemplare: nella sua scrittura, infatti, è possibile rintracciare moltissimi dei procedimenti estetici e finanche dei particolari comunemente considerati come appartenenti a uno "spirito barocco".

In un breve saggio intitolato "Il barocco e il neobarocco", Severo Sarduy, enumera una serie di procedimenti che si possono infatti agevolmente ritrovare nella scrittura borgesiana; basti citare, per esempio, la tendenza alla proliferazione di immagini eterogenee – significanti che alludono alla mancanza di un significato a giustificarli, "catena aperta"¹⁷⁶ che spinge verso quella "infinità sommersa" (*horror vacui*) di cui Borges scrive a proposito della Trinità.

Scrive Sarduy:

Così "Banchetto" / "Occhio Profilattico" / "Primitivismo" / "Ritualità" / ecc., non agiscono come unità complementari a un significato, per quanto questo possa essere vasto, ma piuttosto come esecutori della sua continua negazione, che, ad ogni nuovo proposito di costituzione, di riempimento, ottengono di invalidarlo, di abolire retrospettivamente il significato nascente, il progetto sempre incompiuto, irrealizzabile, della significazione.¹⁷⁷

Altro aspetto tipico della scrittura borgesiana è l'utilizzo di procedimenti parodici, quali

¹⁷⁶ S. Sarduy, "El Barroco y el neobarroco", *Rupturas de la tradición*, tratto da: Moreno, César Fernández (a cura di), *América latina en su literatura*, Siglo XXI, Mexico, 1976, p. 171. La traduzione di questo brano, così come dei seguenti passi citati, è mia.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 171-2

l'interazione di distinti strati, di distinti stili linguistici, [ovvero] *l'intertestualità*.¹⁷⁸

Operazioni che ritroviamo esemplarmente in Borges, maestro nell'arte della citazione, vera o apocrifa.

Inoltre, Sarduy aggiunge a questo proposito un appunto che arricchisce il discorso in relazione alla specificità della letteratura sudamericana:

Di fronte agli idiomi tra loro intrecciati del continente americano – ai codici del sapere precolombiano – lo spagnolo – codice della cultura europea – si trovò duplicato, riflesso nelle differenti organizzazioni discorsive. Ma anche dopo averli eliminati e sottomessi, sopravvissero da quei codici alcuni elementi che il linguaggio spagnolo fece coincidere con ciò che nel suo codice vi corrispondeva: il processo di sinonimizzazione, normale in ogni idioma, si vide dunque accelerato di fronte alla necessità di uniformare, al livello della catena dei significanti, la vastità spropositata di nomi esistenti.¹⁷⁹

Ciò potrebbe costituire anche una parziale risposta alla domanda sul perché oggi la letteratura sudamericana sia meritatamente considerata come una delle letterature più feconde e più corrispondenti alle esigenze critiche attuali, che si produca nel mondo.

Assai interessanti, infine, sono le conclusioni:

Lo spazio del barocco è quello della sovrabbondanza e dello spreco. Contrariamente al linguaggio comunicativo, economico, austero, ridotto alla mera funzionalità – ovvero, servire da veicolo per l'informazione –, il linguaggio barocco si compiace nel supplemento, nell'eccesso e nella perdita parziale del suo oggetto. O meglio: nella ricerca, per definizione frustrata, dell'*oggetto parziale*. L' "oggetto" del barocco può essere così

¹⁷⁸ Ivi, p. 175.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 175-6.

definito: si tratta di ciò che Freud, ma soprattutto Abraham, definiscono *l'oggetto parziale*: seno materno, escremento - e il suo equivalente metaforico: *l'oro*, materia costituiva e supporto simbolico di ogni forma di barocco - sguardo, voce, *cosa* per sempre estranea a tutto ciò che l'uomo può comprendere, assimilare(a sé) dell'altro e di se stesso, residuo che potremmo descrivere come la (a)lterità, per evidenziare qui l'apporto di Lacan, che chiama quest'oggetto precisamente (a).

L'oggetto (a) in quanto quantità residuale, così come caduta, perdita o in quanto discordanza tra la realtà (l'opera barocca visibile) e la sua immagine fantasmatica (la saturazione senza limiti, la proliferazione soffocante, *l'horror vacui*) domina lo spazio barocco. [...]

La constatazione dell'inevitabile fallimento non implica alcuna modificazione del progetto, ma piuttosto il contrario: la ripetizione di tutto ciò che è *supplemento*; questa ripetizione ossessiva di una cosa inutile (posto che non ha accesso all'entità ideale dell'opera) è ciò che connota il barocco come *gioco*, in opposizione alla determinazione dell'opera classica in quanto *lavoro*. [...]

Gioco, perdita, spreco e piacere, ovvero *erotismo*, in quanto attività sempre puramente ludica, che non è altro che una parodia della funzione riproduttiva, una trasgressione all'utilità, al dialogo "naturale" dei corpi.¹⁸⁰

Troviamo qui un elemento, quello della sessualità, che non viene normalmente trattato - almeno, non direttamente¹⁸¹ - nella scrittura borgesiana e che quindi sembra quasi allontanarci dal nostro discorso: ma, in realtà, la riproduzione sessuale è da Borges strettamente connessa allo *specchio*,¹⁸² "oggetto parziale", se si vuole, o comunque oggetto tipico della letteratura barocca o neobarocca. Di conseguenza, pare lecito dedurre che egli stesso fosse consapevole dell'erotismo intrinseco a una scrittura che *gioca* costantemente attorno a se

¹⁸⁰ Ivi, pp. 181-2

¹⁸¹ Si è già posto in evidenza come proprio il reiterato accenno alla sessualità, faccia di Freud un autore sgradito al poeta che è in Borges (così come in Jung).

¹⁸² "La terra che abitiamo è un errore, una incompetente parodia. Gli specchi e la paternità sono abominevoli perché la moltiplicano e la affermano." J. L. Borges, "Hakim di Merv, il tintore mascherato", op. cit., p. 491

stessa, duplicandosi all'infinito – pur nella disperazione della mancanza di un centro, di un solido terreno su cui infine poggiare i piedi.

Altro aspetto in cui si può ritrovare appieno Borges, è l'idea di una scrittura, di un pensiero, costantemente alla ricerca di qualcosa; ricerca che è “per definizione frustrata”, ma che, ciononostante, non desiste – *non può desistere* – dal suo progetto:

L'impossibilità di penetrare il disegno divino dell'universo non può, tuttavia, dissuaderci dal tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori.¹⁸³

Ricerca frustrata che, in un momento di felicità, può essere però risolta da una frase come questa:

Cerca per il piacere di cercare, non per quello di trovare.¹⁸⁴

Dove troviamo per un attimo il senso di una scrittura che a un definitivo e assoluto Senso non potrà mai giungere, per sua stessa natura:

[...] il barocco attuale, il neobarocco, riflette strutturalmente la disarmonia, la rottura dell'omogeneità, del logos in quanto assoluto, la carenza che costituisce il nostro fondamento epistemico. Neobarocco dello squilibrio, riflesso strutturale di un desiderio che non può mai raggiungere il suo oggetto; desiderio in relazione al quale il logos non ha messo in piedi niente più di una facciata, dietro cui nascondere l'essenziale carenza.¹⁸⁵

Ma, del resto, interviene ancora una volta Borges a consolarci e consolarsi, con questa bellissima frase:

¹⁸³ J. L. Borges, “L'idioma analitico di John Wilkins”, op. cit., p. 1005

¹⁸⁴ J. L. Borges, “Frammenti di un vangelo apocrifo”, op. cit., p. 345

¹⁸⁵ S. Sarduy, op. cit., p. 183

La soluzione del mistero è sempre inferiore al mistero. Questo partecipa del soprannaturale e finanche del divino; la soluzione, del giuoco di prestigio.¹⁸⁶

Sempre a proposito di barocco e di Borges, mi sembra assai interessante anche un confronto con ciò che scrisse W. Benjamin, filosofo tedesco della prima metà del Novecento, che fu forse il primo ad ipotizzare profonde affinità tra il nostro secolo e quello barocco, prevedendo anche le mostruosità cui incorse un secolo che si vantava di aver ormai definitivamente acquisito lo strumento “sano” e “illuminato” della ragione e di non poter quindi più incorrere nelle “barbarie” dei secoli passati.¹⁸⁷

L’analisi che conduce Benjamin è davvero molto lucida, specie se consideriamo che egli stesso faceva parte dei modi del pensiero e dell’ «aria del tempo» che tentava di tratteggiare attraverso il suo stile volutamente – o necessariamente? – frammentato, ma di una coerenza quasi intuitiva (intuizione artistica) ancor più che logica.

Sono davvero molti gli aspetti che gli riuscì d’intravedere come fondanti l’estetica sua contemporanea e a venire (Benjamin, ebreo tedesco, si uccise nel 1940 a Port Bou, fuggendo dai nazisti) e – ciò che forse rende ancor più eccezionale la sua scrittura – egli stesso fece proprie alcune delle modalità espressive più tipiche della contemporaneità, fino al punto di poter essere considerato oggi come una sorta di precursore.

Un esempio fra tutti è il suo spregiudicato utilizzo delle citazioni, pratica che informò profondamente la scrittura benjaminiana, fino al punto di arrivare a concepire un’opera interamente fatta di citazioni¹⁸⁸– opera che non venne mai portata a termine.

¹⁸⁶ J. L. Borges, “Abenjacán il bojarí, ucciso nel suo labirinto”, op. cit., p. 869

¹⁸⁷ Scrisse W. Benjamin: “Lo stupore perché le cose che viviano sono «ancora» possibili nel ventesimo secolo è tutt’altro che filosofico. Non è all’inizio di nessuna conoscenza, se non di quella che l’idea di storia da cui proviene non sta più in piedi.” W. Benjamin, “Tesi di filosofia della storia”, *Angelus Novus*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1962, p. 79

¹⁸⁸ Mi riferisco al famoso *Das Passagen-Werk*.

Ciò che poi ancor di più sorprende in quest'autore è il fatto che Benjamin seppe argomentare il senso del citazionismo e intravederne i futuri sviluppi e l'intrinseca "ideologia" alla base, dimostrando così una lucida distanza dalla sua stessa scrittura, difficilmente riscontrabile in altri pensatori.

Tornando ora definitivamente al barocco, ecco a seguire alcune importanti considerazioni di W. Benjamin:

Specie nell'ambito del linguaggio, l'analogia tra gli sforzi di allora e quelli dell'altro ieri e quelli attuali è palese. Una certa forzatura è peculiare delle due opere [N. B.: si riferisce al dramma espressionista e a quello barocco tedesco]. [...] Perché, come l'espressionismo, il barocco è un'epoca meno contrassegnata dal vero e proprio esercizio dell'arte che non da un incontenibile *volere artistico*. E così è sempre nelle cosiddette epoche di decadenza. [...] In questo volere si fonda l'attualità del barocco dopo il crollo della cultura classica tedesca. A ciò si aggiunge la ricerca di uno stile estremamente elaborato nel linguaggio, di uno stile atto a farlo apparire all'altezza del tumulto degli eventi del mondo. L'abitudine a *congiungere un blocco di aggettivi*, che non conoscono un uso avverbiale, col soggetto, non è di oggi. «Grosstanz», «Grossgedicht» (cioè epos) [letteralmente: «Ballo in grande», «Poesia in grande»] sono vocaboli barocchi. E ovunque, *neologismi*. Oggi come allora, attraverso molti di essi si esprime la ricerca di un nuovo pathos. Gli scrittori cercavano di impadronirsi in modo personale della forza più intima dell'immagine, quella da cui procede una precisa e tuttavia sfumata metaforicità del linguaggio. [...] I traduttori barocchi amavano le formule arbitrarie, quali si trovano negli scrittori odierni in forma di arcaismi, mediante i quali si cerca di attingere alle *fonti della vita del linguaggio*. Questo arbitrio è sempre contrassegno di una produzione in cui l'espressione formalmente elaborata di un effettivo contenuto è ben difficilmente sottraibile al conflitto di forze scatenate. E in questa

lacerazione il presente rispecchia, fin dentro i particolari dell'esercizio artistico, certi aspetti della costituzione spirituale barocca.¹⁸⁹

Un'analisi minuziosa di questo brano ci porterebbe forse troppo lontano dal tema di questo capitolo: sono parole dense, ricche di significato ed è difficile riassumerle in pochi concetti; tantomeno ci si potrebbe ora avventurare in un'analisi profonda della letteratura contemporanea in relazione a quella barocca.

Non è però impossibile ravvisarvi alcune analogie con ciò che lo stesso Borges ebbe a scrivere a riguardo del concetto di barocco, così come nei confronti della sua stessa letteratura e della letteratura contemporanea in generale, e tentare quindi un timido confronto che possa illuminare ulteriormente la poetica borgesiana.

Inizio col citare alcune importanti considerazioni di Borges a proposito del barocco; considerazioni in cui, a ben vedere, si possono trovare molti punti in comune con quanto scritto da Benjamin:

Io direi che barocco è lo stile che consapevolmente esaurisce (o vuole esaurire) tutte le proprie possibilità e che confina con la propria caricatura. [...] Direi che barocco è il punto terminale di ogni arte, quando questa mette in mostra e dilapida i suoi mezzi. Il barocchismo è intellettuale, e Bernard Shaw ha dichiarato che ogni fatica intellettuale è umoristica.¹⁹⁰

Si noti innanzitutto l'accento alla *volontà*, a una *forzatura*: barocco è uno stile che "consapevolmente esaurisce (o vuole esaurire) tutte le proprie possibilità". Queste parole si avvicinano dunque a quel "volere artistico" che Benjamin definisce come contrassegno della letteratura barocca e, più in generale, delle letterature *cosiddette* di decadenza.

¹⁸⁹ W. Benjamin, "Premessa gnoseologica", *Il dramma barocco tedesco*, trad. E. Filippini, Einaudi, Milano, 1980, pp. 35-6. Il corsivo è mio.

¹⁹⁰ J. L. Borges, "Prefazione all'edizione del 1954", *Storia universale dell'infamia*, op. cit., p. 443

La volontà implica sempre un passaggio logico in più: non si tratta di *creare qualcosa*, ma della *volontà di creare qualcosa*. Non che l'arte sia mai un prodotto del tutto spontaneo, come spesso piace pensare. In ogni opera d'arte c'è dietro un lavoro quotidiano fatto anche di costrizione e di pianificazione, di ordine e di vuoto creativo: l'idea dell' "ispirazione" come condizione necessaria all'arte, in cui si crede e si vede sempre immersi i grandi artisti, è forse più una conseguenza della capacità dell'opera d'arte stessa – dell'artista – di nascondere i propri segreti meccanismi, mostrandosi quindi come un oggetto quasi naturale, spontaneo, immediato; la verità il più delle volte è un'altra, ma non è poi così importante: ciò che conta è il risultato, ed è vero che un'opera d'arte – per ciò che i nostri canoni affermano essere *arte* – ci appare normalmente come qualcosa di concluso, di completo,¹⁹¹ qualcosa di autosufficiente, avente quindi una vita propria indipendente dall'autore/trice e dal tempo – giorni, ore, minute contingenze – che l'hanno prodotta.

Quando invece l'arte "mette in mostra e dilapida i suoi mezzi", ovvero quando smaschera i propri meccanismi, automaticamente le è preclusa quella dimensione di totalità conclusa e autosufficiente che di norma viene considerata contrassegno di perfezione artistica e ciò accade poiché esibire i propri mezzi significa porsi sin dall'inizio in una dimensione critica, in una dialettica che, già dall'interno, mina alla validità dei propri stessi assiomi. L'opera d'arte diventa allora molto più fragile e spesso frana addirittura su se stessa, lasciando come unico suo residuo espressivo quell' "incontenibile volere artistico" di cui scrive Benjamin: *incontenibile* proprio per la disperata impossibilità o incapacità per l'artista di distogliere lo sguardo da tutti quegli elementi che, mentre crea o tenta di creare, minano contemporaneamente al significato stesso del suo atto creativo. Per questo, Borges parla di "barocco" come "punto terminale di ogni arte"; per questo, durante l'epoca contemporanea, si è spesso parlato di *morte dell'arte*.

¹⁹¹ "La realtà più alta dell'arte è l'opera isolata, conclusa. Ma in certi periodi l'opera a tutto tondo rimane riservata soltanto agli epigoni. Sono i periodi della «decadenza» delle arti, del

Se c'è infatti una prerogativa dell'arte contemporanea in generale è quella di una continua messa in discussione di se stessa, del continuo ammiccare a quelli che sono gli artifici che la reggono, nel tentativo di coinvolgere lo spettatore / lettore a un livello più profondo di consapevolezza, impedendogli quell'immedesimazione che – tanto vera quanto profondamente illusoria¹⁹² – lo spinge piuttosto a dimenticarsi di se stesso e dell'importante ruolo che svolge; l'artista contemporaneo vuole, *esige*, un osservatore attento, consapevole, pronto a ritenersi egli stesso – così come di fatto è – autore dell'opera cui si trova di fronte: poiché è solo attraverso il suo sguardo che l'opera – pura espressione – assume infine significato.

Tra gli espedienti che Benjamin enumera come caratteristici di un volere artistico, ve ne sono alcuni che facilmente possiamo riscontrare in Borges, come, per esempio l'idea della conglomerazione di aggettivi a sostituzione dei sostantivi, che nel racconto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (*Finzioni*) trova una delle sue più splendide rappresentazioni¹⁹³ – magistrale parodia di tali espedienti, a cui un Borges più giovane aveva in qualche modo creduto;¹⁹⁴ così

«volere» l'arte." W. Benjamin, "Premessa gnoseologica", op. cit., p. 35

¹⁹² A proposito della fede poetica, Borges affermò: "Invento una storia, so che questa storia è falsa. Però, mentre scrivo, devo credere in essa. Per questo motivo Coleridge disse che la fede poetica è la *sospensione momentanea dell'incredulità*." Tratto da *Borges verbal*, dizionario di borgerías a cura di P. Bravo e M. Paoletti, Emecé Editores, Barcelona, 1999, pp. 87-8. La traduzione e il corsivo sono miei.

