

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DELLA CALABRIA



Dipartimento di Filosofia
Dottorato di Ricerca in Teoria e Storia della Storiografia Filosofica
ciclo XIX - settore disciplinare M-FIL/06

Tesi di Dottorato

*Per una mappa delle idee filosofiche di Jorge Luis Borges:
Tempo ed Eternità.*

Coordinatrice:
Chiar.ma Prof.ssa
Giuliana Mocchi

Candidata:
Dott.ssa
Erminia Azzinnari

Anno Accademico 2007/2008

Indice

Introduzione	4
---------------------------	----------

Capitolo I

Jorges Luis Borges e la filosofia

1. Tensioni bipolari del nuovo secolo – L’incontro di Borges con la metafisica	7
2. “Borges filosofo”: il dibattito critico	22
2.1. Dagli anni Cinquanta agli anni Settanta	24
2.2. Dagli anni Ottanta ai giorni nostri	30
3. Al confine tra letteratura e filosofia	49
4. La filosofia come letteratura fantastica	63
4.1. La trasposizione letteraria di idee metafisiche: alcuni esempi	77
4.2. La categoria della finzione e del fantastico come criteri per la comprensione della realtà	83
5. La libertà del pensiero fuori dagli schemi	93

Capitolo II

Variazioni filosofiche in Borges

1. Il tempo	98
--------------------------	-----------

2. Le caratteristiche del tempo rappresentato	110
2.1. La reversibilità	110
2.2. La deformazione (o ambiguità)	122
2.3. La trasposizione	124
2.4. L'espansione dell'istante	125
2.5. La biforcazione temporale	127
3. Gli infiniti mondi possibili e la questione dell'identità "temporale"	144
4. I procedimenti della rappresentazione del tempo	156
4.1. La sospensione temporale	156
4.2. L'alterazione	158
4.3. L'istante trascendente o assoluto	159
4.4. La causalità segreta o magica	160
4.5. La successione cronologica	161
5. L'immagine del tempo umano	162
5.1. La memoria come ricostruzione delle diverse temporalità e l'importanza dell'oblio	162
5.2. L'immaginazione	174
5.3. Il sogno	176
5.4. L'insonnia	178
6. La negazione del tempo	180

Capitolo III

L'eternità

1. L'eternità e le sue dimensioni	193
2. Il saggio <i>Historia de la Eternidad</i>	195
2.1 L'interpretazione borgesiana dell'eternità di Plotino e Platone	199
2.2 L'eternità cristiana	209
2.3 Il ruolo dell'individuo e della memoria rispetto all'eternità	217
3. L'eterno istante	223
4. L'idea più orribile dell'universo	229
5. La scienza contro l'Eterno ritorno	233
Conclusioni	238
Bibliografia	241

Introduzione

Il presente lavoro è un tentativo di accostare la letteratura dello scrittore e poeta argentino Jorge Luis Borges con la sua propensione nei confronti del pensiero filosofico. L'intero lavoro parte dal presupposto che Borges, per sua stessa ammissione, non ha aderito a nessun sistema filosofico in quanto tale e che non è possibile riscontrare nella sua vasta opera poetica e letteraria una vera e propria sistematica concettuale. Tuttavia, com'è stato ampiamente sottolineato dalla critica internazionale, la produzione borgesiana è caratterizzata dalla costante presenza di temi filosofici, oltre che da una serie di quesiti e riflessioni riguardanti la condizione umana, il destino e la questione della temporalità. Si tratta di idee, temi ed interrogativi che nella maggior parte dei casi non seguono volutamente un ordine prestabilito, ma si rivelano improvvisamente nelle pagine dell'autore in quanto collegate alle fluttuazioni del suo pensiero, alle sue ispirazioni ed alla sua notevole memoria. I temi filosofici, disseminati e camuffati all'interno dei suoi testi di fantasia, vanno così a costituire una mappa che non è tuttavia ordinata, ma, viceversa, è caotica e labirintica. Per questo motivo, lo studioso che si accosta all'opera borgesiana deve orientarsi in questo dedalo costruito con saggezza, ma soprattutto ha l'arduo compito di individuare le coordinate delle idee metafisiche dell'autore e la loro filiazione, tentando il più possibile di dare loro un ordine espositivo e critico.

Fin dall'inizio del lavoro viene chiarito che Borges ha fatto filosofia fuori dai tradizionali ambienti accademici, trasponendo piuttosto le perplessità e i dubbi metafisici nell'ambito che gli era più congeniale, ovvero quello letterario. Particolarmente nella produzione in prosa, l'autore ha recuperato aspetti teorici di pensatori antichi e moderni ed ha commentato, riadattandole e rielaborandole non senza quel marcato umorismo che lo contraddistingue, alcune idee che appartengono da sempre alla tradizione filosofica, come l'idea di tempo o il concetto di eternità. È stato evidenziato come la ripresa di temi filosofici da parte dell'autore avviene all'interno di testi che sono intrisi di un'ironia sottile; la

metafisica, anche se in alcuni casi non immediatamente percepibile, è infatti parte integrante delle sue acute e singolari finzioni letterarie.

Il primo capitolo del lavoro tratteggia il complesso scenario storico-culturale dell'inizio del Novecento che ha fatto da sfondo alla formazione di Borges, la nascita del suo interesse per la metafisica che risale agli anni dell'infanzia e sottolinea l'importanza dell'esempio paterno, senza trascurare i suoi primi approcci ai testi e ai temi filosofici (particolarmente Nietzsche e Schopenhauer) e la loro influenza nella sua visione della realtà. Vengono altresì chiarite le modalità grazie alle quali lo scrittore ha trasposto in ambito letterario le questioni filosofiche che maggiormente lo hanno attratto. Ampio spazio viene rivolto soprattutto all'intenso dibattito storiografico sulla cosiddetta "filosofia borgesiana", un dibattito critico che inizia intorno alla metà del Novecento e che prosegue fino ai nostri giorni. Questo filone di ricerca si è rafforzato e intensificato negli ultimi decenni ed ha coinvolto critici dell'area ibero-americana, ma anche studiosi italiani. L'analisi di questi numerosi contributi storiografici, che vengono distinti in due fasi (dagli anni Cinquanta agli anni Settanta e dagli anni Ottanta ai giorni nostri), ha consentito di appurare l'importanza che la critica ha attribuito e continua ad attribuire al nesso letteratura-filosofia nell'opera borgesiana.

Il secondo capitolo si concentra su quella che è unanimemente considerata la questione filosofica più rilevante dell'opera borgesiana, ovvero la temporalità. Stimolato dai paradossi che lo hanno spinto a dubitare della realtà materiale e a contemplare l'infinito, Borges ha trovato nel tema del tempo una ricca sorgente d'ispirazione e gli ha dedicato numerosi saggi e racconti. All'interno del capitolo viene evidenziato come, secondo il parere della critica, non esiste una teoria univoca di Borges sul tempo, bensì molteplici interpretazioni di tale questione; dissimili "forme" della temporalità sono effettivamente presenti nei vari testi dello scrittore argentino. Pur suggestionato dal pensiero di vari filosofi (come Platone o Sant'Agostino), egli ha creato delle vere e proprie "variazioni filosofiche del tempo" in quanto ha offerto ai propri lettori delle caratteristiche della temporalità che mirano a scardinare e capovolgere il tradizionale concetto di tempo lineare ed assoluto e mettono in evidenza intuizioni che sono certamente al limite

dell'irrazionale, ma appaiono cariche di suggestione se considerate sotto un profilo squisitamente letterario. Tra le caratteristiche della temporalità immaginate da Borges spiccano quelle della reversibilità, della deformazione e della biforcazione. Quest'ultima è servita da spunto per evidenziare inaspettati ed insoliti punti di contatto tra la letteratura borgesiana e alcune rilevanti teorie della fisica moderna. A conclusione del capitolo è stato preso in esame il saggio *Nuova confutazione del tempo* in cui l'autore confuta l'esistenza del tempo servendosi dell'idealismo di Berkeley e del principio degli indiscernibili di Gottfried Wilhelm Leibniz.

Il terzo capitolo del lavoro riguarda un tema strettamente connesso a quello del tempo, ossia l'eternità. A partire dall'analisi del saggio intitolato *Historia de la eternidad*, lo scrittore analizza e commenta le versioni classiche del concetto di eternità (quella di Plotino, di Platone e del mondo delle idee) fino a giungere all'eternità cristiana e all'interpretazione agostiniana, dalla quale prende tuttavia le distanze in quanto la considera un tentativo di legittimare il concetto di Trinità. Viene infine evidenziato che lo scrittore sviluppa una propria nozione di eternità che si basa sull'entità del momento presente, ovvero su una sorta di venerazione dell'"ora" che non appare macchiato né dal passato che la memoria conserva né dal futuro che la coscienza anticipa. Il momento presente è per Borges una sorta di negazione del tempo poiché le cose che sono nell'istante fuggono dall'insidia della temporalità divenendo, in un certo senso, eterne. Il presente sembra essere, in definitiva, l'unico modo che Borges intravede per accedere all'eternità. Il filo conduttore dell'intero lavoro è rappresentato dall'idea che nell'opera borgesiana letteratura e ragione, poesia e riflessione metafisica non sono territori lontani, ma regioni confinanti. Letteratura fantastica e filosofia sembrano essere espressione l'una dell'altra in quanto la prima non è esclusivamente evasione dalla realtà, ma viene concepita anche come un'occasione di riflessione sul proprio io, sulla realtà circostante e sui limiti che contraddistinguono la condizione umana.

Capitolo I

Jorge Luis Borges e la filosofia

Sommario: 1. Tensioni bipolari del nuovo secolo – L’incontro di Borges con la metafisica; 2. “Borges filosofo”: il dibattito critico; 2.1. Dagli anni Cinquanta agli anni Settanta; 2.2. Dagli anni Ottanta ai giorni nostri; 3. Al confine tra letteratura e filosofia; 4. La filosofia come letteratura fantastica; 4.1 La trasformazione letteraria di idee metafisiche: alcuni esempi; 4.2. La categoria della finzione e del fantastico come criteri per la comprensione della realtà; 5. La libertà del pensiero fuori dagli schemi.

1. Tensioni bipolari del nuovo secolo - L’incontro di Borges con la metafisica.

Per il clima storico-culturale che circondò la sua formazione e per alcuni aspetti legati alla sua vita e all’influenza della sua famiglia, era naturale che Borges dovesse imbattersi nei temi della metafisica, confrontarsi con essi e provare per la filosofia un profondo e mai sopito interesse.

Jorge Luis Borges nacque a Buenos Aires nel 1899, in un’epoca caratterizzata da forti mutamenti ed incertezze sul piano culturale, sociale e politico. Com’è noto, la fine del XIX e l’inizio del XX secolo fu il periodo in cui l’idealismo era entrato in crisi. Hegel, esponente dell’ultimo grande sistema filosofico, era stato sottoposto a critiche considerevoli da parte di nuovi movimenti filosofici come la fenomenologia di Husserl, il vitalismo di Ortega y Gasset, il personalismo di Marcel, l’esistenzialismo di Heidegger. Movimenti eterogenei che, tuttavia, erano accomunati da una serie di prese di posizione ben precise: la critica all’ontologia e alla metafisica speculativa, la priorità dell’esistenza sull’essenza ed il passaggio ad un’ontologia del concreto. Nei primi decenni del secolo, che vedono il tragico svolgimento della Prima Guerra Mondiale, viene apertamente messa in discussione l’esistenza di principi supremi e di verità assolute.