¹⁹³ Nel racconto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Borges-narratore ci narra del ritrovamento di un'enciclopedia che minuziosamente descrive scienze, usi e costumi, linguaggi, topografia, ecc., di un immaginario pianeta, *Tlön*: "In quelli [idiomi] dell'emisfero boreale [...] la cellula primordiale non è il verbo, ma l'aggettivo monosillabico. Il sostantivo si forma per accumulazione di aggettivi. Non si dice *luna*: si dice *aereo-chiaro sopra scuro-rotondo*, o *aranciato-tenue-dell'altoceleste*, o qualsiasi altro aggregato. In questo caso particolare, la massa degli aggettivi corrisponde a un oggetto reale; ma si tratta, appunto, di un caso particolare. Nella letteratura di questo emisfero (come nell'universo sussistente di Meinong) abbondano gli oggetti ideali, convocati e disciolti in un istante secondo le necessità poetiche." J. L. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", op. cit., pp. 629-30

¹⁹⁴ Vedi, per esempio, il seguente brano: "Il linguaggio è un efficace sistematizzazione dell'enigmatica abbondanza del mondo. Detto con altre parole: i sostantivi sono di nostra invenzione. Palpiamo un oggetto circolare, vediamo un mucchietto di luce del colore dell'alba, un prurito ci sollecita il palato, e mentiamo affermando che queste tre cose eterogenee formano una sola cosa, chiamata arancia. La luna stessa è una finzione. Aldilà di convenzioni astronomiche, che non debbono preoccuparci qui, non vi è alcuna somiglianza tra quella circonferenza gialla che si sta alzando ora luminosa lungo le mura della Recoleta, e lo spicchio roseo che vidi nel cielo della plaza de Mayo, tante notti fa. Ogni sostantivo è un'abbreviazione. Al posto di enumerare freddo, affilato, pungente, infrangibile, brillante, appuntito, enunciamo

come l'utilizzo di neologismi, anch'esso corrispondente alla prima scrittura borgesiana, ovvero quella delle raccolte di saggi da lui stesso in seguito rinnegate (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928); infine, l'esigenza "di attingere [mediante arcaismi o forme arbitrarie] alle fonti della vita del linguaggio", è tematica - sulle origini del linguaggio e sul ruolo del poeta in questo senso - assai spesso rintracciabile nella scrittura borgesiana, e di cui questo brano può servire d'esempio:

La radice del linguaggio è irrazionale e di carattere magico. Il danese che articolava il nome di Thor o il sassone che pronunciava quello di Thunor non sapevano se quelle parole significavano il dio del tuono o lo strepito che tien dietro al lampo. *La poesia vuol tornare a quell'antica magia.*¹⁹⁵

Ma tutti questi espedienti, queste ambizioni - pur presenti in Borges - sono da lui superate attraverso lo strumento dell'ironia, che gli permise prenderne coscienza in maniera tale da non rendersene succube, divenendo questi piuttosto strumenti in grado di modificare profondamente il concetto stesso di arte, fino al punto di piegarla alla frammentarietà e di lasciarsi alle spalle quell'ideale della completezza, dell'opera a tutto tondo - ideale classico -, che per secoli si era ritenuto valore imprescindibile all'opera artistica.

Oggi, il nostro sguardo è molto più attirato dall'incompletezza, dal vuoto, dalla frammentarietà: siamo molto più avvezzi a finali che non pretendano di essere tali, aprendosi alle infinite prospettive che ogni storia può offrire; a immagini

pugnale; [...] Il mondo apparente è complicatissimo e il linguaggio ha effettuato solamente una piccolissima parte delle infaticabili combinazioni che vi si potrebbero portare a termine. Perché non creare una parola, una sola, per la percezione congiunta dei campanacci insistendo nel crepuscolo e il tramonto del sole in lontananza? [...] Riconosco ciò che di utopico risiede nelle mie idee e mi rendo conto della distanza tra la possibilità intellettuale e quella reale, però confido nella dimensione futura e nel fatto che non sarà certo meno ampia della mia speranza." J. L. Borges, "Palabrería para versos", *El tamaño de mi esperanza*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 52-55. La traduzione è mia. Sebbene anche qui sia presente la consueta vena ironica borgesiana, l'autore - allora appena ventisettenne - sembra certo prendersi più sul serio e ancora credere alla "dimensione della sua speranza" e alla possibilità di un linguaggio nuovo, fatto di conglomerati di aggettivi che sappiano esprimere appieno l'unicità e irripetibilità di qualsivoglia immagine e momento della realtà.

che non pretendano esaustivamente di esaurirsi in se stesse. Vi siamo più abituati e sappiamo apprezzare molto di più il vuoto che incombe dietro la rappresentazione, la *lacerazione* che lascia intravedere l'irrimediabile scarto tra vita reale e finzione.¹⁹⁶

In questo senso, le *Finzioni* e gli *Artifici* borgesiani – nonostante ciò che questi stessi nomi suggeriscono – ci appaiono molto più aderenti alla realtà di quanto non possa esserlo un'opera d'arte che, chiudendosi perfetta in un cerchio, poco riguarda infine quell'insensatezza e quella frammentarietà che registriamo così spesso nelle nostre esistenze.¹⁹⁷

Questa digressione sul barocco e sulle sue connessioni con l'epoca contemporanea ci ha portato molto lontano, ed è ora giunto il tempo di ritrovare la Trinità e di rivederla alla luce di quanto scritto finora.

Riporto qui in parte ciò che Borges scrisse sulla Trinità nel brano da me precedentemente citato:

¹⁹⁵ J. L. Borges, "Prologo", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 9. Il corsivo è mio.

¹⁹⁶ Una curiosa versione di questa fondamentale differenza tra il classico e il moderno, differenza che si renderà pienamente consapevole nell'arte contemporanea, la offre Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal* (1904): "–La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette!– venne ad annunziarmi [la prima persona si riferisce allo stesso Mattia Pascal/Adriano Meis] il signor Anselmo Paleari. [...] –Sarebbe da andarci, signor Meis.– –La tragedia d'Oreste?– –Già! [...] Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.– –Non saprei,– risposi, stringendomi ne le spalle. –Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe sconcertato da quel buco nel cielo. [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.– E se ne andò, ciabattando." Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, 1988, p. 136

¹⁹⁷ Scrive J. Alazraki: "Le sue «finzioni», che a molti appaiono così distanti dalla realtà e dalla vita, ci avvicinano invece più strettamente alla realtà, però non a quella realtà quotidiana che ci sconcerta, ma piuttosto a quella che ci riduce a un numero fortuito di una gigantesca lotteria e che, allo stesso tempo, ci congiunge con tutto ciò che fu e che sarà; quella che ci trasforma in un ciclo della realtà che già è accaduto e, contemporaneamente, ci insegna che un minuto può contenere l'eternità. [...] Riassumendo: una realtà inverosimile, contraddittoria, ambigua e, a volte, anche assurda. Ma, infine, non sono forse questi gli ingredienti autentici dell'irriducibile mistero dell'esistenza? Questo mondo fittizio dove ogni cosa è misurata attraverso un relativismo che attribuisce veridicità all'inverosimile e all'assurdo, non costituisce un'evasione dalla realtà, bensì un ritorno ad essa, però con tra le mani un fiore che, come quello di Coleridge, prova che la realtà esiste e che è anche un sogno." J. Alazraki, op. cit., p. 118

Immaginata di colpo, la sua concezione di un padre, di un figlio e di uno spettro, articolati in un solo organismo, sembra un caso di teratologia intellettuale, una formazione che solo l'orrore di un incubo ha potuto partorire. L'inferno è una semplice violenza fisica, ma le tre inestricabili Persone comportano un errore intellettuale, una infinità sommersa, speciosa, come di specchi opposti.¹⁹⁸

Innanzitutto, bisognerà porre attenzione sul fatto che la Trinità costituisce un tentativo razionale e, in certo qual modo, iconografico, di rappresentare Dio, ovvero ciò che è indefinibile e irrepresentabile per eccellenza. Si tratta dunque di un pensiero che cerca d'incontrarsi con il pensiero dell'infinito, ovvero con ciò che gli è naturalmente precluso.

Ciò è importante poiché, a ben vedere, la scrittura borgesiana non fa che mettersi continuamente in rapporto con l'idea di infinito - l'infinito che "corrompe"¹⁹⁹ - non tanto nella speranza di poterlo rappresentare e di potervi lì rintracciare un qualsiasi dio, quanto nell'intento di mostrare come questo concetto corrompa e deformi di sé la realtà, non appena si tenti di costringerlo nei limiti del finito.

Anche in questo senso, allora, la figura della Trinità assume un'importanza particolare: quella di riassumere, in certo modo, gli orrori e gli incubi della scrittura borgesiana - notoriamente *intellettuale* - che, con i passi lenti e misurati di una forma "unanimente definita come classica",²⁰⁰ sa spesso trascinare il

¹⁹⁸ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., p. 532

¹⁹⁹ "C'è un concetto che è il corrotto e l'ammattitore degli altri. Non parlo del Male il cui limitato impero è l'etica; parlo dell'infinito." J. L. Borges, "Metempsicosi della tartaruga", op. cit., p. 393

²⁰⁰ "La postulazione classica della realtà può assumere - secondo Borges - tre modalità: la prima consisterebbe in una notificazione generale dei fatti più rilevanti; la seconda, nell'immaginare una realtà più complessa di quella dichiarata al lettore e nel riferirne soltanto le derivazioni e gli effetti; la terza, infine, in un'invenzione di tipo circostanziale, il cui significato va però oltre il suo stato di mera contingenza. [...] Le sue risposte, oltre a riflettere un'eccezionale coscienza letteraria, spiegano alcuni tratti distintivi della sua stessa prosa, unanimemente definita come classica. Classica perché, come si vedrà, in essa funzionano, appunto, queste stesse tre modalità che Borges definisce come attributi della prosa classica." J. Alazraki, op. cit., pp. 131-2. Il corsivo e la traduzione sono miei.

lettore in vortici e abissi mentali degni del miglior *horror vacui* tipico dello spirito barocco.²⁰¹

Capiamo allora come il riferimento agli “specchi”, immagine particolarmente cara a Borges, non sia qui del tutto casuale: se l’ “errore intellettuale” rimanda molto da vicino a quei paradossi, sorta di cortocircuiti mentali, sui quali Borges lavora spesso e che, si potrebbe dire, informano quasi la sua stessa scrittura, gli “specchi opposti” ci ricordano anch’essi innumerevoli immagini borgesiane, suggerendoci così una certa insospettata affinità tra la figura della Trinità e il gusto più tipicamente “borgesiano”.

L’immagine dello specchio assume una tale densità di significati in Borges che, per descriverla esaurientemente, si renderebbe necessaria un’altra tesi; di conseguenza, mi limiterò qui a un breve accenno.

Lo specchio costituisce, innanzitutto, una porta verso l’infinito; un infinito che nasce però primariamente nella forma dell’angoscia e dell’incubo, ovvero nella sensazione di un’insensata moltiplicazione della realtà:

Conobbi, bambino, codesto orrore di una duplicazione o moltiplicazione spettrale della realtà, [...] davanti ai grandi specchi.²⁰²

In varie occasioni, Borges ci ha raccontato della sua paura infantile per gli specchi, dove temeva sempre di intravedere mostri dal volto inaccessibile, o, più “semplicemente”, il proprio volto non riconosciuto, né riconoscibile.

Esempi significativi di quest’ancestrale timore, possiamo trovarli spesso nella produzione poetica dell’autore. La poesia “Lo specchio” (*Storia della notte*) è in questo senso assai eloquente:

²⁰¹ “Lo stile classico della prosa di Borges [...] possiede la rara virtù di mostrarci un mondo insolito e inverosimile, che persuade grazie alla sua precisione e chiarezza; l’effetto di tale artificio nel lettore è stato abilmente descritto da Keith Botsford: «Il suo stile conduce il lettore fiducioso, passo dopo passo; lo seduce e lo induce ad accettare ciò che normalmente non accetterebbe. È così *sicuro* di sé, così autoritario nelle sue proclamazioni! Breve, chiaro e denso, sembra quasi legale nelle sue intenzioni, di modo che le sue stesse leggi, così come le leggi del mondo di Borges che esso descrive, sembrano immutabili, codificate e complete. (K. Botsford, “The Writings of Jorge Luis Borges”)” Ivi, pp. 162-3. La traduzione è mia.

²⁰² J. L. Borges, “Gli specchi velati”, *L’artefice*, op. cit., p. 1115

LO SPECCHIO

Io, da bimbo, temevo che lo specchio
Mi mostrasse un altro volto o una cieca
Maschera impersonale che occultasse
Qualcosa senza dubbio atroce. Inoltre
Che il silenzioso tempo dello specchio
Deviasse dal percorso quotidiano
Delle ore dell'uomo e ospitasse
Nel suo vago confine immaginario
Esseri e forme con colori nuovi.
(A nessuno lo dissi; il bimbo è timido.)
Temo adesso che lo specchio nasconda
Il vero volto dell'anima mia,
oltraggiata da ombre e da colpe,
Ciò che Dio vede e forse pure gli uomini.²⁰³

Lo specchio, qui, si configura come la via d'accesso a tutto ciò che di remoto e recondito appartiene all'uomo; ci parla dell'Altro da sé, che può essere costituito dall' "altro" in senso proprio; da ciò che sta aldilà dei nostri limiti ("Dio");²⁰⁴ così come dall' "altro" che vive all'interno della nostra stessa persona: ovvero da tutto ciò che oggi, con la nostra "triste mitologia",²⁰⁵ definiamo "inconscio" e che, come detto precedentemente, al poeta risulta ancora più forte suggerire richiamandosi, per esempio, a una figura come quella del "Minotauro", che, non a caso, costituisce un'altra delle immagini più ricorrenti in Borges.²⁰⁶

²⁰³ J. L. Borges, "Lo specchio", *Storia della notte*, op. cit., p. 1091

²⁰⁴ "Forse un tratto del volto crocifisso si cela in ogni specchio" J. L. Borges, "Paradiso, XXXI, 108", op. cit., p.1153

²⁰⁵ J. L. Borges, "Prologo", *La rosa profonda*, op. cit., p. 659. Il corsivo è mio.

²⁰⁶ In un'altra poesia, "Allo specchio", Borges accenna infatti direttamente al mito del Minotauro: "Perché perseveri, incessante specchio? / Perché duplichi, misterioso fratello, / Il minimo gesto della mia mano? / Perché nell'ombra il subito riflesso? / Sei l'altro di cui parla il

Lo specchio, insomma, conduce verso quelle zone recondite, dove tutto si confonde, dove sovrapposizioni impensabili rivelano tremende e segrete connessioni, dove scopriamo di essere mostruosamente diversi da ciò che pensiamo di essere e dove infine possiamo ritrovare “il vero volto” delle anime nostre, “oltraggiat[e] da ombre e da colpe”.

Ma nemmeno l’accenno a Dio è casuale, se è vero che lo specchio, e in particolare gli “specchi opposti” (quelli della Trinità...), nel duplicare vertiginosamente gli oggetti che vi si riflettono, rimandano subito all’idea d’infinito²⁰⁷ – chiaramente connesso al concetto di Dio –, seppure in quella forma un po’ angosciante che ritroviamo spessissimo in Borges e, a ben vedere, anche in ogni tipica rappresentazione barocca: l’infinito sotto forma di un insano proliferare di immagini che, invece di riempirlo di significati, ottengono infine l’effetto contrario, ovvero quello di segnalarne il vuoto profondo di significato.²⁰⁸

“Proliferare di immagini” che rimanda prepotentemente in Borges all’idea dell’atto riproduttivo stesso, dell’atto sessuale come un’inutile aggiungere “significati” (o meglio: “produttori di significati”) al mondo. Famosa è ormai la seguente frase, assai ricorrente in Borges:

greco / E da sempre mi guati. [...]” J. L. Borges, “Allo specchio”, *La rosa profonda*, op. cit., p. 729. Il corsivo è mio.

²⁰⁷ “Nel corridoio [della Biblioteca] è uno specchio, che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la Biblioteca non è infinita (se realmente fosse tale, perché questa duplicazione illusoria?) io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l’infinito...” J. L. Borges, “La Biblioteca di Babele”, op. cit., p. 680

²⁰⁸ Un’immagine forte di questo vertiginoso infinito, può essere offerta dalla poesia “La vertigine” di G. Pascoli, di cui riporto a seguito alcuni versi: “Uomini, se in voi guardo, il mio spavento / cresce nel cuore. Io senza voce e moto / voi vedo immersi nell’eterno vento; / voi vedo, fermi i brevi piedi al loto, / ai sassi, all’erbe dell’aerea terra, / abbandonarvi e pender giù nel vuoto. [...] / Allora io, sempre, io l’una e l’altra mano / getto a una rupe, a un albero, a uno stelo, / a un filo d’erba, per l’orror del vano! / a un nulla, qui, per non cadere in cielo ! [...] di là da ciò che vedo e ciò che penso, / non trovar fondo, non trovar mai posa, / da spazio immenso ad altro spazio immenso; forse, giù giù, via via, sperar... che cosa? / La sosta! Il fine! Il termine ultimo! Io, / io te, di nebulosa in nebulosa / di cielo in cielo, in vano e sempre, Dio!” G. Pascoli, “La vertigine”, *Nuovi Poemetti*, in Poesie, ed. Mondadori, 1965

La terra che abitiamo è un errore, una incompetente parodia. Gli specchi e la paternità sono abominevoli perché la moltiplicano e la affermano.²⁰⁹

Per quanto riguarda i riferimenti alla sfera sessuale nella scrittura borgesiana, si è constatato come questi, oltre che rari e poco espliciti, siano normalmente connotati da una certa negatività, la stessa che intravediamo nelle righe testé citate.

Scriva E. Perassi:

Si tratta di una reticenza che significativamente si schiarisce solo quando la reazione fra eventi naturali e fittizi viene disposta alla massima distanza, quando cioè essa viene messa all'ombra della lettera metafisica che articola la forma del discorso letterario: la passione della carne, impedita da memorie arcaicamente mostruose («el pasado me acosa con imágenes»), perde il titolo di fantasma quando la si dismette nella fantasia dello specchio, sotto la cui vasta protezione epistemologica può articolarsi l'asse che conduce dall'orrore per la moltiplicazione dell'immagine del mondo all'omologazione di questo stesso orrore con l'evento dell'atto generativo, «antiguo pacto»²¹⁰ stretto tra il padre, la madre, la specie.²¹¹

Lo specchio, dunque, rappresenta in questo senso una forma – un simbolo – attraverso cui diventa possibile riferirsi più agevolmente alla sfera sessuale, evidentemente considerata dall'autore come “indicibile” per via diretta.

Se in Borges, dunque, lo specchio significa – nella forma della *metonimia*²¹² – la sessualità, allora la Trinità, fatta di “specchi opposti”, partecipa pure essa per analogia a questa connotazione, investendosi di un'insospettata potenzialità erotica su cui più avanti si farà maggior luce; diviene quindi

²⁰⁹ J. L. Borges, “Hakim di Merv, il tintore mascherato”, op. cit., p. 491

²¹⁰ “Infiniti li vedo [gli specchi], elementari / esecutori d'un *antico patto*, / moltiplicare il mondo come l'atto / generativo, veglianti e fatali.” J. L. Borges, “Gli specchi”, *L'artefice*, op. cit., p. 1183. Il corsivo è mio.

²¹¹ E. Perassi, op. cit, p. 128

²¹² “Vi è infine nella proliferazione, operazione metonimica per eccellenza, la definizione migliore di ciò che ogni metafora è, ovvero la realizzazione a livello pratico – della decifrazione

ancor più plausibile una sua stretta correlazione con l'inconscio privato dello scrittore argentino.

La Trinità, insomma, con i suoi "specchi opposti", la sua "infinità sommersa" - infinità barocca, rigogliosa di immagini, sorta di *aleph* -, "formazione che solo l'orrore di un incubo ha potuto partorire", lungi dall'essere figura risibile, così come Borges ce la vuole - apparentemente - presentare, è immagine particolarmente pertinente all'interno dell'universo borgesiano.

C'è, infine, un altro passo che offre una prova ulteriore di quanto scritto finora. Scrive Borges:

Le possibilità dell'arte combinatoria non sono infinite, ma non di rado sono spaventose. I greci generarono la chimera, mostro con testa di leone, con testa di drago, con testa di capra; i teologi del secondo secolo, la Trinità, in cui inestricabilmente si articolano il Padre, il Figlio e lo Spirito²¹³

Anche qui, infatti, vengono accomunati al discorso trinitario l'arte combinatoria, per le cui arcane ed esoteriche implicazioni lo scrittore argentino dimostrò sempre un vivo interesse, e la chimera, essere mitologico che, in quanto tale, costituiva per Borges una forma di rappresentazione simbolica confacente alla sua stessa scrittura.

E a proposito di questa predilezione di Borges per le figure mitologiche è assai interessante l'analisi che Edna Aizenberg conduce nel suo libro *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, circa l'apporto del *Libro di Giobbe* nella scrittura borgesiana.

L'autrice sostiene, innanzitutto, che

in cui consiste ogni lettura - del progetto e della vocazione rivelateci dalla stessa etimologia di questa parola: dislocamento, traslato, tropo." S. Sarduy, op. cit., p. 172

²¹³ J. L. Borges, "Note Critiche", op. cit., p. 434

Dal *Libro di Giobbe* si possono desumere le proposte concettuali e poetiche basilari che danno forma al cosmo fittizio di Borges.²¹⁴

È certo un'affermazione piuttosto forte, ma altrettanto forti sono, a mio parere, le sue argomentazioni:

Per Borges, [...] il vero messaggio del Libro di Giobbe può essere dedotto dagli ultimi capitoli (38-42), quelli in cui è descritto il Signore mentre parla a Giobbe dal turbine. In essi, Dio rimprovera il sofferente uzita: «Conosci forse le leggi del cielo e determini tu i loro influssi sulla terra?» (38: 33). L'Umanità, dice il Signore al presuntuoso Giobbe, ignora i principi divini che reggono il mondo, perciò non può aspettarsi una giustificazione alla sofferenza. Questa inescrutabilità di Dio e della sua Creazione, dice Borges, è simbolizzata dai misteri della Natura che il Signore enumera, giungendo all'estremo con la descrizione di due bestie mostruose, Beemot e Leviatàn, versioni mitiche, rispettivamente, dell'ippopotamo e del coccodrillo.

Per Borges, i versi in cui sono descritte queste creature (40: 15-41: 26) sono di grande importanza e contengono l'essenza stessa dell'argomento. Ciò si deve al fatto che «quei mostri [...] verrebbero a essere simboli stessi di Dio, in quanto poderosi, mostruosi e, soprattutto, incomprensibili (giacché non si vede quale possa essere la ragione della loro esistenza nell'Universo, né quale funzione possano mai assolvere all'interno dell'economia divina)». Dio e l'Universo costituiscono un enigma. Per questo vengono rappresentati attraverso ciò che è enigmatico, mostruoso, incomprensibile, soprannaturale o fantastico. L'insondabile (ciò che risulta problematico), descritto attraverso l'insondabile (il fantastico): questo il tema e la tecnica che Borges individua nel *Libro di Giobbe*. Si tratta di una forma e di una poetica che giocano un ruolo fondamentale nei libri di Borges. «Forse, la più importante delle preoccupazioni di Borges – scrive Ana María Barrenechea – è la convinzione che il mondo sia un caos, la cui riduzione a qualsiasi legge umana risulta impossibile». E per descrivere questo tema,

²¹⁴ Edna Aizenberg, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Vervuert-Iberoamericana,

continua, Borges impiega alcuni simboli fantastici: «la “lotteria”, che determina i destini dei babilonesi, o la mostruosa biblioteca di Babele, o il “palazzo” [labirinto] dove medita il solitario Asterione» (A. M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, p. 63-65).²¹⁵

Pienamente d'accordo con l'autrice di quest'analisi e con A. M. Barrenechea, ci chiediamo dunque se, in base all'accurata analisi delle descrizioni offerte dallo stesso Borges, la Trinità non possa rientrare a pieno titolo nel novero di questi “simboli fantastici”, e, insieme a quelle “due bestie mostruose, Beemot e Leviatàn”, costituire figura assai pertinente per descrivere l'insondabile enigmaticità di Dio.²¹⁶

Eppure, mancando di specificare tale possibilità, lo scrittore argentino ci offre una rappresentazione della Trinità in cui sembra quasi volerla irridere; è come se, per certi versi, Borges si schernisse del suo stesso universo creativo.

Anche questa mi pare una prova che corrobora la mia ipotesi: nello scarto che ho qui registrato tra ciò che viene detto e ciò che invece rimane stranamente sottaciuto, vi è tutta l'incongruenza di un'immagine non pienamente *saputa* o *esplicitata* dall'autore, così come accade generalmente con i processi inconsci.

Vi è inoltre un altro aspetto ancora che, per la conoscenza che ho dell'autore, delle sue capacità e della sua forma di approssimarsi ad ogni argomento, m'insospettisce decisamente.

Frankfurt am Main-Madrid, 1997, p. 75. La traduzione è mia

²¹⁵ Ivi, pp. 75-6

²¹⁶ Vedi, per esempio, il brano “La lunga ricerca”, dove Borges definisce Dio un “animale invisibile”: “Prima del tempo o al di fuori del tempo (entrambe le locuzioni sono vane) o in un luogo che non è dello spazio, c'è un animale invisibile, e forse diafano, che noi uomini cerchiamo e che ci cerca.

Sappiamo che non può essere misurato. Sappiamo che non può essere contato, perché le forme della sua somma sono infinite.

Alcuni lo hanno cercato in un uccello, che è fatto di uccelli; alcuni lo hanno cercato in una parola, o nelle lettere di quella parola; alcuni lo hanno cercato, e lo cercano, in un libro che esisteva prima dell'arabo in cui venne scritto, e persino prima di ogni cosa; alcuni lo cercano nella sentenza Sono Colui Che Sono. [...]

È in agguato nei crepuscoli di Turner, nello sguardo di una donna, nell'antica cadenza di un esametro, nell'ignorante aurora, nella luna dell'orizzonte o della metafora.

Ci evita secondo dopo secondo. L'epigrafe del romano si consuma, le notti rodono il marmo.” J. L. Borges, “La lunga ricerca”, *I congiurati*, op. cit., p. 89

Infatti, la Trinità, oltre a riunire in se' molte delle immagini più tipicamente borghesiane, è figura che, a ben vedere, corrisponde molto più al pensiero dello scrittore argentino, di quanto questi non voglia, o chissà: non sappia, riconoscere.

Nella Trinità, così come venne concepita in particolar modo da Sant'Agostino, assurge a divinità il concetto stesso di *relazione*, tanto caro a Borges così come, in generale, al pensiero contemporaneo.

Nella concezione di un dio che è uno e trino è infatti già insito il pensiero della differenza e della molteplicità. È in questa maniera che, di fatto, la religione cristiana risolve, o meglio: tenta di risolvere, l'annoso problema del passaggio dall'Uno al molteplice, inserendo ossia già all'interno dell'idea di un Dio unico, il concetto stesso di molteplicità e di diversità.

È interessante a questo punto citare uno dei passi chiave del *De Trinitate* di Sant'Agostino, dove appunto viene sviluppato il concetto di relazione come categoria divina:

Ma in Dio nulla si predica in senso accidentale, perché in Lui nulla vi è di mutevole; e tuttavia non tutto ciò che si predica, si predica in senso sostanziale. Infatti si parla a volte di Dio secondo la relazione; così il Padre dice relazione al Figlio e il Figlio al Padre, e questa relazione non è accidente, perché l'uno è sempre Padre, l'altro sempre Figlio. [...] Né l'uno né l'altro si riferisce a se stesso, ma l'uno all'altro e queste sono le denominazioni che riguardano la relazione e non sono di ordine accidentale, perché ciò che si chiama Padre e ciò che si chiama Figlio è eterno e immutabile. Ecco perché, sebbene non sia la stessa cosa essere Padre ed essere Figlio, tuttavia la sostanza non è diversa, perché questi appellativi non appartengono all'ordine della sostanza, ma della relazione; relazione che non è un accidente, perché non è mutevole.²¹⁷

²¹⁷ Sant'Agostino, *La Trinità*, trad. di G. Beschin, Città Nuova Editrice, Roma, 1973, p. 241

Il problema che si poneva a chiunque volesse affrontare la questione, era il seguente: un ente, o è una sostanza o si trova in una sostanza come suo accidente; di conseguenza, se le tre persone della Trinità sono concepite come distinte e autonome e quindi come sostanze, esse finiscono col costituire tre dèi (triteismo); se invece si vuole preservare il monoteismo, bisogna concepire Figlio e Spirito Santo come accidenti della sostanza divina.

La risposta del vescovo d'Ipbona fu quindi la seguente: la distinzione tra le persone non può essere data dal rapporto tra sostanza e accidente, perché in Dio tutto è sostanza e non vi sono accidenti. Essa è data dunque dalla *relazione*: Padre, Figlio e Spirito, pur essendo un'unica sostanza, si differenziano nel loro reciproco rapportarsi.

Accanto all' "ordine della sostanza" troviamo dunque in Sant'Agostino un "ordine della relazione", che non è *sostanza* ma neppure *accidente*, e che trova quindi spazio nell'eterna immutabilità divina.²¹⁸

Si tratta di una relazione immutabile e dunque, a prima vista, è profonda la diversità tra questa relazione eterna in cui "l'uno è sempre Padre, l'altro sempre Figlio", e le relazioni sempre mutevoli, evanescenti e dai molteplici significati, cui si riferisce la scrittura borgesiana.

Ma, in fondo, aldilà dei diversi significati che assume di volta in volta ogni specifica relazione individuata tra due o più termini, non è infine il concetto stesso di Relazione, spoglio di qualsiasi connotazione, che assurge in Borges, così come nel cosiddetto pensiero *post-moderno*, a valore primario, attorno cui ruotano poi i molteplici significati? Non si tratta pur sempre di una sorta di *centro*, anche in questo caso?

²¹⁸ "Per la razionalità platonico-agostiniana era più comprensibile l'idea di un Dio-trinità, in se stesso relazione, in certo modo dinamismo metafisico, che possa essere concepito come internamente articolato in maniera al tempo stesso, né sostanziale né accidentale. È l'idea stessa di relazione a risultare sacralizzata, divinizzata nella riflessione agostiniana, mentre, nel corso del XII secolo, nel quadro di una razionalità che si avvia a divenire sempre più aristotelica, la dialettica tra sostanza e accidente sembra evidentemente destinata a irrigidirsi e a non ammettere alternative. In questo contesto, il passaggio tra le due rupi, del sabellianesimo e dell'arianesimo, si fa sempre più stretto, fino a scomparire del tutto." M. Parodi - M. Rossini (a cura di), *Fra le due rupi. La logica della trinità nella discussione tra Roscellino, Anselmo e Abelardo*, op. cit., pp. 16-17. Il corsivo è mio

Un centro la cui funzione è poi quella di negare proprio l'esistenza del concetto stesso di centro, poiché se ciò che conta è la relazione, di qualunque tipo essa sia, non si tratterà più di stabilire gerarchie e di porre l'accento sul diverso valore dei significati, bensì di evidenziare il ruolo stesso giocato dalle relazioni, offrendo una visione della realtà che potrebbe essere rappresentata iconograficamente da una *rete*, termine anche questo assai pregnante d'attualità.²¹⁹

Ma di questa riflessione agostiniana, e delle possibili implicazioni per un discorso più specificatamente contemporaneo, non v'è alcuna traccia in Borges: le uniche citazioni dell'opera di Sant'Agostino riguardano *Le confessioni* (in particolare, l'undicesimo libro) e alcuni riferimenti al *De civitate Dei*.

Neanche affrontando direttamente la figura della Trinità, Borges si rifà – almeno, apparentemente – all'autorevole testo agostiniano.

La domanda, dunque, è la seguente: ammesso che non conoscesse direttamente il *De Trinitate*, Borges si accorse di questa potente implicazione insita nell'idea stessa di Trinità e – per motivi a noi ignoti – non s'avventurò nell'indagarla, o non seppe invece riconoscerla?

È difficile pensare che lo scrittore argentino non sia stato in grado di cogliere un aspetto così importante della questione trinitaria; difficile pure pensare che non fosse a conoscenza, seppur per via indiretta, della tesi agostiniana o che non fosse egli stesso in grado di sviluppare il tema della Trinità in questa direzione, considerata la sua abilità nello scovare le più profonde e insospettite implicazioni di qualsivoglia pensiero.

²¹⁹ Così Alfonso De Toro descrive tale concetto: "Il palinsesto di Borges non è strutturato secondo unità di significato né in forma mimetica, ma è piuttosto rizomatico, giacché la sua scrittura non possiede centri, né origine, né logos. Si tratta di un tipo di organizzazione in cui un elemento si trova connesso ad un altro avente una struttura molto differente, producendo così una proliferazione a-gerarchica, slegata, aperta e sempre in potenziale sviluppo. Parlando in termini pittorici, si ha una rete di nodi dai quali fuoriescono radici che, a loro volta, si connettono con altri nodi, e dove già non importa la relazione significativa / significato, ma soltanto il tipo di relazione a livello di significante; ovverosia: la domanda non riguarda il significato che assume il sintagma, ma piuttosto il modo in cui è connesso all'interno della rete." A. De Toro, "Cervantes, Borges y Foucault" in *El siglo de Borges*, vol. II, a cura di A. De Toro e S. Regazzoni, Vervuert, Iberoamericana, 1999, pp. 61-62. La traduzione è mia.

Sorge allora il sospetto che, come evidenziato precedentemente nell'aver individuato le segrete e inconfessate affinità "barocche" tra l'immagine della Trinità e il gusto borgesiano, anche in questo caso l'autore sia restio a rendere esplicito il motivo del suo interesse per questa figura, limitandosi a deriderla e a mostrarne l'implicita mostruosità.

Sul rapporto tra Borges e Sant'Agostino, si basa poi tutta un'altra serie di incongruenze da me registrate, che riguardano più che la Trinità in se stessa, la ricostruzione storica che ne offre lo scrittore argentino.

Tratterò quindi ora di approfondire tale questione.

Abbiamo visto come la Trinità, pur in tutta la sua "pesantezza ontologica", sia figura dotata di un certo qual dinamismo interno, che non riscontriamo nelle immagini di Dio offerte dalle altre due principali religioni monoteistiche, dove l'unità del Creatore non è messa mai in discussione.

Anche nel caso della religione cristiana l'unità di Dio non vuole certo essere messa in discussione, però di fatto lo fu, se è vero che la polemica trinitaria – a tutt'oggi potenzialmente viva, poiché contraddizione irrisolvibile²²⁰ – coinvolse nei secoli innumerevoli pensatori alla ricerca di una forma che evitasse sia di incorrere nel triteismo, sia in un monoteismo che negasse però la specificità delle tre Persone.

Così scriveva, per esempio, Roscellino di Compiègne nella sua *Lettera ad Abelardo*, a cavallo tra l'undicesimo e il dodicesimo secolo:

Perché dunque la nave della fede cristiana prosegua incolume, scorrendo tra le due rupi, bisogna prestare la massima attenzione che non si infranga sulla scoglio della singolarità *sabelliana*, secondo cui è necessario ammettere che il Padre si è incarnato e ha patito, né incorra nel pericolo della pluralità

²²⁰ "La contraddizione trinitaria appare a tutti i pensatori troppo ardua perché la ragione umana vi si possa misurare con qualche speranza di successo e, a ben vedere, questo riconoscimento determina uno spostamento della ricerca non più interessata a rispondere alla domanda «è legittimo pensare e parlare della trinità?», ma ormai posta di fronte all'ineludibile quesito «in

ariana, che diversifica la sostanza con distinzioni di precedente-posteriore e di maggiore-minore, fino a introdurre una pluralità di dei per il modo estremo di considerare la diversità.²²¹

Nonostante quindi la forza del dogma s'impose poi anche con la violenza, offrendosi così in una forma che in realtà poco si apre alla *relazione*, di fatto la figura della Trinità fu in qualche modo rivoluzionaria, costituendo una fonte per la formulazione di nuove connotazioni dell'immagine di Dio e di nuovi concetti; tra cui, sottolinea Borges, la "nostra" attuale visione dell'eternità.

Mentre infatti Borges non coglie tutta l'importanza del discorso agostiniano sulla relazione, si sofferma invece assai approfonditamente sul concetto cristiano d'eternità, che, come si è già visto, fornirà allo scrittore argentino lo spunto per diverse sue immagini.

Si ricorderà infatti come, secondo Borges, il concetto di eternità cristiana fu sviluppato da Ireneo di Lione in seguito alla necessità di giustificare la Trinità di fronte ai ripetuti attacchi provenienti da sette gnostiche così come da altri "fronti eretici".

"Fu una soluzione e fu un'arma", scrive Borges, affinché non si dissolvesse il principio della Trinità e con esso la specificità della religione cristiana.²²²

Ma vediamo più approfonditamente qual è la ricostruzione storica che ne offre lo scrittore argentino.