L'ideale del progresso va lentamente frantumandosi e l'attenzione generale si sposta rapidamente verso questioni più concrete ed urgenti come la drammatica condizione degli uomini delle trincee, totalmente estraniati dal mondo, senza una religione in cui rifugiarsi e senza una ragione che li giustifichi. Ciò che si profila in questi anni è un deciso scostamento dalla modernità e dal problema gnoseologico che l'aveva caratterizzata e, conseguentemente, una ritrovata attenzione verso l'esistenza umana, la corporeità, la fatticità. Questi nuovi temi, che erano diretta conseguenza della rottura con le antiche tradizioni e dello sgretolamento dell'ottimismo evoluzionista del Positivismo, non interessavano esclusivamente la filosofia, ma si erano radicati anche in altri rami della cultura europea: nel teatro con Artaud, nella letteratura con Pirandello, nella scienza con Einstein e nella psicologia con Freud, per citare solo alcuni dei nomi più rappresentativi di ciascuna disciplina. Risultato delle traumatiche esperienze della guerra e delle trasformazioni del pensiero è la diffusione del nichilismo che indica proprio il decadimento dell'uomo occidentale e la crisi dei suoi valori.

In un tale contesto, il fine ultimo della filosofia, intesa come metafisica, si tramuta inevitabilmente in una cosmovisione in cui si accentua il carattere contingente dell'esistenza. Crollano definitivamente tutte quelle convinzioni che avevano agito fino ad allora come presupposti indispensabili del pensare: la fede in una verità assoluta, il luogo di privilegio che spetta all'uomo nel mondo, la fiducia nella ragione e nelle sue certezze, il senso e la forza del pensare speculativo.

Il periodo storico in cui Borges nacque e crebbe fu quindi caratterizzato dal rifiuto della metafisica dogmatica, ma soprattutto da un forte senso di disorientamento dovuto alla fine delle certezze che i sistemi filosofici tradizionali avevano assicurato fino a quel momento. L'inarrestabile ascesa della scienza che reclamava l'uso della ragione (al fine di garantire un pensare operativo sulla realtà) urtava violentemente contro alcune tradizioni consolidate, in particolar modo contro quelle religiose, in quanto forniva una visione nuova dell'uomo, aperta ai nuovi orizzonti del sapere e non più strettamente legata ai dogmi della fede. Tuttavia, né la scienza da una parte né la religione dall'altra, sembravano in grado di fornire delle risposte adeguate agli interrogativi sempre più urgenti di una società che si era ormai avviata verso una crisi irrimediabile.

Borges, specialmente il Borges della maturità, condivise con gli altri esponenti della cultura di inizio secolo la coscienza che né il mondo né l'io individuale possedevano la realtà sostanziale che in passato gli era stata attribuita. Era chiaro che l'uomo non poteva continuare ad essere identificato con il virtuoso animale sociale di Aristotele, l'io con il piedistallo delle certezze cartesiane, né il caos del mondo con il vecchio cosmo immutabile.

Lo scrittore argentino visse nel bel mezzo di questi tempi e, pertanto, non poté non percepire l'inevitabile scontro tra una vecchia e una nuova visione del mondo. Negli anni dell'adolescenza, d'altro canto, egli risiedette per alcuni anni in Europa e sebbene le sue letture predilette fossero gli scrittori e i filosofi inglesi del XVIII secolo, i cambiamenti dell'inizio del secolo non passarono inosservati alla sua sensibilità e alla sua percezione culturale. Nel vuoto lasciato dal Positivismo filosofico, la letteratura e lo studio della filosofia furono gli itinerari prescelti da Borges nell'interrogazione sul senso dell'uomo e della totalità. Senza rendersene conto, grazie al contatto con gli scrittori europei, poté verificare nel suo spirito l'inquietudine dell'epoca e l'angosciosa condizione dell'uomo del suo tempo. Con molta probabilità, questo lo portò ad accostarsi alla lettura di Schopenhauer in quanto incontrò nella filosofia di quest'ultimo alcune idee (come il pessimismo, la realtà come finzione, il mondo come rappresentazione) con le quali andava progressivamente identificandosi. Ciononostante, l'urto tra le vecchie certezze culturali e il nuovo modo di pensare che stava prendendo inevitabilmente il sopravvento, Borges l'avvertì fin da giovanissimo anche all'interno della propria famiglia.

Suo padre, Jorge Guillermo Borges, era un libero pensatore oltre che un tenace sostenitore del progresso e dell'emancipazione intellettuale dei popoli.¹

¹ «Mio padre», scrive Borges rievocando una figura che fu fondamentale per la sua formazione culturale, «era un avvocato. Era un filosofo anarchico – discepolo di Spencer - e insegnava anche psicologia alla Normal School for Modern Language dove teneva le sue lezioni in lingua inglese [...] Come lettore, aveva due interessi. In primo luogo, i libri di metafisica e di psicologia (Berkeley, Hume, Royce e William James). In secondo luogo, la letteratura e i libri sull'oriente (Lane, Burton e Payne). Fu lui a rivelarmi il potere della poesia: il fatto che le parole non sono soltanto un mezzo per comunicare, ma anche simboli magici e musica». In Jorge Luis Borges/Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografia (1899-1970)*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires 1999, pp. 15-20. Il padre di Borges, oltre che un avvocato, era anche un uomo di lettere e trasmise al figlio la vocazione letteraria. La sua opera poetica più importante fu una versione spagnola della traduzione inglese di Edward Fitzgerald del *Rubaiyat* di Omar Kahayyam (pubblicata sulle riviste *Gran Guignol* e *Proa*). Successivamente pubblicò tre poemi sulla rivista

Cultore appassionato di libri di metafisica e di psicologia, fu proprio lui, stando alle dichiarazioni dello scrittore, che vece vedere al figlio (quando questi era ancora un bambino) come poteva inoltrarsi nei tortuosi ed affascinanti labirinti della logica e della filosofia.² La madre dello scrittore, Leonor Acevedo, era invece una persona di solide convinzioni religiose, senza che questo significasse una scarsa apertura mentale o una ristrettezza di vedute.³

Nosotros (aprile 1913) e un romanzo storico dal titolo *El caudillo*, stampato privatamente a Palma di Maiorca nel 1921. Tuttavia, nonostante gli sforzi compiuti, Jorge Guillermo Borges non ottenne mai il successo che sperava in campo letterario e finì per trasferire sul figlio tutte quelle ambizioni che lui non era riuscito a realizzare. «Fin da quando ero bambino», rivela Borges a questo proposito, «era stato tacitamente stabilito che avrei fatto mio quel destino letterario che le circostanze avevano negato a mio padre. Ci si aspettava che io diventassi uno scrittore». Jorge Luis Borges/Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía...*, Op. Cit., p. 29.

² Nella sua autobiografia, Borges racconta che fu suo padre ad insegnargli i paradossi di Zenone utilizzando una scacchiera con la quale gli mostrò il percorso infinito che Achille avrebbe dovuto percorrere per raggiungere la tartaruga: «Senza che me ne rendessi conto mi diede anche le prime lezioni di filosofia. Quando ero ancora giovanissimo mi dimostrò, con l'aiuto di una scacchiera, i paradossi di Zenone: Achille e la tartaruga, il volo immobile della freccia, l'impossibilità del movimento. Più tardi, senza menzionare il nome di Berkeley, fece del suo meglio per insegnarmi i rudimenti dell'idealismo». *Ibidem*, p. 20. La stessa versione è confermata nel prologo alla raccolta di poesie *El oro de los tigres* (1972) in cui si legge: «...La preoccupazione filosofica è stata mia fin da bambino quando mio padre mi rivelò, con l'aiuto di una scacchiera (che era, ricordo, di cedro) la corsa di Achille e la tartaruga». In Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecè Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 457. Nel corso di un'intervista con Richard Burgin, Borges ritornò ancora una volta su questo argomento sottolineando l'importanza di quell'addestramento filosofico. All'intervistatore che gli fece notare come la maggior parte della gente viva e muoia senza mai riflettere su problemi relativi al tempo, allo spazio o all'infinito, Borges rispose: «Perché danno l'universo per scontato. Danno tutto per scontato, anche se stessi [...] Non gli sembra strano di vivere. Ricordo la prima volta che pensai a queste cose, quando mio padre mi disse "Che cosa strana" diceva "che io sia un essere vivente, per così dire, dietro ai miei occhi, dentro alla mia testa. Mi chiedo se tutto ciò ha un senso?". Allora era la prima volta che me ne rendevo conto, e mi ci buttai immediatamente perché capivo che cosa voleva dire. Ma per molti ciò è del tutto incomprensibile». In Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, Rinehart and Winston, New York 1969, p. 6. Qualche anno dopo, parlando con Herbert Simon, Borges aggiunse alcuni particolari su questa sorta di tirocinio filosofico: «Ho ereditato da mio padre il gusto per questo tipo di riflessione. Aveva l'abitudine di prendermi in disparte per parlare o farmi delle domande. Una volta prese un'arancia e mi chiese: "Secondo te il sapore è nell'arancia?". Gli dissi di sì. Allora mi chiese: "Quindi pensi che l'arancia sente continuamente il proprio sapore?".». Herbert Simon, *Primera Plana va más lejos con Herbert Simon y Jorge Luis Borges*, in *Primera Plana*, 414, Buenos Aires, 5 gennaio 1971, p. 43. Borges concluse la discussione su questo argomento affermando che suo padre non gli portava mai dei testi filosofici, ma gli sottoponeva solo dei problemi concreti: «Solo dopo un bel po' mi mostrò un libro di storia della filosofia in cui trovai l'origine di tutti questi problemi». *Ibidem*.

³ «Quando io ero ragazzo», scrive Borges, «la religione apparteneva soltanto alle donne e ai bambini; a Buenos Aires, la maggior parte degli uomini erano liberi pensatori anche se, dovendo autodefinirsi, avrebbero detto d'essere cattolici». Jorge Luis Borges/ Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía...*, Op. Cit., p. 21. Borges ricevette dunque, come la maggior parte dei ragazzi argentini dell'epoca, un tipo di educazione cattolica (nonostante suo padre fosse agnostico). Nel suo racconto non c'è alcuna traccia d'ironia, ma è comunque evidente che egli si trovava in una posizione di sottile antagonismo nei confronti della religiosità materna. Una volta adulto, infatti, dichiarò esplicitamente di essere un agnostico.