Partiamo ancora una volta dall'immagine che l'autore ci fornisce della Trinità:

che modo è possibile pensare e parlare della trinità?»" M. Parodi - M. Rossini (a cura di), op. cit., p. 9

²²¹ Roscellino di Compiègne, *Epistola ad Petrum Abaelardum*, tratto da: Ivi, p. 96

²²² "Borges ricorda Ireneo di Lione al quale, secondo lui, si deve la «nostra» visione dell'eternità caratterizzata appunto da un Dio uno e trino e costituitasi al tempo stesso come «soluzione» e come «arma». È precisamente da questo duplice carattere che si deve prendere l'avvio poiché nei primi secoli della riflessione cristiana il discorso trinitario si è costituito a questo duplice livello: come «soluzione» che il pensiero cercava di dare a una delle più alte sfide che la nuova religione gli portava; come «arma» utilizzata per regolare i meccanismi di inclusione ed esclusione all'interno della comunità ecclesiale." Ivi, pp. 7-8

Adesso, i cattolici laici la considerano un corpo collegato infinitamente corretto, ma anche infinitamente noioso; i *liberali*, un vano cerbero teologico, una superstizione che i molti progressi della Repubblica si occuperanno di abolire. La trinità, è chiaro, eccede queste formule. Immaginata di colpo, la sua concezione di un padre, di un figlio e di uno spettro, articolati in un solo organismo, sembra un caso di teratologia intellettuale, una formazione che solo l'orrore di un incubo ha potuto partorire. L'inferno è una semplice violenza fisica, ma le tre inestricabili Persone comportano un errore intellettuale, una infinità sommersa, speciosa, come di specchi opposti.²²³

“Ogni fatica intellettuale è umoristica”,²²⁴ come ha dichiarato Bernard Shaw, e la Trinità - “errore intellettuale” - sembra davvero oggi assumere tratti umoristici: ai giorni nostri, in effetti, non si sente più parlare di Trinità, piuttosto che di *consustanzialità* (termine che venne adottato per spiegare la possibile convivenza delle tre persone all'interno di una stessa sostanza), e meno che meno si indicano concili atti a stabilire se ammettere l'essenza divina di Gesù Cristo e dello Spirito santo, implichi di conseguenza il fare della religione cristiana, una religione politeista, oppure no.

Scrive Borges:

Il corretto legame e la distinzione tra le tre ipostasi del Signore, è un problema oggi inverosimile, e questa futilità sembra contaminare la risposta; ma non si può dubitare della grandiosità del risultato, non fosse che per alimentare la speranza: «*Aeternitas est merum hodie, est immediata et lucida fruitio rerum infinitarum*». Neppure, dell'importanza emotiva e polemica della Trinità.²²⁵

²²³ J. L. Borges, “Storia dell'eternità, op. cit., p. 532

²²⁴ J. L. Borges, “Prefazione all'edizione del 1954”, op. cit., p. 443

²²⁵ J. L. Borges, “Storia dell'eternità”, op. cit., 532

Sebbene dunque questi temi non siano più all'ordine del giorno e ci appaiano oggi davvero lontani, bisogna pensare che ci fu un tempo, quando la teologia era "una passione popolare",²²⁶ in cui sostenere o meno la semplice possibilità d'esistenza della Trinità, era *letteralmente* questione di vita o di morte. Bisogna, insomma, tener conto "dell'importanza emotiva e polemica della Trinità."

Così, nonostante il tema possa oggi apparire lezioso, "infinitamente noioso" anche per gli stessi addetti al mestiere, potrebbe risultare di una certa importanza il chiedersi perché, proprio in nome della Trinità, si combatté così aspramente nei primi secoli dopo la nascita di Cristo.

Dopotutto, la Trinità ancora esiste, ancora continua a costituire un dogma fondamentale della religione cristiana.

Doveroso, dunque, chiedersi che cosa ci fosse realmente dietro quell'infocata polemica che sconvolse e rivoluzionò il pensiero medievale e con esso la nostra futura storia. Doveroso domandarsi che cosa si possa mai nascondere dietro quelle "tre inestricabili Persone".

Ecco la versione di Borges:

Separata dal concetto di redenzione, la distinzione delle tre persone in una deve sembrare arbitraria. Considerata come un'esigenza della fede, il suo mistero fondamentale non è più tollerabile, ma traspaiono la sua intenzione e il suo impiego. Comprendiamo che rinunciare alla Trinità - alla Dualità, almeno - è come fare di Gesù un delegato occasionale del Signore, un incidente della storia, non l'uditore imperituro, continuo, della nostra devozione. Se il Figlio non è anche il Padre, la redenzione non è opera diretta divina; se non è eterno, nemmeno lo sarà il sacrificio di essersi denigrato a uomo e di essere morto sulla croce. «Nulla meno di un'infinita eccellenza poteva dare soddisfazione per un'anima perduta per le ere infinite» sostenne Geremia Taylor. Così può giustificarsi il dogma, anche se i concetti della generazione dello Spirito dai due, insinuano pur sempre una priorità, per non parlare della loro colpevole condizione di mere

²²⁶ J. L. Borges, "Una rivendicazione del falso Basileide", op. cit., p. 336

metafore. La teologia, occupata a differenziarle, decide che non c'è motivo di confusione, dato che il risultato di una è il Figlio, e quello dell'altra lo Spirito. Generazione eterna del Figlio, processione eterna dello Spirito, è la superba decisione di Ireneo: invenzione di un atto senza tempo, di un mutilato *zeitloses Zeitwort* [Verbo eterno],²²⁷ che possiamo gettare via o venerare, ma non discutere. Così Ireneo si propose di salvare il mostro, e vi riuscì. Sappiamo che era nemico dei filosofi; impossessarsi di una delle loro armi e rivolgerla contro di loro, dovette procurargli un bellicoso piacere.²²⁸

Ancora una volta, "traspaiono la sua intenzione e il suo impiego": la Trinità fu strumento necessario alla credibilità di un Verbo che si fece carne, di un Gesù Cristo Figlio di Dio, pari al padre in quanto ad attributi divini e quindi in grado - esaustivamente - di redimere l'intera umanità, passata, presente e futura: "«Nulla meno di un'infinita eccellenza poteva dare soddisfazione per un'anima perduta per le ere infinite»". Capiamo allora che, "rinunciare alla Trinità [...] è come fare di Gesù un delegato occasionale del Signore, un incidente della storia" e che, quindi, se la Trinità avesse fallito, ciò avrebbe compromesso irrimediabilmente il credo cristiano, che trova nella fede in Gesù Cristo il suo fulcro vitale.²²⁹ La religione cristiana poteva morire.

Così scrivono Massimo Parodi e Marco Rossini nell'introduzione al libro, da loro curato, *Fra le due rupi. La logica della trinità nella discussione tra Roscellino, Anselmo e Abelardo*:

²²⁷ Una curiosità: il sostantivo tedesco per "verbo", *Zeitwort* (utilizzato, come in italiano, sia per riferirsi ai verbi in generale, sia al Verbo per eccellenza, quello divino), contiene già in se stesso il concetto di tempo, essendo composto da "Zeit" = tempo e da "wort" = parola; letteralmente, dunque: "parola (nel) tempo". L'aggettivo "zeitloses" = eterno, è anch'esso costituito dal sostantivo "Zeit" (tempo) e dal suffisso "-los" che significa "senza"; letteralmente: "senza tempo". Appare quindi più chiaro, attraverso questa breve analisi etimologica, il paradosso implicito di un'espressione che letteralmente significa: "parola(nel)tempo senzatempo".

²²⁸ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., p. 533

²²⁹ O. Romero segnala la fonte di questa interpretazione, ovvero Emanuel Swedenborg, di cui Borges era appassionato lettore: "Borges ha, senza dubbio, letto con devozione le opere teologico-mistiche di Emanuel Swedemborg, il quale sostiene che la Trinità si comprende e giustifica solo attraverso il momento dell'Incarnazione, fino ad arrivare a dire che prima della creazione del mondo, la Trinità non esisteva neppure." O. Romero, op. cit., p. 471. La traduzione è mia.

La trinità è certamente il dogma sul quale più di altri si è misurato, a livello teologico-filosofico, l'approfondimento di pensiero da parte della tradizione cristiana. Come molti altri dogmi essa mette in crisi il pensare comune accentuando una contraddizione, costituita in questo caso intorno al rapporto uno-molti, che diviene elemento centrale e portante del discorso sul quale si costruisce l'intero ragionamento. In questo senso chi parla della trinità pensa una *contraddizione* e volontariamente vi si immerge affrontando rischi e i pericoli connessi a questa scelta; d'altra parte l'incontro scontro con questa contraddizione risulta inevitabile per tutto il pensiero cristiano delle origini, e non solo, pena la perdita di specificità del cristianesimo e la sua riduzione a un generico monoteismo.²³⁰

Necessario dunque uno sforzo intellettuale che consentisse di escogitare una soluzione, più o meno logicamente accettabile, al problema; necessaria, dunque, la Trinità, per quanto essa potesse apparire mostruosa, un "caso di teratologia intellettuale, una formazione che solo l'orrore di un incubo poteva partorire": e anzi, è proprio questa sua forma, così innaturale, così forzatamente assemblata, a rendere evidente la necessità disperata di cui era – ed è – figlia.

Borges attribuisce dunque ad Ireneo di Lione il merito di aver infine escogitato quello che sarà poi l'argomento decisivo a difesa della Trinità (e quindi di Gesù e quindi della religione e della Chiesa cristiana): l'idea di un'eternità senza tempo, in cui coesistono pacificamente e comodamente le intere tre dimensioni – in terra, tanto distinte e inafferrabili – del passato, del presente e del futuro.

Ma è in realtà Sant'Agostino colui il quale si occuperà in maniera più esaustiva, e certo più decisiva, della Trinità e del concetto di eternità, come del resto sottolinea lo stesso Borges quando scrive:

²³⁰ M. Parodi – M. Rossini (a cura di), op. cit., p. 8

Il migliore documento della prima eternità è il quinto libro delle *Enneadi*; quello della seconda o cristiana, l'undicesimo libro delle *Confessioni* di Sant'Agostino.²³¹

Oltre infatti ad aver offerto una preziosa chiave di lettura della questione trinitaria, elaborando la sopracitata teoria sulla categoria della relazione, Sant'Agostino, com'è noto, fornì una approfondita analisi del tempo e delle sue forme ne *Le confessioni*, giungendo a definire un concetto di eternità che costituirà poi per il mondo occidentale, e nello specifico per Borges, una importante eredità.

Abbiamo visto infatti in più occasioni come lo scrittore argentino mutui questo concetto per la creazione di diverse sue immagini, come, per esempio, nel caso del famoso racconto "La Biblioteca di Babele",²³² cui, sostituendo "Signore" con "Biblioteca", potrebbero benissimo appartenere le seguenti parole che Borges scrive a proposito del Dio cristiano e della sua prolissa eternità:

Noi percepiamo i fatti reali e immaginiamo quelli possibili (e futuri); nel Signore [Biblioteca] questa distinzione non è possibile, perché appartiene all'ignoranza e al tempo. La sua eternità registra una volta per sempre (*uno intelligendi actu*) non soltanto tutti gli istanti di questo gremito mondo ma anche quelli che avrebbero il loro posto se il più evanescente di essi venisse cambiato - e quelli impossibili, anche. La sua eternità combinatoria e puntuale è molto più abbondante dell'universo.²³³

²³¹ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., p. 531

²³² Emir Rodriguez Monegal, nel suo *Borges: una biografia letteraria*, ci segnala l'interessante interpretazione che ha dato di questo racconto lo psicanalista francese Didier Anzieu: "Per Anzieu la biblioteca infinita è simbolo dell'inconscio: «Ha tutte le caratteristiche dell'inconscio, non solo secondo come lo definì Freud, ma anche Lacan; è universale, eterna ed è anche strutturata come un linguaggio» C'è un altro elemento che lega la biblioteca e l'inconscio: ambedue possono essere sottoposti a infinite combinazioni: «Nel punto in cui il corpo si articola con il codice in cui il bambino parla e poi scrive per sua madre (la cui bocca parla e la cui mano scrive per lui), l'inconscio propone al linguaggio possibilità di combinazioni fantastiche per numero, forma e contenuto." E. Rodriguez Monegal, op.cit., p. 33

²³³ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., p. 537.

Eppure, nonostante l'accento sopracitato sull'importanza dell'undicesimo libro de *Le confessioni*, Borges sembra essere restio, nel corso del saggio, a riconoscere l'importanza del pensiero agostiniano a proposito del concetto di eternità cristiano: in più occasioni, come scritto, attribuisce infatti la paternità di tale teoria a Ireneo di Lione, che, per quanto mi risulta, non apportò particolari contenuti alla questione; inoltre, fa spesso riferimento al vescovo di Ippona in termini piuttosto duri, sarcastici, citando particolari poco essenziali del pensiero agostiniano, così riducendone – se non addirittura svilendone – ampiamente la figura. Un esempio può essere il seguente:

Quattrocento anni dopo la Croce, il monaco inglese Pelagio incorse nello scandalo di pensare che gli innocenti morti senza il battesimo raggiungono la gloria. Agostino, vescovo di Ippona, lo refutò con un'indignazione che i suoi commentatori acclamano [non invece io, sembra dire qui implicitamente Borges...]. Egli riconobbe le eresie di quella dottrina, aborrita dai giusti e dai martiri: la negazione che nell'uomo Adamo abbiano già peccato e siano periti tutti gli uomini; l'abominevole oblio del fatto che quella morte si trasmette di padre in figlio tramite la generazione carnale; [...] Il britannico aveva avuto l'audacia di invocare la giustizia; il Santo – sempre sensazionale e forense – concede che secondo giustizia, tutti gli uomini meritano il fuoco senza perdono, ma che Dio ha deciso di salvare alcuni di noi, «secondo il suo imperscrutabile arbitrio», oppure, come dirà Calvino molti anni dopo non senza brutalità; «per capriccio (quia voluit)».²³⁴

Qui Sant'Agostino assume le sembianze del teologo dogmatico, rappresentante del lato più oscuro del pensiero cristiano, che di fronte a una nobile teoria – la salvezza di chi, pur non battezzato, è da considerarsi innocente – oppone tutta la rigidità dei suoi dogmi, preferendo conclusioni tutt'altro che meritorie.

²³⁴ Ivi, pp. 535-6

Eppure *Le confessioni*, con le sue frequenti concessioni al dubbio e ai tormenti dello spirito e della ragione, rappresentano ancora oggi un testo che s'avvicina molto di più alla realtà della vita quotidiana dell'uomo, di quanto non sappiano fare molte altre importanti opere di letteratura cristiana.

Ciò non esclude, chiaramente, che Sant'Agostino possa aver espresso posizioni dogmatiche e di poca intensità teoretica o emozionale; è però indubbio che l'immagine complessiva del vescovo di Ippona che conserviamo a tutt'oggi sia di segno completamente opposto, costituendo egli uno dei filosofi medievali cui ci è forse più facile avvicinarci.

E non si tratta certo di un caso che *Le confessioni* abbiano costituito fonte di ispirazione per un poeta così inquieto come Francesco Petrarca, tra i cui versi intravediamo facilmente i germi del laicismo che verrà, ovvero del progressivo abbandono di quella fede certa e inossidabile che caratterizzava invece un poeta come Dante.

Appare dunque assai strana questa presa di posizione da parte di Borges.

Un altro accenno, anch'esso assai polemico, viene proprio a proposito del concetto di eternità cristiana:

Un maestoso scrupolo di Agostino venne a moderare quella [dell'eternità] prolissità. La sua dottrina, almeno verbalmente, rifiuta la dannazione: il Signore considera gli eletti e trascura i reprobì. Sa tutto, ma preferisce fermare la sua attenzione sulle vite virtuose.²³⁵

Anche qui si ha davvero l'impressione che lo scrittore argentino coltivi una sorta di astio personale nei confronti di questo filosofo medievale.

Deliberatamente vengono trascurate le innumerevoli e assai suggestive riflessioni sul tempo offerteci da Sant'Agostino nell'undicesimo libro de *Le confessioni*. Riflessioni che, oltretutto, giungono ad alcune conclusioni che dovrebbero interessare alquanto Borges, attribuendo infatti come unica prova

²³⁵ Ivi, p. 538

dell'esistenza del tempo - materia inafferrabile - la mera attività della coscienza, che conserva il passato nella memoria e anticipa il futuro con l'attesa: ovvero, il tempo come dilatazione dell'animo e l'animo, come riflesso - analogia - della Trinità e dell'eternità.²³⁶

Vediamo brevemente come Sant'Agostino conduce il suo pensiero:

Che cos'è, allora il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se dovessi spiegarlo a chi me ne chiede, non lo so: eppure posso affermare con sicurezza di sapere che se nulla passasse, non esisterebbe un passato; se nulla sopraggiungesse, non vi sarebbe futuro; se nulla esistesse, non vi sarebbe un presente.

Passato e futuro: ma codesti due tempi in che senso esistono, dal momento che il passato non esiste più, che il futuro non esiste ancora? E il presente, a sua volta, se rimanesse sempre presente e non tramontasse nel passato, non sarebbe tempo, ma eternità. Se dunque il presente, perché sia tempo, deve tramontare nel passato, in che senso si può dire che esiste, se sua condizione all'esistenza è quella di cessare dall'esistere [...]?

[...]

Se futuro e passato esistono, vorrei sapere dove hanno sede. Se per ora non ci riesco, so però che, dovunque siano, non vi sono come futuro e passato, ma come presente; perché se anche là sono come futuro o come passato, o non vi sono ancora o non vi sono più.

[...]

Risulta dunque chiaro che futuro e passato non esistono, e che impropriamente si dice: «Tre sono i tempi: il passato, il presente e il futuro». Più esatto sarebbe dire: «Tre sono i tempi: il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro». Queste ultime tre forme esistono nell'anima, né vedo possibilità altrove: il presente del passato è la

²³⁶ "La fede nella Trinità, in un Dio cioè che non rimane lontano, aldilà del piano su cui si muovono gli uomini, ma entra in comunicazione con loro, porta a comprendere che l'anima è immagine, analogia della stessa divinità. Tale realtà intima dell'anima, che ne fa un segno della realtà trascendente, la mette in grado di riflettere entro di sé gli altri segni che Dio ha posto nel mondo: le cose." M. Parodi, *Il conflitto dei pensieri. Studio su Anselmo d'Aosta*, Pierluigi Lubrina editore, Bergamo, 1988, p. 58

memoria, il presente del presente è l'intuizione diretta, il presente del futuro è l'attesa.

[...]

In te, o anima mia, misuro il tempo. [...] L'impressione lasciata in te dalle cose mentre passano e che dura anche quando esse sono passate, quella io misuro come presente, non le cose che, passando, ve la lasciarono: è d'essa che io misuro quando misuro il tempo. E allora: o questo è il tempo, o io non misuro il tempo.

[...]

Per ora la mia vita scorre nell'afflizione, e Tu, mio conforto, sei il mio Padre eterno; io invece *mi sono dissipato nella successione dei tempi* che non conosco: di modo che il mio pensiero, intimo recesso della mia anima, viene smembrato dal tumulto delle vicende, fino a che purgato e sciolto nel fuoco del mio amore, io mi immergerò in Te²³⁷

La conclusione cui giunge Sant'Agostino – si può percepire l'esistenza del tempo solo attraverso l'anima – sembra togliere sostanza al mondo, seppure questo non fosse certo il suo obiettivo. Quando infatti scrive: "L'impressione lasciata in te dalle cose mentre passano e che dura anche quando esse sono passate, quella io misuro come presente, non le cose che, passando, ve la lasciarono", non nega certo l'esistenza delle cose,²³⁸ però ne diminuisce in qualche modo l'importanza, affermando che il (la percezione del) tempo non sia costituito da esse, bensì dall'impressione che ne ricava la memoria.²³⁹

Memoria che, come Borges insegna, non è poi affatto affidabile nelle sue ricostruzioni temporali, tanto da non poter infine distinguere tra memoria e

²³⁷ Sant'Agostino, *Le confessioni*, trad. di C. Vitali, BUR, Milano, 1992, pp. 559-589. Il corsivo è mio.

²³⁸ "Ma sia lungi da noi il dubitare della verità delle cose che percepiamo con i sensi del corpo: è per loro mezzo infatti che abbiamo imparato a conoscere il cielo, la terra e le cose che essi contengono, nella misura in cui il loro e il nostro Creatore ha voluto farcele conoscere." Sant'Agostino, *La Trinità*, op. cit., p. 661

²³⁹ "Non è dell'uccello né dell'albero / il trillo, ma di tempo e vaghi giorni" J. L. Borges, "Parigi, 1856", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 127

immaginazione, realtà e finzione (“Conobbi la memoria, / moneta che non è mai la medesima”²⁴⁰).

Appunto, quest’ultimo, che chiaramente non appare in Sant’Agostino: infatti, ci troviamo qui piuttosto nell’ambito di un pensiero neoplatonico, in cui l’anima e la relativa registrazione del tempo vengono intesi secondo un rapporto di analogia - riflesso - rispetto a Dio e al tempo-senzatempo dell’eternità, dove in un unico atto intellettuale sono invece raccolti positivamente l’intero passato, presente e futuro. Non viene ovvero messa in discussione l’esistenza della realtà, delle cose che la compongono - come invece accade in ogni sana filosofia idealista, di cui Borges, così pare, è degno proselita -, ma semplicemente si sottolinea l’entità mancante, insufficiente - analogia e non completa *identità* - dell’anima e del *verbo* umano, ovvero del linguaggio umano - necessariamente *successivo* -, rispetto all’ideale e totale “sacca” dell’eternità divina, del *Verbo* divino, che tutto raccoglie, nulla dimentica e nulla ignora.²⁴¹

Si tratta, in fin dei conti, di una questione di fede: tolti Dio e la sua eternità, infatti, non rimarrebbe niente o nessuno a sostenere e conservare il tempo e con esso la realtà, e, a questo punto, decadrebbe l’intera teoria agostiniana, poiché:

Le cose dunque esistono, è assurdo dubitarne perché è assurdo pensare che il discorso di Dio sia rumore e non abbia significato. In ultima istanza, la garanzia più sicura si trova nella certezza che il Logos ha voluto entrare in comunicazione con le creature; si trova quindi esattamente in ciò che caratterizza la fede cristiana, e di cui non v’è traccia invece nei libri dei filosofi: nella convinzione che «il Verbo si è fatto carne».²⁴²

Ovvero, la garanzia dell’esistenza della realtà e di un suo indefinibile senso risiede solamente nella fede in un Dio che tutto sorregga e giustifichi e ricordi, e

²⁴⁰ J. L. Borges, “Giovanni I, 14”, *Elogio dell’ombra*, op. cit., p. 261

²⁴¹ “Se l’Eterno Spettatore cessasse di sognarci / Un solo istante, ci incenerirebbe, / Bianco e improvviso fulmine, il Suo oblio.” J. L. Borges, “Ode scritta nel 1966”, *L’altro, lo stesso*, op. cit., p. 181

²⁴² M. Parodi, op. cit, p. 58

nell'idea che sia infine possibile un incontro tra il Significato (il Verbo) e gli innumerevoli *insignificanti significanti* che – come punti interrogativi sospesi indefinitamente – circondano costantemente le nostre esistenze.

In fondo, la differenza tra Sant'Agostino e Borges può essere situata proprio in questo punto: nel credere che esista o meno un Dio e un'eternità.

Per quanto riguarda, infatti, la trattazione dell'argomento, così come le domande che ambedue si pongono e le preoccupazioni che attanagliano entrambi, ovvero per quanto riguarda il tono generale che avvolge le riflessioni sul tempo di questi due pensatori apparentemente assai distanti tra loro, non trovo vi siano poi molte differenze essenziali; certo, la risposta alle domande – l'esistenza di Dio e dell'eternità in Sant'Agostino, uno scetticismo ineludibile in Borges – segna uno scarto forse incolmabile tra i due, ma ciò non esclude affatto che essi sappiano incontrarsi in più occasioni.

Una frase come questa: "io invece mi sono dissipato nella successione dei tempi", così come, in generale, quanto qui riportato da *Le confessioni*, mi sembra infatti perfettamente pertinente all'atmosfera borgesiana sul tempo, evocando, secondo me, molti versi dello scrittore argentino; versi come questi, per esempio, tratti dalla poesia "Adrogué" (*L'artefice*):

ADROGUÈ

[...]

Ogni oggetto m'è noto in questo vecchio
edificio [...]

Oltre il fortuito e più in là della morte
durano, e ha ciascuno la sua storia,
*ma tutto quanto accade in quella sorta
di quarta dimensione, la memoria.*

*In essa e solo in essa stanno ora
i cortili e i giardini. Ed il passato
li custodisce nel cerchio vietato
che abbraccia insieme crepuscolo e aurora.*

Come potei smarrire quel preciso
ordine di modeste e amate cose,
ora intoccabili come le rose
che dette al primo Adamo il Paradiso?

Un remoto stupore d'elegia
mi opprime quando penso a quella casa
*e non comprendo come il tempo passa,
io, che son tempo e sangue e agonia.*²⁴³

La scrittura borgesiana è molto più debitrice a Sant'Agostino di quanto Borges stesso non voglia riconoscere: entrambi ossessionati dal tempo e dalle sue forme, dallo straziante e incomprensibile svolgersi dei minuti e dei secondi – senza che mai, se non dopo la morte, sia concessa la pace di un eterno fissarsi della realtà e di un suo *eventuale* significato²⁴⁴ – non potevano che incontrarsi in qualche luogo e in qualche momento della loro scrittura.

Lo scrittore argentino, infatti, seppur posseduto da una mentalità scettica, assai lontana in apparenza dalla fede agostiniana per Dio e per l'eternità, oscilla costantemente tra l'immagine di un tempo inutilmente prolisso che nella morte si fa oblio totale:

²⁴³ J. L. Borges, "Adrogué", *L'artefice*, op. cit., p. 1245

²⁴⁴ "Gli anni tuoi [di Dio] sono tutti in un punto perché immobili, né quelli che passano sono spinti via dai sopravvenienti, perché non passano: i nostri saranno tutti quando non saranno più." Sant'Agostino, *Le Confessioni*, op. cit., p. 557; "Esisto appena? ripeto la serie / di bianchi giorni e di buie notti / che amarono e cantarono, che lessero / e patirono paura e speranza, / o altro vi sarà, quell'io segreto / la cui illusoria forma oggi svanita / ho interrogato nell'ansioso

Tu sapesti che vincere o esser vinto
Sono facce d'un Caso indifferente,
Che non c'è altra virtù ch'essere arditi
E che alla fine c'è il marmo e l'oblio.²⁴⁵

e l'immagine contraria di un tempo giustificato e sorretto, anche nelle sue più minuscole sfumature, dall'eternità:

A non esistere è solo l'oblio.

So che in eterno non vien meno e arde
Tutto ciò che di bello ho avuto e perso:
La fucina, la luna e quel crepuscolo.²⁴⁶

Entrambe le versioni coesistono nella scrittura borgesiana che, come s'era già visto a proposito della figura di Adamo, rimane perennemente in bilico tra "le due opposte facce"²⁴⁷ della moneta, ovvero tra due opposte versioni del tempo. La forma in cui però si esprime qui l'oscillazione – che fondamentale è la stessa riscontrata nella lettura di Adamo – riguarda i temi della memoria e dell'oblio, dove la memoria è pegno di eternità – e quindi di *sensò* –, mentre l'oblio – *qui* – significa perdita irrecuperabile del tempo e quindi mancanza di un senso che ne giustifichi il trascorrere.

Tutto ciò è ben spiegato dalle seguenti parole, scritte quasi a conclusione del saggio "Storia dell'eternità":

Si sa che l'identità personale risiede nella memoria, e che la scomparsa di quella facoltà comporta l'idiozia. Si può pensare lo stesso dell'universo. Senza una eternità, senza uno specchio delicato e segreto di ciò che è passato

specchio? / Forse dall'altro lato della morte / saprò se fui parola o fui qualcuno." J. L. Borges, "Scorrere o essere", *La cifra*, op. cit., p. 1225

²⁴⁵ J. L. Borges, "A Carlo XII", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 115

²⁴⁶ J. L. Borges, "Ewigkeit", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 159

²⁴⁷ J. L. Borges, "La moneta di ferro", op. cit., p. 1925

per le anime, la storia universale è tempo perduto, e con essa la nostra storia personale – il che scomodamente fa di noi altrettanti fantasmi.²⁴⁸

Conosciamo bene quel Borges secondo cui l'identità non è che superstiziosa apparenza; quel Borges secondo cui siamo – a tutti gli effetti – “fantasmi” così come illusorio è pure il mondo, l'universo.

Questo è però solamente uno dei suoi volti, quello più conosciuto, certo, quello più ammirato per il sarcasmo e l'ironia con cui sa fare a pezzi qualsiasi nostra convinzione profonda, arrivando addirittura a “dimostrare” ciò cui non giunge neppure Berkeley, ovvero la negazione del tempo.

Ma ecco che, inaspettatamente, Borges si apre a una confessione:

Negare la successione temporale, negare l'io, negare l'universo astronomico, sono *disperazioni apparenti e consolazioni segrete*. Il nostro destino (a differenza dell'inferno di Swedenborg e dell'inferno della mitologia tibetana) non è spaventoso perché irreali; è spaventoso perché è irreversibile e di ferro. Il tempo è la sostanza di cui son fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco. Il mondo, disgraziatamente è reale; io, disgraziatamente, sono Borges.²⁴⁹

Ed è in queste parole che, secondo me, si può cogliere l'altro volto di Borges, quello che gioca con l'idea della negazione del tempo, o dell'identità, o dell'intero universo – “disperazioni apparenti e consolazioni segrete” – ma che infine soffre della stessa inconfutabile e fragile e caduca realtà – “*tempo e sangue e agonia*”²⁵⁰ –, cui ognuno di noi è inevitabilmente sottomesso.

Così, come ogni altro essere umano, a Jorge Luis Borges non appartiene solo la disperazione, ma anche la felicità, il desiderio, ed è precisamente in questo

²⁴⁸ J. L. Borges, “Storia dell'eternità”, op. cit., p. 540

²⁴⁹ J. L. Borges, “Nuova confutazione del tempo”, op. cit., p. 1089. Il corsivo è mio.

²⁵⁰ J. L. Borges, “Adrogué”, op. cit., p. 1245. Il corsivo è mio

luogo dove egli incontra a tratti l'eternità, la memoria dell'universo, "specchio delicato e segreto", e della sua personale storia di uomo, prima che di scrittore.

lo stile del desiderio è l'eternità.²⁵¹

Così scrive Borges ed è attraverso queste parole che si possono comprendere allora tutti quei versi in cui l'autore, pur beffandosi a più riprese dell'idea di eternità cristiana, mostra quanto essa agisca profondamente in lui, divenendo esatta espressione della sua felicità, del suo essere uomo soggetto al desiderio e alla speranza.

Allo stesso modo, si può capire l'ostilità nei confronti di Sant'Agostino che, con la sua idea di eternità e di Dio, non rappresenta altro che una dolce ma ingannevole illusione per lo scrittore argentino, più propenso ad abbandonarsi all'idea disperata dell'insensatezza della vita e della realtà, che a una qualsiasi idea di dio.

Così, anche in questo caso si registra una sorta di oscillazione: da un lato, il riconoscimento dell'essenzialità del pensiero agostiniano a proposito dell'eternità cristiana; dall'altro lato, il continuo attacco quasi personale e ingiustificato alla figura del vescovo di Ippona, il cui pensiero sembra quasi segnare una sorta di confine in cui Borges, amante disperato dell'infinito, si trova inesorabilmente a imbattersi e, per certi versi, ad anelare.

Retrocediamo al primo secondo e osserveremo che questo richiede un predecessore, e quel predecessore un altro ancora, e così all'infinito. Per contenere questo *regressus in infinitum*, Sant'Agostino decide che il primo secondo del tempo coincide con il primo secondo della Creazione - *non in tempore sed cum tempore incepit creatio*.²⁵²

²⁵¹ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., p. 541

²⁵² J. L. Borges, "La dottrina dei cicli", *Storia dell'eternità*, op. cit., p. 576

“Sant’Agostino decide” e sembra quasi rappresentare qui l’adulto severo che interviene a rovinare il gioco di chi sul concetto di *regressus in infinitum* fonda spesso la sua stessa scrittura.²⁵³

La verità è che, terminati i giochi, può essere di un certo sollievo trovare a volte un pensiero che sappia placare – “contenere” – gli affanni e fermare – seppur temporaneamente – la discesa infinita nei labirintici corridoi dell’insensatezza del tempo e dello spazio.

Ma la verità può essere a volte difficile da ammettere o da intravedere, e la forma in cui Borges tratta Sant’Agostino sembra indicare ancora una volta la difficoltà dello scrittore argentino a riconoscere quei profondi significati personali di cui sono avvolte la figura della Trinità e il concetto di eternità che ne deriva; ancora una volta, dunque, si registra uno scarto tra ciò che l’autore dichiara e ciò che piuttosto si può dedurre dalla conoscenza della sua opera: il ché mi porta di nuovo a pensare che qui agiscano processi di cui l’autore non è del tutto consapevole.

Si è potuta dunque constatare la complessità che avvolge i temi della Trinità e dell’eternità cristiana in Borges.

È come se la Trinità, e con essa l’eternità cristiana, costituissero un polo critico all’interno della scrittura borgesiana: “polo” nel senso di punto in cui convergono – per attrazione magnetica – differenti e innumerevoli significati; “critico” nel senso che, da un’analisi al rispetto, si riceve la sensazione dell’esistenza in esso di alcune ombre, di alcuni significati non ben esperiti né chiaramente espressi dallo stesso autore. Un punto, insomma, in cui sembra incrinarsi il discorso borgesiano.

²⁵³ Un’altra dottrina che Sant’Agostino s’incarica di confutare è quella dell’ “eterno ritorno”, anch’essa notoriamente gradita allo scrittore argentino: “Il libro dodicesimo della *Civitas Dei* di Sant’Agostino dedica vari capitoli alla confutazione di una così abominevole dottrina. Quei capitoli (che ho sotto gli occhi) sono troppo intricati per essere riassunti, ma la furia episcopale del loro autore sembra preferire due motivi; uno, la macchinosa inutilità di quella ruota; l’altro, l’assurdo che il Verbo muoia come un saltimbanco sulla croce, in altrettanti infiniti spettacoli. I commiati e i suicidi perdono la loro dignità se si ripetono spesso: Sant’Agostino avrà pensato lo

Sulla base di ciò, sono giunta all'ipotesi secondo cui la Trinità in Borges potrebbe essere figura dell'inconscio: di un inconscio che si fa però più personale, e quindi meno accessibile al lettore, così come allo stesso scrittore, di quello tradotto attraverso l'utilizzo di immagini più universali, come, per esempio, la figura del Minotauro.

A questo punto, la domanda è: perché proprio la Trinità? Che cosa si nasconderà mai dietro queste "tre inestricabili persone", che possa angustiare Borges e che sappia essere così potente da tradurre in qualche modo il contesto privato del suo inconscio?

Un'indicazione potrebbe esserci offerta dal fondamentale significato negativo che assume in Borges questo "Verbo fatto carne", così come si è potuto constatare nella lettura della figura di Cristo.

Si ricorderà, infatti, come l'immagine di Cristo offerta dallo scrittore argentino, si concentrasse in particolare sui temi della Passione, volendo così sottolineare in special modo la natura umana di Cristo e le sofferenze da lui patite.

È un Verbo che, non solo si fece carne, ma, come scrive Borges, "anche ossa, cartilagini, acqua e sangue",²⁵⁴ offrendo così un'immagine certo più cruda di quella biblica e che poco rimanda alla natura divina del Verbo.

In questo caso, dunque, la Trinità costituirebbe un'immagine certo potente, così come Cristo - *il Verbo fatto carne* - in grado di muovere in profondità il poeta, ma, al tempo stesso, connotata da elementi negativi che disturbano lo scrittore argentino, fino al punto di portarlo a disconoscerne in parte le potenzialità interpretative.

Nel primo capitolo, si era anche sottolineato come la sofferenza di Cristo, oltre a riferirsi in generale all'umanità, è immagine attraverso cui l'autore stesso esprime le proprie sofferenze, seppur in una forma mai del tutto esplicita.

Nel saggio *La Passione secondo Borges. Osservazioni intorno a un tema*, E. Perassi indaga propriamente su quest'aspetto, fino a concludere che in certo modo

stesso della Crocifissione." Ivi, p. 572. Da notare anche qui il tono aggressivo di Borges nei confronti del vescovo d'Ipbona.

Borges vede riflesso nel rapporto Padre-Figlio del Dio cristiano, il proprio stesso rapporto col padre:

Che cosa idealmente può coprire la lingua del sacro, e soprattutto l'immagine dolorosa del Cristo, del suo corpo destinato in Borges ad un riverbero tutto terreno, condotto ad innumerevoli incarnazioni in Emma, nel sacerdote del fuoco, in Benjamín Otalora, in Baltasar Espinosa, in Juliana, se non la volontà di omettere – al tempo stesso suggerendolo come essenziale – il potenziale investimento biografico della relazione fra il padre ed il figlio, la possibile coincidenza fra l'esperienza personale e l'archetipo? È del tutto frequente, tanto nella scrittura letteraria quanto nelle situazioni conversazionali, la diretta menzione alla biblioteca paterna come luogo germinale dell'identità di Borges, luogo certo ma al tempo stesso ambiguamente idealizzato, se è vero che egli dichiara di non esserne in realtà mai uscito, paragonandosi in questo alla straordinaria, eppure simbolo di ogni scissione, figura di Alonso Quijano [...]. Tuttavia, questo ricordo amoroso, fisso nella determinazione a sussistere del «nunca olvidaré los diálogos de mi padre» [non dimenticherò mai i dialoghi di mio padre] [...], entra in conflitto con memorie di contro laceranti, sempre strette intorno all'immagine di Jorge Guillermo Borges: la prostituta condivisa a Ginevra, esperienza centrale e traumatica secondo tutti i biografi, che l'autore cita sempre obliquamente per il tramite affabulatorio dei racconti, scambiandola nel discorso pubblico con la menzione da un'altra iniziazione paterna, quella alla metafisica [...]; le avventure galanti del genitore, di nuovo sempre negate nelle conversazioni ufficiali, poi riprese nella segretezza di poesie come «Elogio del recuerdo imposible» [...].