A questi punti di vista così contrapposti dei suoi genitori, che certamente generavano in Borges una sottile ma persistente conflittualità, bisogna aggiungere altri fattori di tensione non meno importanti. Egli apparteneva infatti ad una classe sociale che viveva in America Latina, ma che guardava culturalmente all'Europa e veniva educato all'interno di una famiglia ispano-creola che coltivava tuttavia, come eredità preziosa ed irrinunciabile, sia la lingua che le tradizioni inglesi.⁴ Borges viveva quindi un conflitto tra valori spagnoli e valori anglosassoni e si confrontava regolarmente con la notevole differenza culturale che separava il lato paterno della sua famiglia, di larghe vedute e tradizionalmente dedito alla letteratura e agli studi, da quello materno, conservatore e maggiormente dedito alla carriera militare che alle lettere.⁵

Quando nel 1914 il giovanissimo Borges si trasferì in Europa (prima in Svizzera e successivamente in Spagna) al seguito della sua famiglia, vide sommarsi altri elementi alle tensioni bipolari che già agivano sul suo spirito: il protestantesimo unito al cattolicesimo e al libero pensiero; la lingua francese e quella tedesca unite allo spagnolo e all'inglese. Una situazione propizia per rifugiarsi nell'indifferenza e nello scetticismo, ma che egli affrontò allargando ancora di più il suo panorama

⁴ Entrambi i genitori di Borges provenivano da antiche ed importanti famiglie che si erano stabilite in Argentina fin dal tempo dei conquistatori spagnoli. La madre aveva origini uruguayane mentre il padre era di origini inglesi; il giovane Borges imparò quindi fin da subito sia la lingua spagnola che quella inglese (per la quale fu aiutato soprattutto dall'amata nonna paterna, Frances Haslam). Tuttavia, questo scatenò in lui una crisi linguistica piuttosto marcata. «Anche se Borges era “naturalmente” bilingue», spiega a questo proposito Emir Rodriguez Monegal, «il suo bilinguismo conteneva i semi di una fatale distinzione fra le due lingue. L'atto di leggere in inglese, quando ancora non aveva imparato a leggere in spagnolo, instaurò una radicale e decisiva differenza fra i due codici. L'inglese divenne la chiave per la lettura e la scrittura. L'immaginazione, i sogni, i desideri che i libri rinchiodano ed esaltano sarebbero giunti a Georgie in inglese [...] Lo spagnolo, dall'altro lato, non solo era la lingua del lato materno della famiglia [...] ma anche la lingua dei domestici [...] Non meraviglia quindi che Georgie associ lo spagnolo con una forma di vita più elementare e primitiva, mentre l'inglese gli dà accesso ad un livello di vita più alto, al sogno e al desiderio armonizzati nelle parole e nei libri [...] A questa crisi linguistica che pervase tutta la sua vita, lo scrittore tenterà di dare una risposta paradossale attraverso opere che, benché scritte in spagnolo, sono sintatticamente più vicine all'inglese». Emir Rodriguez Monegal, *Borges: una biografia letteraria*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 27-28.

⁵ Nel 1967, rispondendo ad una domanda di Jean De Milleret sulla famiglia di sua madre, Borges disse: «Gli Acevedo sono incredibilmente ignoranti. Per esempio per loro, discendenti degli antichi colonizzatori spagnoli, protestante è sinonimo di ebreo, cioè ateo, e libero pensatore di eretico [...] Per loro non c'è nessuna vera differenza tra queste parole». Jean De Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Pierre Belfond, Paris 1967, p. 39. È ovvio che qui Borges sta semplificando ed esagerando i pregiudizi nei confronti dei parenti della madre, che erano gli stessi di molti argentini dell'epoca (soprattutto dei cattolici). Ma il tono irriverente è particolarmente significativo in quanto rende esplicita la reazione inconscia dello scrittore ai due lati così diversi e contrapposti della sua famiglia.

culturale, optando per il cosmopolitismo.⁶ Se lo spagnolo gli era stato imposto dalla patria, l'inglese dalla famiglia e il francese dalla scuola che frequentava in quel periodo, Borges imparò il tedesco da autodidatta e per decisione personale (in quegli anni andava infatti crescendo la sua attenzione verso le opere di Kant e Shopenhauer ed aveva deciso di confrontarsi direttamente con la lingua originale di queste opere senza servirsi di traduzioni).

Al cattolicesimo, al protestantesimo e agli ideali del positivismo che in qualche modo gli erano stati trasmessi, Borges aggiunse poi a completamento di un panorama mentale e spirituale già di per sé vasto e problematico un quarto elemento, ovvero il primo apporto della sua vocazione personale: la metafisica. Tuttavia, il giovane Borges non cercò nella metafisica, così come nella cultura tedesca, un'alternativa che escludesse tutto ciò che aveva vissuto ed appreso fino a quel momento; non si trattava di chiedere alla metafisica ciò che non gli avevano dato né la religione né la scienza, ovvero una sorta di soluzione salomonica per risolvere il problema suscitato dalla coesistenza della religione, della metafisica e degli ideali del positivismo. Con molta probabilità si manifestò in lui per la prima volta una scelta di totalità, vale a dire la volontà di scrutare ed analizzare tutti i percorsi battuti dall'uomo per cercare in essi, proprio in un momento storico di grande incertezza ed inquietudine per la civiltà, una luce che potesse illuminare i misteri dell'esistenza, quasi come se «la filosofia dovesse fare qualcosa in più che promuovere una visione scientifica dell'universo, dovesse ampliare il canone dell'ammissibile, anche al di là di ciò che era meramente razionale».⁷

Il desiderio di accostarsi alla metafisica nacque da un forte volontà di sapere e di conoscere, quello stesso impulso che negli anni successivi lo porterà ad approfondire le ataviche tradizioni del proprio paese, quelle del mondo scandinavo, islamico, buddista, dell'estremo oriente e delle varie culture europee: spagnola, francese, tedesca, inglese e italiana.⁸ Inoltre, la decisione di Borges

⁶ Si veda : M. Berveiller, *Le cosmopolitisme de Borges*, Didier, Paris 1973.

⁷ Juan Arana, *Las primeras inquietudines filosóficas de Borges*, in *Variaciones Borges*, 7 (1999), p. 6. In questo saggio, Arana analizza l'evoluzione delle preoccupazioni filosofiche in Borges nei primi stadi della sua evoluzione spirituale, intellettuale ed artistica con particolare riferimento alla decade 1920-1930.

⁸ Qualche cenno merita il rapporto di Borges con l'Italia. Bisogna precisare che la cultura italiana non fu esattamente al centro dei vastissimi interessi di questo autore e nel confronto con le altre letterature occidentali, essa occupò un posto meno privilegiato rispetto a quelle di lingua inglese,

d'intraprendere lo studio della filosofia coincise, come abbiamo detto poc'anzi, con il doloroso esame della coscienza attaccata dai più lucidi esponenti della modernità in crisi. L'abisso di distruzione nel quale era stata sommersa l'Europa e la maggior parte del pianeta manifestava con chiarezza l'incapacità della scienza di agire a favore della rigenerazione morale dell'umanità, così come l'ingenuità della fede nei confronti di un progresso sostenuto esclusivamente su conquiste materiali e sul superamento di superstizioni ancestrali.

L'incontro di Borges con la metafisica, dunque, aveva ragioni storico-culturali da una parte e ragioni personali dall'altra: se egli aveva iniziato ad accostarsi ai grandi temi della filosofia perché era stato spinto dalla forte crisi spirituale e materiale in cui versava la società dell'epoca, non bisogna trascurare il fatto che la filosofia rappresentava per lui (che viveva non solo le numerose contrapposizioni culturali di cui si è detto, ma anche la crisi tipica dell'età adolescenziale) uno scenario con il quale confrontarsi liberamente sui suoi primi interrogativi (la realtà, l'esistenza umana, il problema del tempo, ecc.) e dal quale lasciarsi suggestionare ed influenzare. Il mezzo che permise a Borges di accedere all'universo della filosofia fu lo studio della lingua tedesca.

spagnola e francese. Borges non si considerava un profondo conoscitore della nostra letteratura e tuttavia alcuni nomi come Dante, Ariosto, Tasso, Marino, Croce e Papini ricorrono piuttosto frequentemente nei suoi scritti anche perché furono oggetto delle sue sterminate letture. Verso Dante, di cui lesse la *Divina Commedia* in una decina di diverse edizioni critiche, riconobbe un grande debito in buona parte risarcito dalla stesura di nove brillanti saggi che redasse in età avanzata (*Nueve Ensayos Dantescos*, 1982). In un noto studio critico (*Borges: Percorsi di significato*, Casa Editrice D'Anna, Firenze 1977), l'ispanista toscano Roberto Paoli segnalò come non fosse esente da suggestioni dantesche la predilezione di Borges per il *resumen*, ossia per l'espedito narrativo di condensare la vita del protagonista nell'attimo fatale in cui questi scopre il proprio destino. Si tratta di una tecnica strutturante del racconto che informa di sé molti testi borgesiani, come *Biografia di Tadeo Isidoro Cruz*, *Emma Zunz* e *La forma della spada*. E a Dante si riconduce pure il motivo della rivelazione della versione occulta di una storia conosciuta, nel desiderio di ristabilire una verità storica mistificata o taciuta. Ma le affinità più evidenti col fiorentino emergono con chiarezza nella raccolta di racconti *L'Aleph*, basata su un canovaccio inequivocabilmente dantesco a partire proprio dai nomi dei personaggi principali (*Beatriz Elena Viterbo* e *Carlos Argentino Daneri*). Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra Borges e la cultura italiana si rimanda, tra gli altri, ai seguenti studi: Stelio Cro, *Jorge Luis Borges. Poeta, saggista e narratore*, Mursia, Milano 1971; Giuseppe Bellini, *Borges e la letteratura italiana*, in Id., *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1977; Maria Bonatti, *Dante en la lectura de Borges*, in *Revista Iberoamericana*, n° 100-101, julio-diciembre 1977, pp. 737-744; Roberto Paoli, *La presenza della cultura italiana nell'opera di Jorge Luis Borges*, in *L'Albero*, n. 61-62, 1979, pp. 71-94; Mario Bernardi Guardi, *L'io plurale (Borges et Borges)*, Il Falco, Milano 1979. Uno studio recente che approfondisce il rapporto tra lo scrittore argentino e l'Italia è quello di Enrique Santos Unamuno intitolato *Borges en Italia: Perfil de una recepción*, consultabile sul sito www.club.it/culture/enrique.santos.unamuno.

In quegli anni, infatti, egli fece la scoperta dei due filosofi tedeschi che avrebbero avuto sul suo sviluppo intellettuale una grande influenza: Schopenhauer e Nietzsche. Borges non parla di quest'ultimo nella sua autobiografia, ma fa al primo uno straordinario omaggio: «Ad un certo punto in Svizzera cominciai a leggere Schopenhauer. Oggi, se dovessi scegliere un unico filosofo, sceglierei lui. Se l'enigma dell'universo potesse essere espresso in parole, credo che quelle parole si troverebbero nei suoi scritti».⁹ Schopenhauer fu per il giovane Borges la guida filosofica che aveva cercato invano tentando di decodificare *La critica della ragion pura*.¹⁰ Quel fallimento non era stato causato solo dal problema linguistico o dalla mancanza di un'adeguata preparazione filosofica: lo stile kantiano era impenetrabile, Schopenhauer invece era elegante ed ironico. Sul giovane Borges esercitò grande fascino soprattutto l'ipotesi schopenhaueriana della realtà come prodotto della rappresentazione e, conseguentemente, di un mondo apparente, fittizio, che è fuori dalla portata della ragione umana e da qualsiasi procedimento intellettuale. Borges rimase colpito dalla chiarezza con la quale il filosofo tedesco espresse ciò che lui considerò sempre come evidente: la negazione del soggetto e della realtà. Esiste un essere impersonale caratterizzato dal suo desiderio di vivere, dalla sua volontà e dal suo egocentrismo che vuole essere Dio; di questa volontà, il mondo intero ne è la rappresentazione. La posizione più lucida dell'essere è il sacrificio della sua volontà personale ad una volontà più vasta che opera sopra l'individuo.

L'idea della realtà come illusione o rappresentazione riflessa nella quale il soggetto è intrappolato, Borges la applicherà successivamente alla sua idea del mondo, della divinità e del tempo. Nel pessimismo schopenhaueriano, nell'erosione dei concetti di realtà esterna e di personalità individuale, Borges incontrò idee con le quali s'identificava perché rispecchiavano esattamente il nichilismo della sua epoca, ma anche perché coincidevano con le sue prime inquietudini metafisiche. Già nei manifesti programmatici da lui redatti nel breve periodo in cui aderì al movimento poetico dell'ultraismo, si riscontrano i primi

⁹ Jorge Luis Borges/Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografia...*, Op. Cit., p. 46.

¹⁰ Borges confessò le difficoltà da lui incontrate nella lettura di quest'opera, lettura che intraprese nel 1918 quando aveva solo diciannove anni. Si veda María Esther Vázquez, *Borges. Esplendor y derrata*, Tusquets, Barcelona 1996, p. 48.

influssi della filosofia di Schopenhauer.¹¹ In questi scritti, ad esempio, si percepisce l'idea che lo spazio-tempo appartenga solo al mondo della rappresentazione, che sia sprovvisto di autentica realtà, essendo pura apparenza e un illusorio meccanismo sottomesso al principio di casualità. Anche nei suoi primi tentativi di speculazione filosofica che risalgono al 1925 (si tratta di due articoli pubblicati nella sua prima raccolta di saggi, *Inquisiciones*, successivamente rifiutata dall'autore), Borges cita invariabilmente Schopenhauer per corroborare le sue idee.

Nel più importante di questi saggi, intitolato *Il nulla della personalità*, viene citata un'affascinante frase del filosofo tedesco: «Tutti quelli che hanno detto io durante tutto il tempo prima che io nascessi, erano veramente me»;¹² da ciò Borges conclude che l'ego non è "individuale", ma è una mera "necessità logica". In termini più moderni: l'io è uno *shifter*; tutti quelli che lo usano sono "io", ma nessuno è esclusivamente "io". Borges, dunque, inizierà ad "usare" Schopenhauer per dimostrare le sue teorie sull'inesistenza del tempo e dello spazio e di conseguenza della personalità individuale. Nei saggi e nei racconti dell'età matura, partendo dalle premesse di Schopenhauer e nutrendosi di altre suggestioni filosofiche che gli giungeranno dalle sue continue letture, Borges attaccherà proprio la consistenza del tempo dimostrandone l'illusorietà. «Il tempo», come spiega Ana Maria Barrenechea, «costituisce uno dei concetti che bisogna disintegrare per demolire la consapevolezza delle persone di essere ognuno

¹¹ Fondato a Madrid nel 1919 dallo scrittore Rafael Cansinos-Assens, l'ultraismo si proponeva un radicale rinnovamento letterario. Questo movimento poetico si nutre di diverse fonti e discipline (futurismo, cubismo, dadaismo, espressionismo) e fu caratterizzato principalmente da un forte senso dell'umorismo, dalla soppressione di aggettivi considerati superflui, dal linguaggio sintetico e, soprattutto, dall'uso della metafora. Intesa come strumento unico ed individuale, la metafora era in grado, secondo questi giovani poeti di spirito avanguardista, di creare quelle relazioni assolutamente inedite e volutamente insolite di cui la poesia aveva bisogno per modernizzarsi e per liberarsi dall'eccesso di convenzionalismo. Il periodo più fertile del movimento ultraista fu circoscritto agli anni 1919-1923 e fra i suoi seguaci si segnalano: Isaac del Vando-Villar, Guillermo de Torre, Pedro Garfias, Adriano del Valle, José Rivas Panedas, Xavier Bóveda, Gerardo Diego e Pablo Neruda. Le opere degli poeti ultraisti furono pubblicate nelle riviste *Grecia*, *Cervantes*, *Ultra*, *Cosmópolis*, *Tableros* e *Alfar*. Il giovane Borges entrò in contatto con il movimento ultraista negli anni in cui si trovava in Spagna con la famiglia (1919-1920). Quando ritornò in Argentina nel 1921, egli portò con sé i tratti più significativi del rinnovamento ultraista e lo presentò come programma estetico. Quello stesso anno apparve sulla rivista argentina *Nosotros* un articolo in cui Borges sintetizzava i principi del movimento. Il contributo dello scrittore all'ultraismo si concretizzò con la pubblicazione delle sue prime raccolte di poesie: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de Enfrente* (1925) e *Cuaderno de San Martín* (1929).

¹² Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, Editorial Proa, Buenos Aires 1925, p. 95.

un'entità con una vita propria e concreta [...] Per attaccare la sua consistenza, Borges cerca nella filosofia, nella teologia e nella letteratura le concezioni che si allontanano dal pensiero comune, affinché lo stupore delle invenzioni che propongono un'altra interpretazione della vita faccia vacillare la fede nelle nostre interpretazioni e la sicurezza nella vita stessa. In questo modo ci spieghiamo il perché lo attirò un filosofo come Bradley che [...] raduna un ampio repertorio di diverse teorie sul tempo senza interessarsi della soluzione che viene data ai problemi, ma dell'inventario di forme che espone».¹³ Anche lo scrittore argentino riprenderà le diverse teorie sul tempo all'interno dei suoi saggi, principalmente nella raccolta *Historia della Eternidad (Storia dell'Eternità)* del 1936 e in *Otras Inquisiciones (Altre Inquisizioni)* del 1952, e se ne servirà per costruire i racconti fantastici di *Ficciones (Finzioni)* del 1944 e de *El Aleph (L'Aleph)* del 1949, che furono tra l'altro i primi libri di Borges ad essere tradotti in italiano.¹⁴

¹³ Ana Maria Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Centro Editor de America Latina, Buenos Aires 1983, pp. 81-82.

¹⁴ *Finzioni* venne tradotto da Franco Lucentini nel 1955 e fece conoscere al nostro pubblico uno scrittore sconosciuto fino a quel momento. Fino alla metà degli anni Venti, infatti, le opere di Borges erano note quasi esclusivamente in Argentina. I primi a diffondere i libri di questo autore in Europa furono i francesi in quanto nel 1922 venne pubblicata sulla rivista *Manomètre* una delle prime poesie ultraiste di Borges e nel 1946 Paul Verdevoye tradusse in francese il racconto *Las ruinas circulares*. Qualche anno dopo, nel 1951, Roger Caillois (fondatore dell'*Institut Français* di Buenos Aires) creò la collezione di letteratura latinoamericana dal titolo "La Croix du Sud", dell'editore Gallimard, il cui primo volume fu proprio *Finzioni*. L'esempio francese non tardò ad essere seguito da altri paesi europei, tra cui l'Italia. Nel 1955 comparve appunto la traduzione in italiano di *Finzioni* a cura di Franco Lucentini pubblicata da Einaudi. Questa traduzione si rivelò di fondamentale importanza non solo perché fece conoscere questo giovane scrittore sudamericano dal talento notevole, ma anche perché diede inizio ad un'inversione di tendenza della critica italiana su Borges che, fino a quel momento, lo aveva considerato solo un poeta lirico avanguardista. Dopo la traduzione di Lucentini si cominciò a prendere in considerazione anche la sua idea della realtà e il rigore geometrico dei suoi racconti. In una recensione a *Finzioni*, Luciano Codignola segnalò già l'idea borgesiana del mondo come labirinto, l'ironia cosmica e la sistematica distruzione della percezione del tempo (Luciano Codignola, *La biblioteca di Babele*, in *Tempo presente*, 2 maggio 1956), mentre Claudio Varese parlò di una «breve e calcolata geometria» e di «astratta lucidità dei simboli» (Claudio Varese, *Da Dessì a Borges*, in *Nuova Antologia*, luglio 1960, p. 403). Nel 1959 apparve poi la traduzione de *L'Aleph* a cura di Francesco Tentori Montalto (Editore Feltrinelli) che fece crescere la fama dello scrittore nel nostro paese. Le recensioni a *Finzioni* e a *L'Aleph* costituirono quindi il punto di partenza nella formazione dell'immagine predominante di Borges nell'universo culturale italiano. Segno della crescente fortuna di questo autore in Italia fu l'assegnazione del Prix International des Éditeurs nel 1961 (ex aequo con Samuel Beckett) di cui faceva parte anche l'editore Einaudi e la cui delegazione annoverava intellettuali di primissimo piano nel panorama culturale italiano: Italo Calvino, Cesare Cases, Luciano Foà, Carlo Fruttero, Alberto Moravia, Elio Vittorini. Così l'Italia non solo emulò la Francia nel suo interesse per Borges, ma anticipò il resto dei paesi europei nella quantità e nella qualità delle traduzioni. Nel corso degli anni Sessanta, Settanta ed Ottanta, vennero tradotte quasi tutte le sue opere, in un crescendo d'interesse sul personaggio, sul suo stile e sulle sue tematiche. Nel 1984 questo interesse di critica e pubblico, che ancora oggi appare inarrestabile, si concretizzò

In questi testi, come vedremo, l'autore sperimenta numerosi stravolgimenti temporali: la modificazione del passato, la biforcazione del tempo, la sua suddivisione verso l'infinito, lo scorrere del tempo dal futuro verso il passato, la sospensione temporale, la sua negazione, ecc.

Tornando all'influenza di Schopenhauer su Borges, va ricordato, altresì, che questa si avvertirà soprattutto nella concezione della realtà. Per lo scrittore argentino, il mondo è essenzialmente un labirinto, un caos impossibile da ridurre a qualunque legge razionale e il destino umano è legato ad un principio rischioso che accresce i sentimenti di solitudine e di abbandono dell'uomo in un'atmosfera di disordine ed irrazionalità. La visione dell'uomo è quella di un essere immerso in un mondo informe e disorganico la cui struttura risulta inaccessibile all'intelligenza umana che tenta di comprenderla facendo ricorso unicamente alla ragione. Questa visione si completa, come effetto quasi inevitabile, nella negazione di qualsiasi linguaggio, sia esso scienza, filosofia, teologia, o lo stesso linguaggio naturale umano, come forma privilegiata in grado di conoscere ed afferrare la realtà. È evidente che questa sua visione del mondo e dell'individuo si nutre della filosofia di Schopenhauer oltre a riflettere, in termini religiosi, la posizione agnostica di Borges.