Nella morte all'esperienza del mondo e nella nascita all'intelletto della finzione sembrerebbe dunque consistere – in forza delle tensioni che abitano l'elaborazione dei modelli primari nel discorso dell'autore – l'enorme eredità paterna, tanto da giustificare quest'analogia: così come la

²⁵⁴ J. L. Borges, "Dante e i visionari anglosassoni", op. cit., p. 1288 in nota.

relazione fra il Padre ed il Figlio fonda attraverso il mistero del dolore del corpo le Nuove Scritture, allo stesso modo quella fra il proprio padre e se stesso, per il tramite del medesimo mistero, o del necessario occultamento della sua verità, fonda la scrittura borgeana.²⁵⁵

Anche qui ci ritroviamo, dunque, di fronte allo stesso procedimento evidenziato precedentemente in relazione al valore simbolico dello specchio rispetto alla sfera della sessualità, ovvero lo spostamento da un piano personale – non pienamente esprimibile né forse del tutto confessabile – a un piano simbolico – universale – in cui poter nascostamente riflettere la propria esperienza personale:

Resta definitiva nell'autore l'intenzionalità di deviare i canali interpretativi, ed il loro riflesso sulla fisionomia del soggetto della parola, attraverso una minuziosa strategia di de-nominazione dei codici che agiscono sul piano dell'epistemologia narrativa. Non è alla lingua dei freudiani, bensì a quella incantevole della mitologia, perfettamente aliena all'io che discorre, che egli fa ricorso per ritrarre il fantasma, il doppio oscuro da estraniare per vivere: «La larga y triple bestia somos, todo / lo que seremos y lo que hemos sido. / Nos aniquilaría ver la ingente / Forma de nuestro ser; piadosamente / Dios nos depara sucesión y olvido»

La parola dello spirito, la parola poetica, creativa e divina, si erge dunque contro Edipo. Essa si impedisce – in maniera contraddittoria ma necessaria – ad una visione, ad una verità, folgorante e mortale; essa deterge da sé la comunicazione dell'esperienza, nella quale si radica l'angoscia.²⁵⁶

Secondo la Perassi, dunque, la scrittura costituirebbe per Borges anche una sorta di strumento terapeutico, ovvero una forma per allontanare e rendere con

²⁵⁵ E. Perassi, op. cit., pp. 127-9. L'autrice allude qui anche alla notizia biografica – riportata dallo stesso Borges – secondo cui fu solo a partire dal 1939, ovvero dopo la morte del padre e in seguito a un incidente per cui Borges rischiò di morire, che egli realizzò appieno le sue doti creative e riconobbe il suo destino di scrittore.

²⁵⁶ Ivi, p. 131.

ciò stesso sopportabile, la visione dei “mostri” che popolano la coscienza di ogni uomo – il “vero volto dell’anima [...] oltraggiata da ombre e da colpe”²⁵⁷: ciò che con la nostra “triste mitologia”²⁵⁸ definiamo *inconscio*.

Questo dunque il significato del raccontare il proprio rapporto col padre attraverso il filtro di un’immagine così universale come quella del Padre e del Figlio nella religione cristiana, ovvero riuscire a spostare l’obiettivo su una storia che parla *a* e *di* ognuno di noi – e quindi anche *al* e *del* poeta stesso – senza mai fare riferimento a ciò che infine davvero conta nell’esistenza di ognuno: la propria esperienza personale.

E. Perassi cita a questo proposito la poesia “Edipo e l’enigma” (*L’altro, lo stesso*) che vorrei riportare qui integralmente nella versione italiana:

EDIPO E L’ENIGMA

Quadrupede all’aurora, ritto il giorno
Ed errante a tre piedi per il vano
Ambito della sera: così l’uomo,
Suo incostante fratello, era veduto

Dalla sfinge, e la sera giunse un uomo
Che decifrò atterrito nello specchio
Della mostruosa immagine il riflesso
Della sua decadenza, il suo destino.

Noi siamo Edipo e siamo eternamente
Quella triplice bestia, e insieme quanto
Saremo e siamo stati. Ma vedere

A quale forma bizzarra è soggetto
L’essere nostro, ci sgomenterebbe:

²⁵⁷ J. L. Borges, “Lo specchio”, op. cit., p. 1091

Pietoso, Dio ci accorda successione e oblio.²⁵⁹

L'accenno a "quella triplice bestia", che si riferisce qui all'immagine dell'uomo offerta dalla sfinge, immagine fatta di tempo, non può che alludere anche alla figura della Trinità, dove precisamente si vuole riassumere – in una forma che Borges, come si è visto, definisce orribile e mostruosa – il corso del tempo in un unico "essere" eterno e immutabile, che, per la sua inquietante prolissità,

rischia di assomigliare alle ultime pagine dell'*Ulisse*²⁶⁰

E questo paragone non è poi certo casuale, se è vero che la scrittura joyciana tratta, attraverso l'adozione del monologo interiore diretto, di trascrivere il "flusso di coscienza", ovvero ciò che i personaggi sentono, pensano, dicono, secondo le loro libere associazioni mentali. In ciò si ha, secondo me, un'ulteriore conferma dell'assimilazione possibile tra Trinità, eternità e inconscio nella scrittura borgesiana.

In questo senso, l'oblio assume in Borges un significato positivo, quasi opposto rispetto a quello innanzi sottolineato – dove rappresentava l'assenza di Dio –, sottraendoci infatti ora alla visione della mostruosità del nostro inconscio.

"Pietoso, [allora] Dio ci accorda successione e oblio", affinché non sia a noi possibile la visione simultanea e vertiginosa del tempo e delle sue indicibili contraddizioni e sovrapposizioni: il mito di Edipo è, in questo caso, particolarmente esemplare poiché nel groviglio di relazioni incestuose che vi prendono atto è espressa propriamente una dinamica di tipo temporale in cui

²⁵⁸ J. L. Borges, "Prologo", *La rosa profonda*, op. cit., p. 659

²⁵⁹ J. L. Borges, "Edipo e l'enigma", op. cit., p.161. Nella traduzione qui riportata, la parola spagnola "sucesión" presente nell'ultimo verso è tradotta originalmente con "ritmo", nel rispetto della struttura endecasillaba dei versi. Ho però preferito tradurla con "successione", poiché ritengo che, sebbene sia parola meno poetica di "ritmo", quest'ultima non sappia allo stesso modo esprimere l'immagine che il poeta si propone qui di offrire, ovvero il susseguirsi inesorabile del tempo.

²⁶⁰ J. L. Borges, "Storia dell'eternità", op. cit., pp. 537-8

passato, presente e futuro si invertono, consentendo a un figlio di essere marito della propria madre e padre dei suoi stessi fratelli.

Inoltre, la combinazione tra il mito di Edipo e l'eternità cristiana connota quest'ultima di un elemento sicuramente non previsto da chi ne ordì la trama, ma di cui lo scrittore argentino aveva certo consapevolezza: ovvero quello di essere anch'essa – per analogia – figura in certo qual modo *incestuosa*, proprio per l'indicibile sovrapposizione di identità e di tempi che in essa opera.²⁶¹

Pietosamente, dunque, “Dio ci accorda successione e oblio”, anche se poi Borges – nella sua ostinata, quanto inutile, ricerca del “disegno divino dell'universo”²⁶² – non può fare a meno di ricreare ossessivamente l'immagine di un tempo

che vuole raccogliere in un solo secondo i particolari dell'universo²⁶³

come se la sua scrittura, attorno a questo tema, oscillasse costantemente in un gioco di continua attrazione e repulsione. Come se – sirene irresistibili – l'Altro aldilà dello specchio, il Minotauro in fondo al labirinto, continuassero inesorabili ad indicargli “il vero volto dell'anima” sua, “ciò che Dio vede e forse pure gli uomini”,²⁶⁴ e, contemporaneamente, egli fosse sempre portato a distoglierne infine lo sguardo.

Quest'oscillazione evoca in me l'immagine tragica di Orfeo nell'atto di volgersi – nonostante il divieto mortale – verso l'amata Euridice, condannandola così alla morte eterna e condannando se stesso a un'esistenza priva di amore.

Allo stesso modo mi appare Borges, le spalle al Minotauro – alla Trinità – e lo sguardo di sbieco ad intravederne – irresistibilmente – l'orrore.

²⁶¹ Disse Henry Miller: “Il grande desiderio incestuoso è scorrere all'unisono con il tempo... un desiderio fatuo, suicida, reso stitico dalle parole e paralizzato dal pensiero.”

²⁶² J. L. Borges, “L'idioma analitico di John Wilkins”, op. cit., p. 1005

²⁶³ J. L. Borges, “Storia dell'eternità”, op. cit., p. 539

²⁶⁴ J. L. Borges, “Lo specchio”, op. cit., p. 1091

Sostenere che la Trinità – figura eminentemente cristiana – possa essere in qualche modo espressione dell’inconscio in Borges, implica il ritenere che la religione cristiana, la sua tradizione e le sue forme, facciano parte dell’autore in maniera profonda; cosa che, d’altronde, dovrebbe essersi evidenziata anche attraverso la lettura degli altri capitoli.

Vorrei dunque concludere questo capitolo, con un ultimo accenno riguardante la Trinità, ovvero quello che si riferisce al ruolo dello Spirito, “ipostasi terza della divinità” e “riconosciuto autore delle Scritture”; ruolo che, come accennato in precedenza, viene da Borges approfondito all’interno del saggio “Una rivendicazione della cabala”. Scrive Borges:

Se il Figlio è la riconciliazione di Dio con il mondo, lo Spirito – principio della santificazione, secondo Atanasio; angelo tra gli angeli, per Macedonio – non consente altra definizione che quella di essere l’intimità di Dio con noi, la sua immanenza nei petti. (Per i sociniani – temo con sufficiente ragione – non era altro che una locuzione personificata, una metafora delle operazioni divine, elaborata in seguito fino alla vertigine.) Pura formazione sintattica o no, la verità è che la terza cieca persona della ingarbugliata trinità è il riconosciuto autore delle Scritture. [...]

I cabalisti, come oggi molti cristiani, credevano alla divinità di quella storia, alla sua deliberata redazione da parte di un’intelligenza infinita. Le conseguenze di tale postulato sono molte. Il distratto svuotamento di un testo corrente – per esempio, degli effimeri cenni del giornalismo – tollera una quantità sensibile di alea. [...] Nelle indicazioni di questi, l’estensione e l’acustica dei paragrafi sono necessariamente casuali. Il contrario accade nei versi, la cui legge ordinaria è la soggezione del senso alle esigenze (o alle superstizioni) eufoniche. Ciò che è causale in essi non è il suono, è il loro significato. [...] Consideriamo un terzo scrittore, quello intellettuale. Costui, sia nel suo impiego della prosa (Valéry, De Quincey), sia in quello del verso, non ha eliminato certo il caso, ma ha rifiutato fin dove è possibile, e ha ristretto, la sua alleanza incalcolabile. Remotamente, si avvicina al Signore, per il Quale il vago concetto di alea non ha alcun senso. Al

Signore, al perfezionato Dio dei teologi, che sa in una volta – uno intelligendi actu – non solo tutti i fatti di questo mondo ricolmo, ma quelli che starebbero al loro posto se il più evanescente di essi dovesse cambiare – quelli impossibili, anche.²⁶⁵

Lo Spirito è, dunque, “il riconosciuto autore delle Scritture”, che, a loro volta, vengono concepite dai cabalisti, così come dai cristiani, un testo perfetto, in quanto emanazione diretta di Dio.

Ma queste “Scritture” hanno o no qualche rapporto con la *scrittura* in generale? Lo stesso Borges ci risponde, paragonando la totale – ipotetica – mancanza di alea nelle Sacre Scritture, con l’intento di ogni poeta e scrittore (in particolare, scrive lui, lo scrittore “intellettuale”... e lo stesso Borges non si potrebbe forse ascrivere a questa categoria?) di rifiutare “fin dove è possibile [...] la sua [del caso] alleanza incalcolabile.”²⁶⁶

Il poeta, insomma, “remotamente, si avvicina al Signore”: *la scrittura ambisce alla Scrittura*.

A questo punto, viene legittimamente da chiedersi se una frase come questa:

«[...] questo esteso giardino di metafore, di figure, di eleganze, non tollera un solo particolare che non confermi la severa verità»²⁶⁷

attraverso cui un Borges-narratore parafrasava con grande ironia le parole che l’odiato Carlos Argentino Daneri spendeva a proposito del suo poema *La Terra*; poema in cui si tentava

²⁶⁵ J. L. Borges “Una rivendicazione della cabala”, op. cit., pp. 332-3

²⁶⁶ In un capitolo intitolato “La Bibbia è il punto di partenza di tutto”, Aizenberg sottolinea l’importanza del testo biblico nella scrittura borgesiana, e cita a proposito un’intervista rilasciata da Borges a María Esther Vázquez, in cui, alla domanda “Quale fu il suo primo contatto con la letteratura?”, lo scrittore rispose: “«[...] Mi ricordo di mia nonna, che [...] conosceva la Bibbia a memoria, così che [...] posso essere stato iniziato alla letteratura attraverso il cammino dello Spirito Santo». E. Aizenberg, op. cit., p. 67. Secondo Aizenberg, l’idea dello Spirito Santo, ovvero di un unico Autore cui ogni scrittore è sottomesso – non più creatore, quindi, della sua opera, ma semplice amanuense – è concetto particolarmente pertinente all’estetica e alla poetica borgesiana.

una descrizione del pianeta, nella quale non mancavano la pittoresca digressione e l'apostrofe gagliarda²⁶⁸

non sia in realtà – con tutto il sarcasmo di cui è avvolta – diretta dal Borges-narratore allo stesso Borges-scrittore, come se l'uomo Borges – con malcelato sprezzo – si schernisse da sé delle proprie stupide e illusorie pretese.

Poiché, lo si è già visto ripetutamente, l'idea dell'eternità – *uno intelligendi actu* –, l'idea di un tempo rigorosamente causale, l'idea di una scrittura che sappia con una sola parola, oppure con infinite parole, essere trascrizione esatta della realtà, sono tutti aneliti presenti nella scrittura borgesiana e non solo nella forma dell'ironia. Così, viene infine da chiedersi, non si potrebbe forse considerare lo Spirito Santo, "autore riconosciuto delle scritture", come una sorta di *Musa*, all'interno dell'immaginario borgesiano? E non si potrebbe vedere qui, ancora, una conferma di quanto scritto a proposito della Trinità?

Per *Musa* dobbiamo intendere ciò che gli ebrei e Milton chiamano lo Spirito e che la nostra triste mitologia chiama Subcosciente.²⁶⁹

Se, infatti, la figura della Trinità sa penetrare tanto in profondità in Borges – figura dell'inconscio e quindi assimilabile a ciò che la *Musa* significò per gli antichi – forse potrebbe essere anche per il tramite di questo "veemente e copioso scrittore",²⁷⁰ lo Spirito Santo²⁷¹ – "intimità di Dio con noi, la sua immanenza nei petti."

²⁶⁷ J. L. Borges, "L'Aleph", op. cit., p. 893

²⁶⁸ Ivi, p. 888

²⁶⁹ J. L. Borges, "Prologo", *La rosa profonda*, op. cit., p. 659

²⁷⁰ "[scrive] John Donne: «Lo Spirito Santo è uno scrittore eloquente, un veemente e copioso scrittore, ma non parolaio; è altrettanto lontano da uno stile indigente quanto dallo stile superfluo.» J. L. Borges, "Una rivendicazione della cabala", op. cit., p. 331

²⁷¹ Scrive Osvaldo Pol a proposito della poesia "L'altro" (*L'altro, lo stesso*): «Li Dio, che ispira i poeti, è equiparato allo "Spirito [che] soffia dove vuole" delle Scritture. "È suo quello che dura nel ricordo / Dei secoli, del tempo. A noi la scoria." Per Borges [...] la storia della Letteratura è Opera, più che di diversi autori, di qualcosa di misterioso che ispira ognuno di loro. L'originalità dipende solo dai differenti modi di esprimersi; i temi di sempre riguardano archetipi eterni. Certi postulati del pensiero "postmoderno" sono qui anticipati." O. Pol, op. cit., p. 27. La traduzione è mia.

CONCLUSIONI

L'impossibilità di penetrare il disegno divino dell'universo non può, tuttavia, dissuaderci dal tracciare disegni umani, anche se li sappiamo provvisori.²⁷²

Questa frase, la più citata nella tesi, rappresenta senz'altro il nucleo centrale, il vero cuore di questa ricerca; essa, infatti, riflette appieno uno dei pensieri su cui più mi sono dibattuta in questi ultimi anni, ovvero: la necessità per l'essere umano di trovare un Senso ("tracciare disegni umani" dell'universo), pur non potendo in alcun modo "penetrare il disegno divino dell'universo"; ammesso poi che davvero sussista un "disegno" e che possieda pure natura "divina".

Ho sempre pensato che in ogni essere umano si annidasse un'irriducibile esigenza di Senso e che questo significasse non tanto che di conseguenza ci dovesse essere per forza qualcosa o qualcuno a giustificare la realtà, quanto piuttosto che - aldilà dell'esistenza o meno di un "dio" o di qualcosa del genere - bisognasse fare i conti con quest'esigenza: riconoscerla e attribuirle le dovute attenzioni.

Per fare ciò, credo sia necessario munirsi di una certa dose di onestà intellettuale e di umiltà, onde evitare, da un lato, la facile tentazione in un'acritica fede (fondamentale il distinguere l'*esigenza di* qualcosa, dalla *realtà delle cose*); dall'altro, l'altrettanto facile accantonamento della questione attraverso un semplice e supponente ritenere "dio" o chi /cosa per esso, una vana superstizione, figlia dell'ignoranza e della fragilità.

Ritengo infatti che la questione sia molto complessa e che necessita quindi di una altrettanto complessa risposta.

In Borges ho così trovato esattamente ciò che cercavo, ovvero: un pensatore libero, profondamente scettico e critico - esente perciò dal rischio di incorrere in

²⁷² J. L. Borges, "L'idioma analitico di John Wilkins", op. cit., p. 1005

adesioni fideistiche verso qualsiasi argomento egli si accostasse, che fosse o meno di carattere religioso – ma, contemporaneamente, attento al significato profondo che la “ricerca di dio” (in senso lato) riveste per l’essere umano e, di conseguenza, per se stesso.

Nella frase citata al principio di queste pagine, l’aggettivo “divino” è un esempio di questa profonda onestà intellettuale dell’autore: esso non implica, infatti, l’esistenza per Borges di un “disegno divino dell’universo”, quanto piuttosto l’ammissione che lì dove incontriamo la parola “dio” e i suoi derivati, risiedono tensioni inestinguibili per l’essere umano, come, per esempio, quella di ottenere una conoscenza assoluta dell’universo.

In ciò, per certi versi, lo scienziato non si distingue dal credente, così come non se ne distingue lo scrittore che ambisce ritrarre nel suo romanzo “la realtà così com’è”, frase dai tratti solo apparentemente innocenti.