In alcuni suoi testi, lo scrittore descrisse un mondo infernale; il cosmo da lui narrato è retto da leggi inumane che, proprio nel senso di "non umano", alludono alla presenza di un motore o di una forza che può essere divina oppure no, ma che risulta assolutamente inesplorabile per gli individui (i quali non riusciranno mai a comprendere i suoi disegni) e che esiste soltanto per marcare il distacco tra essa e l'umanità. Si tratta di una forza o una volontà che si impone sull'uomo rimpicciolendolo, screditandolo e annullandolo, una monade perfetta, chiusa in se stessa, isolata, con le sue leggi e la sua logica. Per spiegare questo universo Borges introdusse anche la presenza di "dei malefici"; nel saggio *El idioma analítico de John Wilkins (Otras Inquisiciones)* egli stabilì con le parole di David Hume che «Il mondo è forse l'abbozzo rudimentale di un dio infantile che lo abbandonò a metà dell'opera, vergognandosi della sua esecuzione deficiente; è

definitivamente con la comparsa del primo volume dell'opera completa di Borges in italiano (a cura di Domenico Porzio nella collana Meridiani Mondadori).

fattura di un dio subalterno, del quale gli dei superiori si burlano; è la confusa produzione di una divinità decrepita, tenuta in disparte, che è già morta (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V, 1779)». ¹⁵ Nel saggio *Una vindicación del falso Basilides* (della raccolta di saggi *Discusión* del 1932), lo scrittore trattò a fondo una dottrina agnostica che colloca tra Dio e la realtà umana 365 sezioni di cielo; come si legge nel testo, ogni cielo è presieduto da sette divinità subalterne e nel cielo inferiore degli angeli deficienti «fondarono questo cielo visibile, impastarono la terra immateriale sulla quale camminiamo e in seguito se la spartirono». ¹⁶

Quella rappresentata da Borges è, in sostanza, un'atmosfera inquietante e lugubre caratterizzata dalla presenza di dei malvagi, di angeli inetti che creano il mondo, da un Dio malinconico che si dimentica di averlo già creato, dal Creatore che è morto. È evidente che un mondo concepito come il prodotto casuale di un potente intrigo di scherzi di angeli cattivi non può avere pretese di ordine e di armonia: se c'è un ordine, questo è inaccessibile all'intelligenza umana che può percepirlo esclusivamente come caos. Da qui l'idea borgesiana di una totalità priva di equilibrio e di ordine, di un mondo caotico ed irrazionale.

«Senza dubbio», scrive a tal proposito Adrián Huici, «Questo atteggiamento di Borges non deve intendersi come l'affermazione dell'inesistenza di una chiave, di un ordine o di una legge che spieghi o giustifichi la fabbrica del mondo. Si tratta semmai, supponendo che tale chiave esista, dell'incapacità umana di accedere ad essa e, pertanto, dell'inutilità e precarietà di qualsiasi sistema esplicativo. La scienza e la filosofia, nella loro pretesa di spiegare il mondo, sono condannate al fallimento e le loro elucubrazioni, anche se in grado di costruire sistemi ordinati e coerenti, non potranno mai rimandare ad altre cose che non siano a se stesse. L'universo rimane lontano alle loro aspirazioni speculative». ¹⁷ Esattamente come quello immaginato da Schopenhauer, l'universo borgesiano si configura dunque come un disegno arcano, occulto e segreto, riproduzione di un'energia o di una volontà misteriosa che si regge fuori dal tempo e dallo spazio.

¹⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 86.

¹⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 214.

¹⁷ Adrián Huici, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Ediciones Alfar, Sevilla 1998, p. 39.

L'uomo si muove in un elemento che gli è estraneo e che assume l'aspetto dell'assurdo, del niente e dell'ambiguità. Come Dio è morto o si nasconde, l'essere umano perde la visione dell'Assoluto che aveva avuto nelle epoche passate. Non c'è più l'individuo concreto compromesso in una collettività determinata, ma una "cosa", un'entità astratta ed isolata, rappresentante puro dell'umanità che lotta contro una macchina che lo avvicina e lo allontana, che lo eleva e allo stesso tempo lo umilia. La configurazione di un mondo così ambiguo ed enigmatico trova la sua espressione in attributi come: "ostile", "insensato", "mostruoso", "infame", "selvaggio", "assurdo" (aggettivi che formano l'ossatura di molti racconti di Borges) e sfocia in un "orrore sacro" che è proprio l'ignoranza dell'uomo tagliato fuori da ogni possibile comprensione del reale, un uomo intrappolato nelle trame di questa di questa volontà superiore ed impossibilitato ad afferrare il senso stesso dell'esistenza.

Negli anni del suo soggiorno europeo, Borges incontrò e fu affascinato anche da Nietzsche, il cui nome e le cui teorie (accanto a quelle di Schopenhauer) faranno da sfondo alle sue opere della maturità soprattutto nei saggi dedicati, ancora una volta, alla confutazione del tempo. È il caso de *La doctrina de los ciclos*, il saggio scritto nel 1934 e raccolto in *Historia della Eternidad*, in cui Borges discute la teoria degli eterni ritorni. È pur vero che lo scrittore cita il filosofo tedesco perché non concorda con le sue affermazioni, ma il saggio rivela comunque una grande familiarità con le sue opere.¹⁸ Borges, inoltre, propone una perspicace interpretazione del conflitto fondamentale tra la personalità e la filosofia nietzschiana, facendo notare che nonostante Nietzsche sapesse che la teoria dell'eterno ritorno non era una sua invenzione preferì ignorare questo dato di fatto e sostenere orgogliosamente di essere «immortale nell'istante in cui produssi l'eterno ritorno. Per quell'istante posso sopportare il Ritorno (*Unschuld des*

¹⁸ Borges confuta la teoria dell'Eterno Ritorno di Nietzsche nel seguente passo del suo saggio: «Basta che la dottrina della ripetizione circolare sia probabile o possibile. L'immagine di una mera possibilità ci può scuotere o rifare. Che cosa non ha fatto la possibilità delle sofferenze eterne! [...] Nell'istante in cui si presenta quell'idea, cambiano tutti i colori – e c'è un'altra storia». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 390. Ed ancora: «Nietzsche fa ricorso all'energia; la seconda legge della termodinamica afferma che ci sono processi energetici irreversibili. Il calore e la luce non sono altro che forme dell'energia. Basta proiettare una luce sopra una superficie nera perché la luce si trasformi in calore. Il calore, invece, non tornerà più ad essere luce. Questa prova, dall'aspetto inoffensivo o insipido, annulla il cosiddetto "labirinto circolare" dell'Eterno Ritorno». *Ibidem*, p. 391.

Werdens, II, 1308)». ¹⁹ La teoria dell'eterno ritorno di Nietzsche sarà a fondamento dei numerosi racconti fantastici di Borges, primo fra tutti quello intitolato *Las ruinas circulares (Ficciones)* nel quale lo scrittore immagina che un uomo crei un altro uomo all'interno del suo sogno fino a scoprire la più tragica delle verità, ossia che anche il sognatore è in realtà il sogno di un altro uomo che si ripete ciclicamente. In questo racconto, l'idea del tempo ciclico compare soprattutto nella descrizione dei riti magici compiuti dal sognatore e dalla "creatura" da lui sognata: i due, infatti, compiono gli stessi riti magici negli stessi templi per ottenere la benevolenza del loro dio. Anche il racconto *Tema del traidor y del héroe* ripropone, all'interno di una storia evidentemente d'invenzione, la teoria delle eterne ripetizioni per cui tutti gli avvenimenti devono necessariamente ripetersi in base ad una concezione del tempo circolare e non lineare.

In quest'altro racconto di *Ficciones*, un giovane studioso scopre singolari analogie tra la morte di un patriota irlandese che si era macchiato di tradimento, Fergus Kilpatrick, e l'omicidio dell'imperatore Giulio Cesare: «Questi parallelismi (e altri) della storia di Cesare con quella di un cospiratore irlandese», scrive Borges, «inducono lo studioso a supporre una segreta forma del tempo, un disegno in cui le linee si ripetono. Pensa alla storia decimale che ideò Condorcet; alle morfologie che proposero Hegel, Spengler e Vico; agli uomini di Esiodo, che degenerano dall'oro al ferro. Pensa alla trasmigrazione delle anime, dottrina che fa l'orrore della letteratura celtica e che lo stesso Cesare attribuì ai druidi britannici; pensa che prima d'essere Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fu Giulio Cesare». ²⁰ Come comprende lo studioso, la vicenda di Kilpatrick è una ripetizione o un ritorno ciclico della vicenda storica di Giulio Cesare poiché il traditore irlandese era stato assassinato dai suoi compagni di lotta mentre interpretava la celebre tragedia *Giulio Cesare* di Shakespeare, nella quale venivano appunto ricostruiti gli ultimi momenti della vita dell'imperatore romano. Suggestionato da Nietzsche, Borges immagina che attraverso i labirinti del tempo l'omicidio più famoso del mondo antico si ripresenti molti secoli dopo nell'ambito della lotta degli irlandesi contro il dominio britannico.

¹⁹ *Ibidem*, p. 388.

²⁰ *Ibidem*, p. 496.

La vicenda del protagonista di questo racconto, quindi, intende ripetere un ciclo cosmico e mettere in evidenza il carattere ciclico della storia umana, delle sue simmetrie e dei suoi echi, delle sue ambigue e pur suggestive analogie.

2. “Borges filosofo”: il dibattito critico.