L’utilizzo della parola “dio”, allora, assume spesso il significato in Borges di un’ammissione e di una provocazione, allo stesso tempo: ammissione di quello che è l’orizzonte ultimo delle tensioni conoscitive dell’uomo e provocazione, affinché questo stesso orizzonte non venga disconosciuto o in malafede sottaciuto.

Ci sono vari momenti in cui Borges rende ancora più esplicito il significato che assume per lui l’aggettivo “divino”, come, per esempio, nel racconto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Finzioni*) dove, a proposito della differenza che intercorre tra il pianeta Tlön, generato dalla fantasia geometrica dell’uomo, e la nostra realtà, così scrive:

Come, allora, non sottomettersi a Tlön, alla vasta e minuziosa evidenza di un pianeta ordinato? Inutile rispondere che anche la realtà è ordinata. *Sarà magari ordinata, ma secondo leggi divine – traduco: inumane – che non finiamo mai di scoprire.*²⁷³

²⁷³ J. L. Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, op. cit., p. 640. Il corsivo è mio.

Qui, la specificazione “leggi divine – traduco: inumane” sembra quasi scritta con una certa condiscendenza dall’autore, come se si trattasse per lui di un’ovvietà cui però deve rendere conto per non essere inutilmente frainteso.

Oppure, nel racconto “La scrittura del dio” dove il narratore Tzinacàn – dietro le cui parole si intravede chiaramente l’autore – nel narrare la sua esperienza mistica, così riferisce:

Allora avvenne quel che non posso dimenticare né comunicare. *Avvenne l’unione con la divinità, con l’universo (non so se queste parole differiscono).*²⁷⁴

Nell’assimilare il concetto di Dio con la stessa parola “universo”, l’intento di Borges è di mostrare quanto profondamente si insinui nel nostro comune pensare e parlare il riferimento al trascendente e quanto questa ricerca pervada insospettatamente molte delle nostre azioni e dei nostri pensieri.

In tutta l’opera borgesiana vi sono riferimenti a questa tematica, nelle più svariate forme, anche se in particolare Borges tende a soffermarsi su ciò che quest’anelito irriducibile comporta a livello linguistico; cosa che, del resto, appare del tutto naturale, giacché il linguaggio costituisce lo strumento di lavoro proprio dello scrittore.

Il saggio “L’idioma analitico di John Wilkins” (*Altre inquisizioni*), da cui peraltro è tratta la citazione iniziale, è emblematico da questo punto di vista poiché lì la questione della ricerca di dio è appunto introdotta attraverso il racconto di uno dei tanti episodi che la ricerca del linguaggio perfetto – questo sogno imperituro dell’umanità – ha prodotto nella storia.

Attraverso questo saggio, è possibile così riconoscere quello che è il pensiero di Borges nei confronti di ambedue le tematiche, la ricerca di dio e le sue implicazioni a livello linguistico: le idee che vi sono espresse, infatti, si manterranno valide nell’autore per tutto il corso della sua opera.

²⁷⁴ J. L. Borges, “La scrittura del dio”, *L’aleph*, op. cit., p. 861. Il corsivo è mio.

Borges inizia descrivendo l'idioma analitico di John Wilkins, il cui "modesto" proposito era di elaborare un linguaggio "che ordinasse e abbracciasse tutti i pensieri umani":²⁷⁵

Divise l'universo in quaranta categorie o generi, suddivisibili poi in differenze, divisibili a loro volta in specie. Assegnò a ciascun genere un monosillabo di due lettere; a ogni differenza, una consonante; a ogni specie, una vocale. Per esempio: *de*, vuol dire elemento; *deb*, il primo degli elementi, il fuoco; *deba*, una porzione del fuoco, una fiamma. [...]

Le parole dell'idioma analitico di John Wilkins non sono goffi simboli arbitrari; ciascuna delle lettere che la compongono è significativa, come lo furono quelle della Sacra Scrittura per i cabalisti.²⁷⁶

A partire da questa breve descrizione, l'autore già sottolinea il parallelismo esistente tra il proposito scientifico (o pseudoscientifico) di Wilkins e le ambizioni mistico-religiose dei cabalisti.

Una volta spiegato il procedimento di Wilkins, Borges ne segnala quindi il limite fondamentale:

Definito così il procedimento di Wilkins, bisogna esaminare un problema che è impossibile o difficile postergare: il valore della tavola quadragesimale, base dell'idioma. Consideriamo l'ottava categoria, quella delle pietre. Wilkins le divide in comuni (selce, ghiaia, lavagna), modiche (marmo, ambra, corallo), preziose (perla, opale), trasparenti (ametista, zaffiro), e insolubili (carbone e arsenico). Quasi altrettanto allarmante è la nona categoria. [...] La bellezza figura nella categoria decimosesta; è un pesce viviparo, oblungo. Codeste ambiguità, ridondanze e deficienze ricordano quelle che il dottor Franz Kuhn attribuisce a un'enciclopedia cinese che s'intitola *Emporio celeste di conoscenze benevoli*. Nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in (a) appartenenti

²⁷⁵ J. L. Borges, "L'idioma analitico di John Wilkins", op. cit., p. 1003

²⁷⁶ Ivi, pp. 1003-4

all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, n) che da lontano sembrano mosche. Anche l'Istituto Bibliografico di Bruxelles pratica il caos: ha ripartito l'universo in 1000 suddivisioni, delle quali la 262 corrisponde al Papa; la 282, alla Chiesa Cattolica Romana; la 263, al giorno del Signore; [...] Non rifiuta le suddivisioni eterogenee, come la 179: «Crudeltà verso gli animali. Protezione degli animali. Il duello e il suicidio dal punto di vista della morale. Vizi e difetti vari. Virtù e qualità varie». ²⁷⁷

In una forma che è frequente nella sua scrittura, ovvero il portare ai limiti estremi un'idea per rivelarne i paradossi impliciti, Borges ci mostra, attraverso l'assurda classificazione dell'enciclopedia cinese – tenuta in piedi unicamente dalla serie alfabetica –, come, in realtà, ogni classificazione sia in fondo arbitraria, poiché ogni suddivisione prevede un criterio che non è – *non può essere* – “Il criterio”, ma soltanto uno dei tanti criteri possibili.²⁷⁸

A partire quindi da questa fondamentale constatazione, l'arbitrarietà di ogni classificazione, Borges scrive:

²⁷⁷ Ivi, pp. 1004-5

²⁷⁸ Un mirabile esempio di una classificazione che, redatta con estrema serietà dal suo autore, ci mostra invece tutta la sua arbitrarietà e illogicità, è riportato da Julio Cortázar nel suo romanzo *Rayuela*: si tratta di un documento intitolato “La luce della pace nel mondo”, scritto da un certo Ceferino Piriz, uruguayano, e da questi presentato a un concorso dell'Unesco come contributo per risolvere i problemi del mondo. Scrive Luis Harss: “A Cortazar piacque molto [questo documento] poiché gli parve esempio perfetto degli estremi di illogicità cui può giungere la pura ragione – l'ultima cosa che perde il folle è la sua capacità di ragionare, disse Chesterton – e lo copiò senza cambiare una parola.” Per esempio, dopo aver stabilito che un paese esemplare dovesse essere composto da 45 Corporazioni Nazionali, Piriz passa ad elencarle una ad una. La numero 33 così recita: “33) CORPORAZIONE NAZIONALE DEI BEATI CUSTODI DI COLLEZIONI E DELLE RISPETTIVE CASE DI COLLEZIONI (tutte le case di collezioni, ed equivalenti, case – depositi, magazzini, archivi, musei, cimiteri, carceri, asili, istituti per non vedenti, ecc., ed anche gli impiegati in generale di tali stabilimenti) (Collezioni: esempio: un archivio conserva pratiche in collezione; un cimitero conserva cadaveri in collezione; un carcere custodisce prigionieri in collezione, ecc.)” Tratto da J. Cortázar, *Rayuela*, Edición de André Amorós, Cátedra, S. A., Madrid, 2000, nota 1 p. 680 e p. 698. La traduzione è mia.

Ho registrato gli arbitri di Wilkins, dello sconosciuto (o apocrifo) enciclopedista cinese e dell'Istituto Bibliografico di Bruxelles; notoriamente, non c'è classificazione dell'universo che non sia arbitraria e congetturale. La ragione è molto semplice: *non sappiamo che cosa è l'universo*. «Il mondo» scrive David Hume, «è forse l'abbozzo rudimentale di un dio infantile che lo abbandonò a metà dell'opera, vergognandosi della sua esecuzione deficiente; è fattura di un dio subalterno, del quale gli dèi si burlano; è la confusa produzione di una divinità decrepita, tenuta in disparte, che è già morta» (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V, 1779). Si può andare più lontano: si può sospettare che non vi sia universo nel senso organico, unificatore, che ha questa ambiziosa parola. Se c'è, bisogna immaginare il suo fine; bisogna immaginare le parole, le definizioni, le etimologie, le sinonimie, del segreto dizionario di Dio.²⁷⁹

Il problema linguistico, dunque, è espressione diretta di un problema più ampio: l'inconoscibilità dell'universo e dei suoi eventuali significati.

Il linguaggio rivela, con i suoi limiti e le sue pretese, l'ansia di conoscenza assoluta che assilla l'essere umano: nell'aspirazione a un idioma perfetto si trova l'estrema espressione di un anelito che è ad ogni modo inerente a qualsiasi linguaggio, posto che anche un termine così comunemente utilizzato come "universo", è messo qui in discussione.

La critica dell'autore è radicale: se Dio non esiste, allora nemmeno la parola universo - con tutte le valenze di ordine e di senso che si porta innocentemente appresso - ha diritto di esistenza.

Eppure l'essere umano necessita del linguaggio, è costituito nella sua essenza dal linguaggio:²⁸⁰ l'alternativa a una critica così radicale non può certo essere quindi il silenzio, tantomeno per un poeta, ma piuttosto una scrittura, un

²⁷⁹ J. L. Borges, "L'idioma analitico di John Wilkins", op. cit., p. 1005

²⁸⁰ "...non possiamo rappresentarci in nessuna cosa una completa assenza di linguaggio. Un essere che fosse interamente senza rapporto con la lingua è un'idea; ma quest'idea non si può rendere feconda neppure nell'ambito delle idee che definiscono, nella loro cerchia, quella di Dio." Walter Benjamin, "Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo", *Angelus Novus*, op. cit., p. 53

linguaggio, che sia consapevole dei propri limiti e sempre denunci la sua ambiziosa e mistificatrice natura. Un linguaggio, quindi, che, discorrendo di se stesso, incorrerà spesso in una situazione paradossale, poiché: come si può prendere ad oggetto qualcosa che nello stesso tempo si costituisce come soggetto stesso dell'azione che si sta compiendo?²⁸¹

È un discorso, questo, che, con evidenza, si inserisce appieno nella panoramica filosofica contemporanea, dove il tema del linguaggio e delle sue nascoste imposture costituisce, a partire da Nietzsche, una delle questioni preminenti del pensiero filosofico del XX secolo.

Non è poi certo un mistero che lo stesso Borges abbia spesso anticipato molte delle questioni filosofiche più rilevanti di questo secolo.

La scrittura borgesiana, costantemente orientata sul significato del linguaggio e dei suoi meccanismi impliciti, non fa, infatti, che discorrere di se stessa e incorrere naturalmente nel paradosso, esprimendo con grande efficacia e a entrambi i livelli, contenutistico e formale, quanto scritto in precedenza.

Ma è questa una tematica la cui eventuale trattazione avrebbe ecceduto chiaramente i limiti concessi a una tesi di laurea, così come, è doveroso ammetterlo, i miei stessi limiti.

Per questa ragione, pur essendo questo il nucleo da cui si è mosso principalmente il mio interesse nei confronti di Borges, si è reso necessario individuare progressivamente un tema più specifico e definito, attraverso cui trattare in forma indiretta ciò di cui ho scritto sinora.

Ho scelto così innanzi tutto di focalizzare la mia attenzione sulla parola "dio": partendo, infatti, da quel fattore per me fondamentale che è l'onestà intellettuale, in special modo per ciò che riguarda Dio e discorsi affini, mi è parso assai interessante svolgere una ricerca sui modi e sulle forme in cui Borges ha utilizzato e interpretato questa parola e i suoi derivati.

²⁸¹ "Come potrebbe lo strumento criticare se stesso, mentre per farlo non può che usare se stesso?" F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano, 2000, p. 273

Ho scandagliato quindi l'opera borgesiana alla ricerca dei riferimenti alla figura di Dio e ne ho tratto alcune importanti conclusioni iniziali, prima fra tutte l'enorme differenza che intercorre tra la trattazione del tema nella prosa, rispetto a quella che emerge piuttosto dai versi, dove il riferimento a dio si tinge di un lirismo quasi del tutto assente nella produzione prosastica.

Un altro importante risultato al quale mi ha portato questa ricerca, è stato il poter suddividere le citazioni raccolte nei diversi contenitori che di volta in volta gli corrispondevano, così da ottenere - in quantità e in qualità - una visione completa di quelle che sono le forme e i contenuti in cui Borges affronta e sviscera il tema di dio.

Ho dunque innanzi tutto constatato che le citazioni su dio possono essere suddivise in due primi grandi insiemi, ovvero: da una parte quelle che riguardano il dio di una particolare religione, assumenti quindi connotazioni storiche più o meno precise; dall'altra, quelle che si avvicinano più propriamente a un utilizzo personale della parola "dio" in Borges, parzialmente spoglie, quindi, da connotazioni storico-religiose.

In secondo luogo, ho potuto constatare che la maggior parte dei riferimenti a Dio riguardano il dio delle tre religioni monoteistiche principali, pur non essendo affatto marginale l'attenzione posta dall'autore a molte altre forme di religione, meno diffuse nel nostro emisfero, quali il Buddismo, lo Scintoismo, l'Induismo, ecc. ecc.

Infine, tra le tre religioni monoteistiche, la religione cristiana è quella cui Borges fa più riferimento, presumibilmente per questioni di affinità culturale.

A partire da queste fondamentali suddivisioni, ho quindi deciso di sviluppare la mia tesi attorno al rapporto tra Borges e il Dio della religione cristiana.

Ma, aldilà della scelta tra una religione o l'altra, ciò che premeva innanzi tutto sottolineare era come il discorso borgesiano a proposito di Dio e delle sue forme, si tingesse non solo del più noto tono ironico, ma anche, e diffusamente, di una vena intimista e sinceramente partecipe.

È questo un risultato che la mia tesi credo abbia raggiunto, ovvero il mostrare un volto forse meno conosciuto dello scrittore argentino, ma non per questo meno reale; anzi: è forte il sospetto – più volte adombrato in queste pagine – che, proprio per la propensione dell'autore a costruire un'immagine letteraria di sé e a lasciare che di questa si nutrissero la critica e i lettori, sia là dove meno compare l'ingombrante personaggio Borges che possa infine risultare più probabile l'incontro con l'uomo Jorge Luis Borges.

Non credo sia dunque un caso che in questa tesi siano stati analizzati saggi e racconti che, pur famosi, non rientrano nel novero dei più "quotati" dal punto di vista critico.

E nemmeno è un caso che sia stato concesso molto spazio alla poesia, genere in cui l'autore si cimentò lungo tutto l'arco della sua esistenza – a parte che nel ventennio tra gli anni '40 e gli anni '60 – e alla cui vasta produzione viene in genere attribuita minore importanza rispetto alla prosa, nonostante lo stesso Borges così si pronunciasse nel prologo a *L'altro, lo stesso*, una delle sue più belle raccolte di poesie:

Misterioso giuoco di scacchi la poesia, la cui scacchiera e i cui pezzi
cambiano come in un sogno e sul quale mi chinerò quando sarò morto.²⁸²

Non si può certo negare, né se ne ha qui alcuna volontà, l'incredibile maestria di Borges nello scrivere in prosa; né si vuole dare un voto di preferenza all'uno, piuttosto che all'altro genere; semplicemente, si vuole ancora una volta ribadire la notevole differenza che intercorre tra le due immagini di Borges che infine ne traspaiano e spingere a una domanda il lettore: quale delle due immagini – quale delle due verità – corrisponde più propriamente allo scrittore argentino?

La mia risposta, al termine di questa ricerca, è che se si vogliono trovare in Borges alcune delle pagine più rivoluzionarie dal punto di vista letterario che si siano prodotte in quest'ultimo secolo, esse vadano senz'altro cercate nella

²⁸² J. L. Borges, "Prologo", *L'altro, lo stesso*, op. cit., p. 9

prosa: è lì, infatti, dove l'autore mostra con maggiore efficacia tutto il suo acume e la sua capacità critica, ed è sempre nella prosa dove potremo più spesso apprezzare le sue eccellenti doti stilistiche e creative; ma se, invece, si vuole andare aldilà "[de]i miti e [del]le maschere"²⁸³ in cui l'autore stesso ha avvolto la sua figura, nel tentativo quindi di cogliere "quel paziente labirinto di linee" in cui il poeta, ignaro, "traccia l'immagine del suo volto",²⁸⁴ è allora piuttosto nella poesia dove il lettore può con maggiori probabilità trovare la chiave e sistemare i tasselli di quella scacchiera in cui Jorge Luis Borges *si chinerà quando sarà morto*.

Ambedue le immagini corrispondono dunque a Borges, ma con una netta distinzione quasi si trattasse di una vera e propria scissione, così come lo stesso scrittore argentino magistralmente narra nel brano "Borges e io" (*L'artefice*):

All'altro, a Borges, accadono le cose. [...] Non ho difficoltà a riconoscere che ha dato vita ad alcune pagine valide, ma quelle pagine non possono salvarmi, forse perché ciò che v'è di buono non appartiene a nessuno, neppure all'altro, ma al linguaggio o alla tradizione. D'altronde, io son destinato a perdermi, definitivamente, e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro. A poco a poco vado cedendogli tutto, sebbene conosca la sua perversa abitudine di falsificare e ingigantire. Spinoza intese che tutte le cose vogliono perseverare nel loro essere; la pietra eternamente vuol essere pietra e la tigre, tigre. Io resterò in Borges, non in me (seppure sono qualcuno), ma mi riconosco meno nei suoi libri che in molti altri o nell'elaborato arpeggio d'una chitarra. Anni addietro cercai di disfarmi di lui e passai dalle mitologie dei sobborghi ai giuochi col tempo e con l'infinito, ma codesti giuochi ormai sono di Borges e dovrò ideare altre

²⁸³ "[...] E dietro i miti e le maschere, / l'anima, che è sola." J. L. Borges, "Susana Bombal", op. cit., p. 467

²⁸⁴ "Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che *quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto*." J. L. Borges, "Epilogo", *L'artefice*, op. cit., p. 1267. Il corsivo è mio.

cose. Così la mia vita è una fuga e io perdo ogni cosa e tutto è dell'oblio, o dell'altro.

Non so chi dei due scrive questa pagina.²⁸⁵

Questo brano – in cui l'evidente ironia non arriva però a dissimulare del tutto l'elemento di sofferenza reale dell'autore (“seppure sono qualcuno”) – segnala in maniera evidente quale sia il punto di frattura dal quale si dipartono i due Borges: da un lato, il Borges che appartiene “al linguaggio o alla tradizione”, alla *letteratura*; dall'altro, un Borges nell'ombra, che è lo stesso, eppure è un altro (*L'altro, lo stesso*), in continua fuga dalla prevaricante immagine dell'altro Borges e in perenne ricerca di sé, come essere umano. Da una parte la letteratura, dall'altra la vita, il labile confine tra finzione e realtà: se è vero infatti che nella scrittura borgesiana queste due dimensioni risultano quasi inscindibili, forse è proprio a causa di questa radicale commistione tra i “generi” che si rende più difficile – più lacerante – per il Borges essere umano rintracciare il suo stesso volto, aldilà dei miti e delle maschere che egli stesso ordisce.

Ed è infatti tematica assai ricorrente, soprattutto tra i versi, questa della ricerca del “volto” e, con esso, della quiete: la rivelazione possibile viene anzi identificata sempre con il momento della morte.

In questa tesi si è cercato, capitolo per capitolo, di offrire ambedue i volti di Borges, senza volere far prevalere l'uno sull'altro, ma con la decisa intenzione di non nascondere ulteriormente l'autore dietro ai quei “giochi” di straordinaria intensità intellettuale di cui è riconosciuto maestro, ma che, come egli stesso ammise, costituiscono di fronte alla vita reale (“il mondo disgraziatamente è reale; io disgraziatamente, sono Borges”) “disperazioni apparenti e consolazioni segrete”.²⁸⁶

Si è quindi potuto stabilire come l'atteggiamento di Borges nei confronti di Dio e, nello specifico, della religione cristiana e delle sue figure, non sia

²⁸⁵ J. L. Borges, “Borges e io”, *L'artefice*, op. cit., p. 1169

affatto contrassegnato unicamente da quello scetticismo e da quell'ironia per cui è autore universalmente apprezzato; numerosi, infatti, sono gli spunti lirici e di intensa partecipazione che ho potuto rintracciare per ognuna delle figure indagate.

In questo senso, la figura di Cristo è particolarmente emblematica; se ci si attiene infatti alla prosa o, anche, all'immagine superficiale che, di uno scrittore come Borges, ognuno di noi si potrebbe fare, risulterebbero sufficienti due immagini a riassumere ciò che, piuttosto coerentemente, ci si potrebbe infine aspettare dallo scrittore argentino: mi riferisco all'ipotesi di un Cristo suicida, indagata e suggerita nel saggio "Il «Biathanatos»" (*Altre inquisizioni*), e al Cristo de "La dottrina dei cicli" (*Storia dell'eternità*) che, sottomesso alla dura legge dell'Eterno Ritorno, muore "come un saltimbanco sulla croce, in altrettanti infiniti spettacoli".²⁸⁷ Ipotesi irriverenti che rientrano a pieno titolo nello spirito ironico e scettico più tipicamente borgesiano.

Ma l'immagine di Cristo non si esaurisce certo qui e sono proprio i versi a restituirci, in più d'una occasione, tutta la profondità e l'intensità della lettura cristologica di Borges; del resto, è lo stesso autore che, in una poesia ne *I congiurati*, l'ultima raccolta che Borges pubblicherà, così dichiara:

Non lo vedo [Cristo]
e insisterò a cercarlo fino al giorno
dei miei ultimi passi sulla terra.²⁸⁸

E che lo abbia a lungo cercato, e che lo abbia a tratti trovato, più spesso anelato, lo testimoniano innumerevoli versi suoi, disseminati lungo tutta la sua opera: dal brano "Paradiso, XXXI, 108" (*L'artefice*),²⁸⁹ al precetto n° 49 dei "Frammenti

²⁸⁶ J. L. Borges, "Nuova confutazione del tempo", op. cit., p. 1088

²⁸⁷ J. L. Borges, "La dottrina dei cicli", op. cit., p. 572

²⁸⁸ J. L. Borges, "Cristo in croce", op. cit., p. 17

²⁸⁹ "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", op. cit., p. 1153

di un vangelo apocrifo" (*Elogio dell'ombra*): "Felici coloro che serbano nella memoria parole di Virgilio o di Cristo, perché daranno luce ai loro giorni".²⁹⁰

Allo stesso modo, Giuda acquista attraverso lo sguardo del poeta un ruolo che va aldilà dell'ironica – sebbene in certo modo pertinente – attribuzione di questi come vero Figlio di Dio ("Le tre versioni di Giuda") e si configura come possibile modello di un'umanità incompresa, di quello sguardo trasversale che il poeta conosce e sperimenta ("sarò Giuda che accetta la divina missione di essere traditore"²⁹¹) e la cui portata è costituita dal "peso preciso dell'universo": "Il mio nutrimento sono *tutte le cose*" – "mi crocifiggono e io devo essere la croce e i chiodi [...] Non importa la mia fortuna o la mia sventura. Sono il poeta."²⁹²

Uno sguardo trasversale, ai margini, che in generale sottende, oltretutto l'intera produzione borgesiana,²⁹³ tutto il discorso a proposito della religione cristiana, della sua storia e delle sue forme.

²⁹⁰ J. L. Borges, "Frammenti di un vangelo apocrifo", op. cit., p. 347

²⁹¹ J. L. Borges, "Browning decide di essere poeta", op. cit., p. 669

²⁹² J. L. Borges, "Il complice", op. cit., p. 1231. Il corsivo è mio.

²⁹³ Rafael Olea Franco, nel suo saggio *El otro Borges. El primer Borges*, avanza un'interessante ipotesi secondo la quale il "margine" entro e da cui si muove la scrittura di Borges, oltretutto riflettere una scelta estetica fondamentale all'interno dell'opera borgesiana, riproduce sotto diversi punti di vista la condizione geografica in cui lo scrittore argentino si trova a nascere e a vivere; da un lato, infatti, l'essere argentino lo pone automaticamente in una posizione di marginalità rispetto al predominio culturale europeo-occidentale, senza che ciò acquisti però un significato negativo, anzi: "Seguendo l'idea di Veblen, secondo cui la preminenza degli ebrei nella cultura occidentale non è dovuta a una superiorità razziale, ma al fatto che essi agiscono dentro questa cultura senza sentirsi però legati ad essa da una particolare devozione, Borges sostiene che la stessa cosa si può sostenere a proposito della forte presenza di nomi irlandesi nella letteratura e nella filosofia britanniche; così come, sostiene infine, per quanto riguarda la sua stessa realtà, attribuendo perciò un ruolo del tutto simile alla cultura argentina: [Borges:] «Credo che noi argentini, o i sudamericani in generale, ci troviamo in una situazione analoga; possiamo maneggiare tutti i temi europei, senza superstizioni, con un'irriverenza che può portare, e già lo fa, fruttuose conseguenze»; dall'altro lato, R. O. Franco intravede in quel non ben definito spazio di confine tra la città e la pampa, ovvero "las orillas" (lett.: orlo, bordo, limite), ambiente in cui Borges si trova a vivere, il corrispondente geografico ideale della scrittura borgesiana e dei suoi "luoghi non luoghi": "Le "orillas" costituiscono, dunque, lo spazio dell'imprecisione, dell'ambiguità, dell'irrealtà; così, attraverso l'ideogramma delle "orillas", Borges giunge a definire nella sua letteratura un luogo che pretende essere il non-luogo"; inoltre: "...le "orillas" non costituiscono solo uno spazio geografico-letterario con un referente reale e concreto, ma alludono anche a tutto ciò che mantiene una posizione "marginale", "decentrata". In effetti, Borges offre una proiezione universale ad un insieme di elementi marginali, privi di prestigio all'interno della cultura letterata; colloca, dunque, il

Per ogni figura trattata in questa tesi, risulta infatti evidente come lo sguardo dello scrittore argentino si focalizzi su immagini, spunti, letture – più o meno apocriefe – che di queste stesse figure restituiscono infine profili dai contorni non certo convenzionali.

Particolarmente rilevante, infine, il caso della Trinità, che, descritta dall'autore in una forma chiaramente ironica e quasi sprezzante, si rivela, in seguito all'accurata analisi delle poche, ma cospicue parole che l'autore spende a proposito, una figura estremamente significativa all'interno della scrittura borgesiana; tanto significativa da spingermi a ritenerla, in Borges, espressione dell'inconscio.

La Trinità, infatti, “vano cerbero teologico [...] caso di teratologia intellettuale”,²⁹⁴ paragonata dallo stesso autore alla mitica chimera,²⁹⁵ ci appare, assieme alla sua inevitabile, affollata eternità, immagine perfetta di quella “triplice bestia che eternamente siamo” di cui Borges scrive nella poesia “Edipo e l'enigma”:

[...]

Noi siamo Edipo e siamo eternamente
Quella triplice bestia, e insieme quanto
Saremo e siamo stati. Ma vedere

A quale forma bizzarra è soggetto
L'essere nostro, ci sgomenterebbe:
Pietoso, Dio ci accorda successione e oblio.²⁹⁶

“margine” al centro della cultura letteraria.” Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, FCE, Argentina, 1993, pp. 219, 226 e 279

²⁹⁴ J. L. Borges, “Storia dell'eternità”, op. cit., p. 532

²⁹⁵ “Le possibilità dell'arte combinatoria non sono infinite, ma non di rado sono spaventose. I greci generarono la chimera, mostro con testa di leone, con testa di drago, con testa di capra; i teologi del secondo secolo, la Trinità, in cui inestricabilmente si articolano il Padre, il Figlio e lo Spirito.” J. L. Borges, “Note Critiche”, op. cit., p. 434.

²⁹⁶ J. L. Borges, “Edipo e l'enigma” op. cit., p.161

Nel ritenere la Trinità una figura particolarmente calzante dell'immaginario borgesiano a proposito di Dio, spesso rappresentato dallo scrittore argentino attraverso elementi di carattere mostruoso e fantastico,²⁹⁷ troviamo quindi un'ulteriore conferma dell'importanza che rivestono in Borges la religione cristiana e le sue forme, con ciò ottenendo un altro rilevante risultato, ovvero l'aver individuato la forma specifica in cui il Dio cristiano si manifesta in Borges.

In questa tesi, dunque, si è potuto provare come l'attenzione di Borges nei confronti del tema di dio, non riguardi soltanto un interesse di carattere intellettuale, ma sia ampiamente denotata da spunti di carattere propriamente emotivo, in cui lo scrittore argentino dismette la maschera del gioco e dell'ironia, per svelare con maggiore sincerità i dubbi, le angosce, le speranze e i desideri, dell'essere umano che è in lui: anche Jorge Luis Borges, come ognuno di noi, ha cercato e anelato la presenza di un dio, così come ne ha spesso disperato l'assenza.

Così, inevitabilmente protesi verso la ricerca di un Significato al quale forse non accederemo mai, il nostro compito rimane quello di continuare sempre a tracciare - mai fino in fondo dissuasi - i nostri disegni umani di quest'enigmatico universo divino.

Nulla si edifica sulla pietra, tutto sulla sabbia, ma è nostro dovere edificare come se fosse pietra, la sabbia...²⁹⁸

²⁹⁷ "Dio e l'Universo costituiscono un enigma. Per questo, vengono rappresentati [in Borges] attraverso ciò che è enigmatico, mostruoso, incomprensibile, soprannaturale o fantastico." Edna Aizenberg, op. cit., p. 75.

²⁹⁸ J. L. Borges, "Frammenti di un vangelo apocrifo", op. cit., p. 347.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Jorge Luis Borges

Tutte le opere, a cura di D. Porzio, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2001 (Prima edizione: 1984), vol. 1

Tutte le opere, a cura di D. Porzio, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2000 (Prima edizione: 1985), vol. 2

Inquisiciones (1925), Alianza Editorial, Madrid, 1998

El tamaño de mi esperanza (1926), Alianza Editorial, Madrid, 1998

El idioma de los argentinos (1926), Alianza Editorial, Madrid, 1998

Siete noches, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1980

Biblioteca personal (1988), Alianza Editorial, Madrid, 1998

Manuale di Zoologia fantastica (in collaborazione con Margarita Guerrero), traduzione di F. Lucentini, Einaudi, Torino, 1957

Elogio dell'ombra, versione con testo a fronte di F. Tentori Montalto, seguito da *Abbozzo di autobiografia* a cura di N. Thomas Di Giovanni, Einaudi, Torino, 1971

I congiurati, a cura di D. Porzio e H. Lyria, Mondadori, Milano, 1986

L'invenzione della poesia, traduzione di V. Martinetto e A. Morino, Mondadori, Milano, 2001

Scritti critici su Jorge Luis Borges

Aizenberg, Edna, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1997

Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: Temas – Estilo*, Editorial Gredos, Madrid, 1968

Alazraki, Jaime (a cura di), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1986

Alazraki, Jaime, *Borges and the Kabbalah (and other essays on his fiction and poetry)*, Cambridge University Press, New York, 1998

Barnatán, Marcos-Ricardo, *Borges: biografía total*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1995

Bravo, Pilar – Paoletti, Mario (a cura di), *Borges verbal*, dizionario di borgerías, Emecé Editores, Barcelona, 1999

Campra, Rosalba, *América Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma, 2000

Cuesta Abad, José M., *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Gredos, Madrid, 1995

Dapía, Silvia, "De la filosofía a la crítica del lenguaje: Fritz Mauthner y Jorge Luis Borges" in *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, a cura di A. De Toro, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1999

Dapía, Silvia, "«This is not a universe»: an approach to Borges's «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»" in *Chasqui*, Revista de literatura latinoamericana, Volumen XXVI, n. 2, Noviembre, 1997

Dapía, Silvia, "Why is There a Problem about Fictional Discourse? An interpretation of Borges's «Theme of the Traitor and the Hero» and «Emma Zunz»" in *Variaciones Borges*, The Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies & Documentation, n. 5, 1998, a cura di I. Almeida e C. Parodi, University of Aarhus, Denmark

Dapía, Silvia, "The Myth of the Framework in Borges's «Averroes' Search»" in *Variaciones Borges*, The Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies & Documentation, n. 7, 1999, a cura di I. Almeida e C. Parodi, University of Aarhus, Denmark

De Toro, Alfonso - Regazzoni, Susanna (a cura di), *El siglo de Borges*, vol. I e II, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1999

Eco, Umberto, *Sugli specchi (e altri saggi)*, Bompiani, Milano, 1998

Kaminsky, Gregorio (a cura di), *Borges y la filosofía*, Instituto de Filosofía, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1994

Lusky Friedman, Mary, *Una morfología de los cuentos de Borges*, Editorial Fundamentos, Madrid

Massuh, Gabriela, *Borges: una estética del silencio*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1980

Mateos, Zulma, *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1998

Moreno, César Fernández (a cura di), *América latina en su literatura*, Siglo XXI, Mexico, 1976

Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1993

Paoli, Roberto, *Tre saggi su Borges*, Bulzoni, Roma, 1992

Perassi, Emilia, "La passione secondo Borges. Osservazioni intorno a un tema", rivista *Igitur*, estratto dal n. 13-14, anno VIII - n. 1/2 - gennaio-dicembre 1996, Nuova Arnica Editrice

Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000

Piglia, Ricardo, *Critica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001

Pol, Osvaldo, "El tema de Dios en la poesía de Borges", Instituto Cultural Argentino Israelí (ICAI), Córdoba, 1993

Rodriguez Monegal, Emir, *Borges: una biografía literaria*, traduzione di L. Re, Feltrinelli, Milano, 1982

Romero, Oswaldo E., "Dios en la Obra de J. L. Borges: su Teología y su Teodicea", *Revista Iberoamericana*, XLIII / 100-101, julio - diciembre 1977

Saldívar, Norma Garza, *Borges: la huella del minotauro*, Editorial Aldus, Mexico, 1999

Silvestri, Laura, *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, Bulzoni, Roma, 2000

Sorrentino, Fernando, *Sette conservazioni con Borges*, Mondadori, Milano, 1999

Altri testi utilizzati

AA. VV., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti, 1993

AA. VV., *Il Libro sacro. Letture e interpretazione ebraiche, cristiane e musulmane*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2002

Bellinger, Gerhard, *Enciclopedia delle religioni*, Garzanti, 1989

Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, traduzione di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1962

Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione di E. Filippini, Einaudi, Torino, 1971

Berman, Antoine, *La prova dell'estraneo*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata, 1997

Bibbia, edizioni Paoline, Rotolito Lombarda – Cernusco s/Nav. (Mi), 1990

Bodei, Remo, *I senza Dio. Figure e momenti dell'ateismo*, a cura di G. Caramore, Morcelliana, Brescia, 2001

Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, 1988

Camus, Albert, *Opere*, Classici Bompiani, Milano, 2000

Chiesa Isnardi, Gianna, *I miti nordici*, Longanesi & C., Milano, 1991

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Edición de André Amorós, Cátedra, S. A., Madrid, 2000

Eco, Umberto, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Editori Laterza, Bari, 1999

Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, traduzione di E. Panaitescu, BUR SAGGI, Milano, 1998

Foucault, Michel, *Il pensiero del fuori*, traduzione di V. Del Ninno, SE, Milano, 1998

Jonas, Hans, *Lo gnosticismo*, traduzione di M. Riccati di Ceva, Società Editrice Internazionale, Torino, 1991

Messori, Vittorio, *Ipotesi su Gesù*, prefazione di L. Lombardo Radice, Società Editrice Internazionale, Torino, 1976

Nietzsche, Friedrich, *La volontà di potenza*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano, 2000

Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Mondadori, Milano, 1988

Parodi, Massimo, *Il conflitto dei pensieri. Studio su Anselmo d'Aosta*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1988

Parodi, Massimo – Rossini, Marco (a cura di), *Fra le due rupi. La logica della trinità nella discussione tra Roscellino, Anselmo e Abelardo*, Unicopli, Milano, 2000

Pascoli, Giovanni, *Poesie*, Mondadori, 1965

Sant'Agostino, *Le confessioni*, traduzione di C. Vitali, BUR, Milano, 1992

Sant'Agostino, *La Trinità*, traduzione di G. Beschin, Città Nuova Editrice, Roma, 1973

Scholem, Gershom, *Il Nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, traduzione di A. Fabris, Adelphi, Milano, 1998

Scholem, Gershom, *Concetti fondamentali dell'ebraismo*, Marietti, Genova, 1995

Sciascia, Leonardo, *L'affaire Moro*, Sellerio, Palermo, 1978

Vangelo secondo Marco, introduzione di N. Cave, Einaudi, Torino, 2000