Il ricorso di Borges ai temi della metafisica è stato sovente interpretato dalla critica come il proposito di fare filosofia. Anche se egli ammise più volte di non essere un filosofo in senso stretto, la questione della presenza della filosofia all'interno della sua vasta opera è stata, ed è tuttora, largamente dibattuta dalla critica nazionale ed internazionale. Non è un caso che durante le numerose e diverse celebrazioni che si sono tenute in occasione del centenario della morte dello scrittore, nel 1999, l'attenzione degli studiosi si sia concentrata notevolmente sul nesso tra la sua scrittura e i temi della metafisica.²¹

Dinnanzi all'esistenza di un pensare filosofico nell'opera letteraria e poetica di Borges, le opinioni dei critici variano notevolmente abbracciando posizioni che oscillano tra coloro che considerano improprio qualificarlo come un vero e proprio filosofo sottolineando come egli abbia esclusivamente proposto dubbi e questioni filosofiche senza tuttavia svilupparli in modo rigoroso e sistematico, e coloro che, viceversa, rivendicano il ruolo della filosofia nell'opera borgesiana come un elemento rilevante e latente. Per ripercorrere il dibattito critico e

²¹ Le celebrazioni del centenario della morte di Borges nel 1999 (tra le più importanti sono da ricordare il congresso di Lipsia e di Venezia) hanno avuto come filo conduttore quello dell'interdisciplinarietà, ad espressione di un dialogo tra prospettive distinte e spesso convergenti. Nel corso di questi convegni sono state sottolineate le relazioni tra l'opera borgesiana e la teoria della letteratura, la filosofia del linguaggio, la semiotica e la scienza; e si è parlato anche dei suoi contatti con il cinema, il tango, la cultura popolare e la mistica. Gli studiosi si sono soffermati notevolmente anche sul rapporto tra Borges e la filosofia. Massimo Cacciari ha aperto il Congresso di Venezia con queste parole: «Proprio come filosofo, credo che il rapporto tra Borges e la filosofia vada indagato bene. Borges non deve essere soltanto territorio per una critica letteraria, i suoi problemi sono eminentemente metafisici e non vanno trattati in modo dilettantesco. Non che lo siano stati, ma il rischio c'è. Sono problemi molto tecnici anche quelli che Borges agita certamente in una chiave inventiva, immaginativa, però bisogna stare attenti a non lasciarsi sedurre da questa chiave. È davvero straordinario, credo sia un fatto unico, come problemi eminentemente tecnici della filosofia, ripeto, siano reinventati e reimmaginati da Borges, trasposti senza residui in un linguaggio che della “pesantezza” del tecnicismo filosofico non ha più nulla». Massimo Cacciari, *La biblioteca creata*, in Alfonso de Toro/Susanna Ragazzoni (ed.), *El siglo de Borges: Literatura-Ciencia-Filosofía*, Vervuert, Frankfurt am Main 1999, p. 21. Questo volume contiene gli atti del convegno di Venezia, mentre quelli del convegno di Lipsia sono contenuti in Alfonso de Toro/Fernando de Toro (ed.), *El siglo de Borges. Retrospectiva-Presente-Futuro*, Vervuert, Frankfurt am Main 1999. Per una rassegna dei numerosi e sempre più crescenti studi critici dedicati a Borges (anche su quelli che si concentrano sulla filosofia nella produzione borgesiana) si rimanda a: María Caballero Wangüemert, *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*, Ed. Complutense, Madrid 1999, che abbraccia tutta la traiettoria della critica su Borges a partire dai suoi primi riconoscimenti poetici fino alla consacrazione definitiva a livello internazionale.

storiografico sulla presunta “filosofia borgesiana” risulta necessario iniziare dai primi studi che si sono occupati direttamente di tale questione e che risalgono ai primi anni Cinquanta del Novecento.

2.1. Dagli anni Cinquanta agli anni Settanta.

Tra i negatori precoci di una filosofia borgesiana figura sicuramente Adolfo Prieto, che è autore della prima monografia dedicata interamente a Borges anche se non direttamente alla questione della filosofia nella sua opera. «Menzionare Berkeley e Spinoza», scrive Prieto, «Sfruttare la tesi leibniziana dell'armonia prestabilita, rafforzare un certo scetticismo naturale nella trattazione di Shopenhauer, concepire, sommariamente, un nuovo pianeta (Tlön), in cui i metafisici cercano lo stupore e i pensatori respingono scandalizzati la dottrina del materialismo; asserire (senza crederlo troppo) che il mondo è fantasmagoria, non qualificano nessuno come filosofo».²²

Tuttavia c'è stato chi, un decennio più tardi, ha rivendicato per primo il valore specifico di Borges come filosofo. Ci riferiamo a Luis Vax e al suo breve, ma significativo articolo dal titolo *Borges Filosofo* apparso per la prima volta in *Chaiier de l'Herne* (Paris 1964). Vax parte dal presupposto che qualunque sistema individuale che abbia la pretesa di riprodurre la struttura del mondo è una mera illusione e che «la costruzione filosofica è un gioco, indubbiamente saggio, ma pur sempre un gioco».²³ La filosofia viene definita come saggezza eterna e, al tempo stesso, come una follia secolare in quanto il suo proposito di comprensione della realtà è indubbiamente ragionevole, ma non lo è il metodo con cui si pretende di realizzarlo, ossia attraverso la costruzione di sistemi filosofici. «Hamelin», scrive Vax, «impiega un quarto di secolo per ordinare gli elementi del suo sistema e dopo scrive con indifferenza: *Credere che qualche sistema individuale riproduca sufficientemente il sistema del mondo è un'illusione che indubbiamente nessuno si è fatto*».²⁴

Borges, secondo l'opinione di Vax, pur prendendo in considerazione le varie dottrine filosofiche all'interno dei suoi scritti, sceglie deliberatamente di non aderire a nessun sistema preconstituito né, tanto meno, di crearne uno proprio.

²² Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires 1954, pp. 75-76.

²³ Luis Vax, *Borges Filosofo*, in AA.VV., *Jorge Luis Borges*, Editorial Freeland, Buenos Aires 1978, p. 97. Questo articolo venne pubblicato per la prima volta in *Cahier de L'Herne*, Paris 1964, pp. 252-256.

²⁴ *Ibidem*.

Mantenendosi ai margini del sapere, lo scrittore argentino si rifugia in uno spazio proprio all'interno di un regno del tutto originale nel quale coltiva il desiderio del conoscere ed eleva alla coscienza di sé il piacere della curiosità. Più che dalla sistematicità del pensiero, Borges sembra essere attratto dalle spiegazioni insolite e dalle enumerazioni rare che stimolano la libertà della riflessione. «Borges ci fa assistere alla sfilata delle religioni e delle filosofie. Tutte gli interessano, nessuna lo trattiene [...] tutte gli interessano per il suono originale dei loro nomi, per l'insolito splendore dei loro paradossi. E il suo estetismo è sicuramente secondario: l'umanista Borges si sforza di comprendere il mondo e gli uomini a partire dalle loro opere».²⁵

Se si parte dal presupposto che la filosofia è un gioco sapiente e che Borges è un saggio forgiatore di finzioni, nel senso che le idee filosofiche vengono facilmente convertite in gioco attraverso la finzione letteraria, allora egli ha tutto il diritto di essere considerato un filosofo: «Nell'opera di Platone», scrive il critico a sostegno di questa sua posizione, «Abbondano i miti didattici e buffoneschi [...] Samuel Butler inizia un libro di fantasia e lo termina prendendolo sul serio; R. Ruyer elogia i meriti dell'utopia [...] I metafisici si accusano reciprocamente di essere dei visionari. Lo stesso Kant scrive un opuscolo su questa questione [...] *Io fingerò* è un'espressione molto cartesiana [...] Non vedo perché i filosofi non dovrebbero ammettere Borges nella loro cerchia».²⁶ Borges, secondo Vax, è un filosofo non solo per il suo modo di pensare, ma anche per i temi trattati tra i quali spicca quello della temporalità e di tutti gli aspetti ad esso correlati: il fluire temporale, la questione dell'eterno ritorno, la differenza tra tempo umano e tempo divino. I racconti fantastici di Borges si convertono con facilità in allegoria metafisica perché parlano con leggera ingenuità di mondi in cui il passato non è che un sottoprodotto del presente, in cui il tempo non è che un'immagine fugace dell'eternità o, viceversa, in cui l'eternità non è che un'illusione del tempo.

Lo scrittore e i suoi fantasmi di Ernesto Sabato, pubblicato in Argentina nel 1963 e poi apparso nella sua versione definitiva in Spagna nel 1979 (la prima traduzione in lingua italiana è del 2000) è un appassionato diario/zibaldone che raccoglie riflessioni e analisi dello scrittore.

²⁵ *Ibidem*, p. 99.

²⁶ *Ibidem*, p. 100.

Tra le molteplici ed eterogenee considerazioni, vale la pena ricordare quelle tratte dal capitolo intitolato *Il doppio Borges*. Per Sabato, in Borges c'è una letteratura intesa come gioco fascinoso e un'altra che osserva i terribili misteri dell'esistenza umana nella consapevolezza di non riuscire a penetrarli; il suo spirito ludico lo conduce all'elettismo ed ogni interpretazione implica una diversa filosofia. Alludendo ai racconti borgesiani, l'autore aggiunge: «Poiché oggi ne scrive uno con l'empirismo di Berkeley e domani ne scriverà magari un altro con l'altrettanto sorprendente sfera di Parmenide, il suo elettismo è inevitabile».²⁷ Borges ha paura dell'esistenza e produce due atteggiamenti simultanei e complementari: inventare un mondo per gioco e fare il suo platonismo. Siccome vuol continuare a giocare, sottolinea Sabato, ha un motivo in più per non partecipare all'incessante e duro processo della verità: «Prende dall'intelletto quello che avrebbe preso un sofista. Non cerca la verità, il suo godimento sta nel dialogo per il dialogo [...] Lo attira l'intelligenza bipolare, scacchista, disimpegnata [...] di Socrate ammira la parola incantatrice, l'amore per la dialettica che riesce a dimostrare una verità e il suo contrario. Prima affermerà che la filosofia non può proporsi come verità; un momento dopo, dirà il contrario: tutto è confutabile».²⁸

Alla fine degli anni Sessanta, Jaime Alazraki, insigne studioso di Borges, assume una posizione intermedia nel dibattito sulla filosofia borgesiana. Egli non qualifica questo autore come un vero e proprio filosofo, ma neppure nega la presenza e l'importanza della riflessione filosofica nella sua opera. Il critico statunitense sottolinea come non ci sia stato filosofo di una certa rilevanza (da Parmenide fino a Russell) che sia sfuggito all'attenzione dello scrittore argentino il quale ha decifrato ed approfondito le varie fasi e le relative vicissitudini della storia delle idee. Nella teologia così come nella metafisica, spiega Alazraki, Borges ha scorto l'infaticabile sforzo dello spirito umano di comprendere ed interpretare l'universo; benché egli creda fermamente che il mondo sia inconoscibile per gli uomini, nel saggio *El idioma analítico de John Wilkins*, (*Otras Inquisiciones*, 1952) afferma che «l'impossibilità di penetrare il disegno divino dell'universo non può, tuttavia, dissuaderci dal tracciare schemi umani,

²⁷ Ernesto Sabato, *Lo scrittore e i suoi fantasmi*, Meltemi, Roma 2000, p. 61.

²⁸ *Ibidem*, p. 62.

anche se li sappiamo provvisori». ²⁹ Questi schemi sono gli obiettivi della filosofia e della teologia perciò il valore che Borges dà a questi due saperi (che considera inaffidabili) è quello di giochi verbali, ovvero di letteratura fantastica. Le ipotesi filosofiche e teologiche vengono abilmente trasformate in materia narrativa, divenendo più credibili e comprensibili. Allo stesso tempo, la materia letteraria acquista intensità estetica nell'essere contagiata da una teoria filosofica che la interpreta e la esplica. Secondo Alazraki, Borges riesce a mescolare sapientemente la filosofia e la teologia con l'immaginazione e la creatività facendone emergere l'aspetto meraviglioso e fantastico.

I temi dei suoi racconti fantastici sono ispirati proprio dalle ipotesi metafisiche accumulate nel corso dei secoli dalla storia della filosofia e dai sistemi teologici che sono le impalcature di molte religioni. «Borges, scettico nei confronti delle veridicità delle une e delle rivelazioni delle altre, le priva del desiderio di verità assoluta e della pretesa divinità e ne fa la materia prima per le sue invenzioni. In questo modo, gli restituisce il carattere di creazione estetica, di meraviglia [...] Nei racconti di Borges incontriamo echi di queste dottrine; a volte le fa funzionare come un canovaccio sopra il quale disegna le sue finzioni. Terminata la lettura di qualsiasi sua narrazione, intuiamo che sotto il disegno riverbera la presenza di una metafisica, di una certa teologia, che, in un certo senso, spiega il racconto e, allo stesso tempo, gli conferisce questo sapore trascendentale che hanno i suoi testi, anche se Borges lo nega o si burla di tali trascendentalismi». ³⁰ Borges ha negato la validità della metafisica nell'ambito della realtà, ma l'ha applicata ad un contesto in cui essa riacquista completamente la sua validità: la letteratura.

Il volume di Jaimes Rest, *El laberinto del universo; Borges y el pensamiento nominalista*, esce negli anni Settanta. Rest osserva come Borges negò in maniera categorica la sua condizione di “filosofo” o di “pensatore” in quanto riteneva che qualunque pensiero sistematico, nel proporci un'immagine ordinata e coerente della realtà, conseguisse esclusivamente un insuccesso (questa trappola era, secondo Borges, una caratteristica tipica del linguaggio).

²⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 86.

³⁰ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Editorial Gredos, Madrid 1968, pp. 22-23.

Eppure, sottolinea Rest, le molteplici riflessioni filosofiche che è possibile rintracciare nell'opera borgesiana unite alla sua esplicita e reiterata dichiarazione di scetticismo e di agnosticismo consentono di sospettare che la sua idea del "pensiero sistematico" nasconda, per antonomasia, l'esercizio della speculazione filosofica e teologica. Secondo questo autore, l'opera di Borges è il risultato di una concezione organica ed unitaria la cui chiave si deve cercare nel nominalismo, nell'idea che la conoscenza dell'oggetto sia sempre sottomessa alle possibilità concettuali del linguaggio le cui leggi arbitrarie organizzano la nostra interpretazione del mondo. D'altra parte, il fatto che Borges postuli una drastica contrapposizione tra le correnti del realismo e del nominalismo è la prova, secondo Rest, di una sua interpretazione storica in ambito filosofico.

Inoltre, il fatto di assumere la difesa personale della seconda di queste alternative introduce lo scrittore in quell'orientamento speculativo il cui tratto distintivo è stato, appunto, la critica del linguaggio: «il criterio enunciato frequentemente da Borges che il linguaggio non è altro che un "gioco di simboli" o un "sistema di segni arbitrari" suggerisce delle affinità con l'attitudine più o meno "convenzionalista" che adottarono Carnap e Ajdukiewicz secondo i quali il linguaggio crea la nostra immagine della realtà».³¹ Rest rileva come Borges rifletta sull'incapacità umana di esplorare la realtà con l'ausilio del linguaggio e, così come Wittgenstein, consideri il linguaggio un'insieme di forme, di contesti, di regole d'impiego delle parole che non si riduce semplicemente al denominare degli oggetti o a raffigurare dei fatti.

Negli stessi anni, tuttavia, c'è stato anche chi ha manifestato la sua assoluta contrarietà all'idea di Borges "filosofo". Nell'articolo *El éxito de Borges*, Enrique Anderson Imbert ha affermato che Borges era un sofista che "giocava" con idee in cui non credeva (la relazione tempo-eternità, la dialettica dell'unità e della diversità e il nesso tra l'uno e il molteplice, l'io come mera illusione e la coscienza come ricettacolo casuale di sensazioni aleatorie, il mondo come insieme arbitrario e caotico) e che la totalità della sua opera costituisce un esercizio ludico e affascinante, ma privo di effettivo valore filosofico.

³¹ Jaime Rest, *El laberinto del universo; Borges y el pensamiento nominalista*, Ediciones Librería Fausto, Buenos Aires 1976, p. 31.

Secondo Anderson Imbert, Borges ha ricomposto in modo originale antichi dilemmi teorici, enigmi logici e trappole concettuali, ma la sua formazione filosofica vera e propria era alquanto limitata e si era delineata soprattutto a partire dal *Dizionario filosofico* di Fritz Mauthner, da *La filosofia dei greci* di Paul Deussen e da *Il mondo come volontà e rappresentazione*.³² Niente di tutto ciò, chiarisce successivamente l'autore, può essere rimproverato a Borges. Eppure, proprio per aver ripreso e sfruttato alcune idee di Berkeley, Kant, Hume e Bergson, la sua "cartografia delle idee" è una giustapposizione personale ed appare come una combinazione capricciosa di elementi eterogenei.

³² Enrique Anderson Imbert, *El éxito de Borges*, in *Cuadernos Americanos*, n° 5, vol. XXXV, settembre-ottobre 1976, p. 205.

2.2. Dagli anni Ottanta ai giorni nostri.

All'inizio degli anni Ottanta esce il volume *La expresion de la irrealidad en la obra de Borges* di Ana Maria Barrenechea, che rappresenta una vera e propria guida ai maggiori temi filosofici riproposti da Borges: l'infinito, il cosmo, il panteismo, il tempo e l'eternità. L'autrice assegna alla "filosofia borgesiana" un ruolo centrale, facendo emergere scrupolosamente i diversi temi filosofici dei singoli testi borgesiani e mettendoli a confronto criticamente. Da questo studio, tuttavia, Borges non ne esce fuori come un vero e proprio pensatore, ma come un autore che, come suggerisce il titolo stesso dell'opera, nel tentativo di rappresentare cioè che è di per sé irrappresentabile (vale a dire il mondo) ricorre ai temi della filosofia.

Per questa autrice, una delle maggiori preoccupazioni filosofiche di Borges è la convinzione che il mondo sia un caos che non è decifrabile e comprensibile da parte delle leggi umane; per questa ragione, lo scrittore non cerca una soluzione che sa in anticipo essere fallimentare. Ciononostante, egli commenta o rielabora le soluzioni letterarie e filosofiche di maggior potere immaginativo che gli scrittori e i filosofi hanno elaborato nel corso dei secoli. Non si deve cercare nell'opera borgesiana, avverte Barrenechea, l'evoluzione coerente di un pensare metafisico né una dottrina che gli appaia come l'unica e vera chiave della realtà; quella di Borges è la creazione di un circolo di racconti, saggi e poesie elaborati con i temi e le situazioni che la filosofia, la teologia e la letteratura universale gli forniscono. Tutte e tre sono sullo stesso livello per le possibilità immaginative che offrono e per le capacità di commuovere fin nel profondo. L'originalità di questo autore consiste, in sostanza, nell'invenzione di una letteratura della letteratura e della filosofia, nella quale la discussione metafisica o i problemi artistici costituiscono sovente l'argomento di un medesimo testo.

Negli stessi anni, altri critici conferiscono alla presenza di temi filosofici nell'opera borgesiana un ruolo decisamente secondario; è il caso, ad esempio, di Arturo Echavarría che in un articolo scrive: «Borges non è un teologo e neppure un metafisico, né è sua intenzione fare metafisica nel senso stretto del termine; egli è, prima di tutto, un letterato che cerca di esplorare la natura e i confini della

letteratura».³³ Sulla medesima linea si colloca Juan Nuño, autore del celebre volume *La filosofía de Borges* che si propone un lucido percorso attraverso i principali temi metafisici che intrigano Borges. Pur ammettendo che è alquanto problematico stabilire dei limiti interpretativi, anche Nuño sottolinea che il ricorso dello scrittore alla metafisica non sottintende il suo proposito di fare filosofia. Malgrado il titolo del libro, l'autore sostiene la tesi che Borges sia carente di una sua filosofia e che s'interessi unicamente alle idee più salienti coniate da altri per ragioni ludiche o estetiche. L'autore non manca di sottolineare che nonostante l'erudizione filosofica di Borges fosse innegabile, nei suoi ragionamenti filosofici egli mancò spesso di coerenza e in più di un'occasione commise anche degli errori facilmente individuabili dagli specialisti.³⁴

«Che in Borges ci siano determinati temi filosofici non dovrà mai essere interpretato come se il suo proposito fosse quello di fare filosofia né, tanto meno, che l'intera sua opera riassume o contenga elementi metafisici che attendono solo di essere risvegliati».³⁵ Al contrario, una ossessione eccessivamente "professionale" da parte degli specialisti sull'impostazione che Borges conferiva a tali questioni ci porterebbe, sostiene ancora Nuño, a perdere l'autentico piacere letterario che procura il contatto con i testi borgesiani: «Indubbiamente, ci sarà sempre il problema dei limiti interpretativi [...] Non mancheranno lettori profondi e sentenziosi, che avvertiranno filosofie in ogni metafora borgesiana. Certo è che più di una volta una pagina o un'immagine, evocano sentimenti, predispongono a certe riflessioni o semplicemente si riferiscono a situazioni esistenziali (vita, morte, amore, amicizia) che possono prestarsi al commento filosofico. Ma non si può in nessun caso servirsi di Borges per filosofare a partire dalla sua prosa o dalla sua poesia».³⁶ Mettere insieme la "filosofia di Borges" è dunque un compito che Nuño considera pericoloso e azzardato, ma anche necessario. Questo perché pochi autori al pari di Borges hanno considerato la letteratura come qualcosa di più che vanità di parole, sottolineando come le idee e i pensieri filosofici siano

³³ Arturo Echavarría, *Lengua y literatura en Borges*, Ariel, Barcelona 1983, pp. 26-27.

³⁴ Nel suo libro, Nuño riporta un elenco degli errori e delle incoerenze nei ragionamenti filosofici di Borges; si veda: Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, Fondo de Cultura Económica, México 1986, pp. 32, 33, 34, 38, 39, 40, 82, 86, 102, 112 (nota 8), 126 (nota 23), 133, 134.

³⁵ *Ibidem*, p. 13.

³⁶ *Ibidem*.

sovente a fondamento della creazione letteraria. Nuño inizia col fissare il vincolo decisivo di Borges con Platone, indicando come il pensiero dello scrittore argentino si alimenti di un'applicazione della grande idea platonica dei due mondi, quello intelligibile e quello sensibile e della sua decisiva opposizione risolta in favore del primo. Tuttavia, non è soltanto il tema che accomuna Borges al filosofo greco, ma è anche l'espressione dell'opera platonica che è allo stesso tempo letteraria e sistematica, deliberatamente frammentaria. Così, incontriamo in Borges un'immagine personalissima e, al tempo stesso, tradizionalmente platonica: il mondo come labirinto di apparenze, gli specchi (oggetti che lo scrittore considerava abominevoli perché moltiplicavano le apparenze),³⁷ l'io,

³⁷ Gli specchi costituiscono una delle ossessioni più precoci di Borges. Da bambino, egli contemplava con terrore l'enorme specchio che lo vigilava dall'armadio della sua stanza, temendo che le immagini riflesse moltiplicassero la realtà o che in essi potesse comparire qualcun'altro che lo spiava, un altro se stesso sconosciuto e misterioso. Nella poesia *Los Espejos* che appartiene alla raccolta *El Hacedor* (1960), Borges descrive con efficacia questa sua sensazione: «Io, che sentii l'orrore degli specchi/non sol dinnanzi al vetro impenetrabile/dove finisce e inizia, inabitabile/l'impossibile spazio dei riflessi [...] Gli specchi di metallo, il mascherato/specchio di mogano che nella bruma/del suo rossastro crepuscolo sfuma/il volto che mirando è rimirato [...] Il cristallo ci spia. Se tra le quattro/pareti della stanza v'è uno specchio/non sono solo/C'è un altro [...] Dio ha creato le notti che si colmano/di sogni e la figure dello specchio/affinché l'uomo senta che è riflesso/e vanità. Per questo ci spaventano». In Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Barcelona 1996, Vol. II, pp. 192-193. A proposito degli specchi borgesiani, Emir Rodríguez Monegal spiega che essi rappresentano l'aspetto apparente della realtà giacché riflettono qualcosa che non sta in essi, ma fuori di essi. Gli specchi rappresentano anche immagini della coscienza e dell'autocoscienza (la stessa parola "riflessione" allude al pensiero e alle immagini dello specchio). Per la loro medesima condizione, essi sono associati all'acqua e al mito di Narciso e possono essere considerati come porte verso un'altra dimensione del mondo. «Ciò che l'Enigma dello Specchio racchiude», scrive Rodríguez Monegal, «è forse la rivelazione del proprio essere. Che questa rivelazione sia dolorosa, che possa essere tragica (come lo fu per Edipo) o tale da annichilire del tutto (come avvenne per il Minotauro) è qualcosa che l'opera di Borges, a dispetto della sua apparente razionalità, del suo aspetto deliberatamente lucido, non manca di insinuare». Emir Rodríguez Monegal, *Simbolos en la obra de Borges*, in *El cuento latinoamericano ante la critica*, Ed. Castalia, Madrid 1973, p. 107. Durante un'intervista, lo scrittore tornò sulle ragioni che stavano alla base di questa sua fobia: «Vedendoti in uno specchio non sai se sei un altro o te stesso [...] Il massimo dell'orrore è un uomo mascherato riflesso da uno specchio: un'immagine ingannevole moltiplicata dall'inganno del cristallo [...] Vedo l'infinito come un frazionamento ininterrotto di cristalli che riflettono un'immagine senza che mai si possa essere certi che quella è l'ultima immagine». Giulio Nascimbeni, *Sono un po' stanco di essere Borges*, In *Corriere della Sera*, 29 aprile 1977, p. 22. In un'altra intervista, rilasciata quando era ormai anziano e completamente cieco, Borges manifestò la medesima avversità nei confronti degli specchi che nutriva in gioventù e associò ancora una volta l'idea dello specchio, attraverso efficaci paragoni tratti dalla letteratura, a quella di un "altro" (quasi sempre negativo) che esiste dentro ognuno di noi e che spesso si oppone alla nostra stessa volontà: «Lo specchio è l'idea del "doppio". È "l'altro", "l'alter ego". È Jekyll di Stevenson: Jekyll e Hyde, il bene e il male che s'inseguono, fino a congiungersi irresistibilmente, sovrapponendosi ed escludendosi, ed escludendo dal loro gioco la volontà dell'individuo che ha creduto di dominarli e amministrarli scientificamente [...] Lo specchio è Dorian Gray di Oscar Wilde: il riflesso della vera immagine, la denuncia della corruzione che avanza, il ritratto che diviene il nostro essere, mentre il nostro essere è apparenza, inganno, patto col demonio. Lo specchio sconvolge la nostra identità: la

l'identità personale che sono altre delle già numerose maschere che l'uomo è costretto ad indossare. Secondo Nuño, Jorge Luis Borges è un platonico nella caverna. Rassegnato a dimorare tra la decadenza sensoriale, piuttosto che coltivare la nostalgia dell'intangibile e perfetto, egli trascorre la sua esistenza letteraria tra diverse ossessioni: gli specchi, ripetitori della molteplicità, il tempo, ripetitore di sé stesso e l'immortalità, ripetizione nel tempo o, piuttosto, al margine del tempo. E queste immagini, sottolinea l'autore, formano la trama e il disegno segreto, ma comunque onnipresente delle avventure letterarie di Borges.

Quello platonico non è però l'unico territorio presente nella produzione di Borges, in quanto Nuño individua con lucidità anche dei territori antiplatonici tra cui spicca quello che egli definisce «l'inversione del metodo di Plotino».³⁸ Tale inversione non poteva essere più insolente: non sono gli eterni Archetipi, cominciando dalla poderosa Unità, coloro che in successive espansioni creano tutto, ma è l'uomo, una delle infime emanazioni materiali che crea l'eternità a forza di idealizzare ricordi. Non è l'eternità che applica, crea e sostiene il tempo, ma è l'uomo che alimenta l'eternità attraverso il ricordo. «Così, il gigantesco duo Platone-Plotino è sconfitto dalla coppia Protagora-Borges: essendo la misura di tutte le cose, l'uomo lo è anche dell'immagine congelata di tutte le cose che definisce "eternità"».³⁹

Tra gli studi critici degli anni Ottanta, va infine ricordato il saggio *Borges y la metafísica* nel quale Carla Corda afferma che considerare le dottrine filosofiche con fini letterari fu, probabilmente, uno dei ricorsi artistici più ingegnosi che l'autore di *Finzioni* abbia creato. L'originalità di Borges consiste, osserva l'autrice, nel trasformare i concetti in immagini, invertendo il presupposto secondo cui nelle opere dei grandi artisti sono abbozzate, intraviste o percepite certe intuizioni metafisiche carenti di un'organizzazione teorica della quale si incaricano i filosofi. In Borges, al contrario, le componenti filosofiche derivano «dalla forma razionale e s'incorporano al mezzo poetico-letterario dopo essere

moltiplica all'infinito; le cose vengono divise, ripetute senza sosta, la verità si perde nelle immagini e nelle immagini delle immagini». Mario Bernardi Guardi, *L'Io Plurale (Borges et Borges)*, Op. Cit., pp. 33-34.

³⁸ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 118.

³⁹ *Ibidem*, p. 119.

stati pensati lucidamente e attentamente».⁴⁰ Quella di Borges è, pertanto, una letteratura postriflessiva e non preriflessiva. Per questo motivo, si può dire che questo autore «non si rivolge alla filosofia, ma si allontana da essa e si dirige piuttosto verso un'altra direzione, che gradualmente lo allontana dalla metafisica».⁴¹

Negli anni Novanta, la discussione su Borges e il suo rapporto con la filosofia, per la verità mai conclusa completamente, sembra rinvigorirsi con un fiorire di numerosi ed interessanti studi critici sull'argomento. In *Borges et la métaphysique*, Serge Champeau sostiene che pur essendo impossibile incontrare nell'opera borgesiana una linearità riflessiva e un pensiero sistematico, questo non invalida affatto il suo profilo filosofico; Borges è filosofo allo stesso modo in cui è pienamente poeta così come possono esserci filosofi che fanno poesia.

Nel suo libro intitolato *Borges y la filosofía*, Julián Serna Arango evidenzia invece come Borges non pretenda di fare filosofia come i pensatori sistematici, anche quando è evidente che i più frequenti temi della metafisica attraversano le sue pagine e che egli li richiama a volte per confutarli e altre volte per polemizzare con le soluzioni offerte dai filosofi. Secondo Serna Arango, piuttosto che delle tesi Borges propone enigmi e paradossi, mentre la costruzione di un sistema filosofico appare lontano dalle preoccupazioni dello scrittore il quale rifiuta decisamente tale possibilità. L'autore rileva il recupero da parte di Borges dell'uomo, che è il vero soggetto della riflessione filosofica: «La filosofia nell'opera di Borges recupera la sua più genuina vocazione antropocentrica; l'accento non si pone sulla filosofia come oggetto, ma sul soggetto del filosofare. Prima ancora che un patrimonio culturale, la filosofia costituisce una delle modalità inerenti al divenire dell'uomo».⁴² Filosofia senza fare filosofia; è questa secondo Arango l'opzione scelta e difesa da Borges quando attribuisce al pensiero un ruolo dinamico di incentivo e non la funzione ipostatica di inventario.

Il filo conduttore del saggio *Borges y la metafísica* di Manuel Benavides è la consapevolezza che Borges ha della finitezza umana, la quale diviene motivo d'ironia e di finzioni letterarie. Borges, nota Benavides, ha attraversato in maniera

⁴⁰ Carla Corda, *Borges y la metafísica*, in *La Torre*, n° 8, ottobre/dicembre 1988, p. 9.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, Rosaralda Cultural, Pereira (Colombia) 1990, p. 129.

totalmente personale la tradizione metafisica occidentale sia nelle sue formulazioni canoniche che nella critica della stessa. Tuttavia, egli non è un filosofo che si avvale di alcuni ricorsi letterari per esporre una dottrina (benché tale dottrina sia la negazione di tutta la metafisica, ossia lo scetticismo), ma è piuttosto un letterato che attinge alla metafisica come ad una sorgente d'ispirazione; egli è un uomo di lettere per il quale tanto la filosofia quanto la letteratura hanno a che vedere con la verità.

«La sua impresa», si legge nel testo, «è un interrogativo costante sulle rispettive capacità della poesia e della filosofia, dell'immagine e del concetto. Linguaggio, letteratura, filosofia, si fanno una domanda unanime: è possibile oltrepassare i limiti del linguaggio, della letteratura, della conoscenza, della rappresentazione e accedere al mondo e all'io?». ⁴³ Borges descrive le negazioni storiche e i fallimenti che nell'ordine speculativo sono stati fatti di questa impresa, ma, come evidenzia Benavides, il suo desiderio metafisico, il desiderio di trascendenza, rinasce in forme bizzarre o suggestive che non necessariamente portano l'etichetta filosofica, ma che con uguale valore riappaiono nella teologia e nella letteratura. L'impresa borgesiana è insensata perché sappiamo che la trascendenza è vietata all'uomo il quale non può uscire dal labirinto della rappresentazione e non può neppure raggiungere l'infinito o l'assoluto. L'individuo è vincolato da rigorosi limiti conoscitivi e ontologici: lo spazio, il tempo, l'oblio e la morte. Eppure, nel caso di Borges, quella che potrebbe essere una conclusione scoraggiante si trasforma in un inno alla finitezza e alla limitatezza umana. Il limite finisce per convertirsi in dono.

Secondo Manuel Benavides, tutto quello che Borges offre ai propri lettori è la scoperta della finitudine che non è di ordine speculativo, ma appartiene alla consapevolezza del vivere. La conclusione borgesiana è ironica: «creare delle finzioni letterarie nelle quali ciò che esse presuppongono si compia e prenda vita sotto forma di immagini, in modo che, per una sorta di *reductio ad absurdum* non logica, ma affettiva, esse procurino l'orrore e l'incubo [...] e ci provochino, come dono, la scoperta gioiosa della nostra finitudine. Là dove gli altri rifiniscono concetti, Borges scolpisce immagini; egli ordisce finzioni là dove gli altri si

⁴³ Manuel Benavides, *Borges y la metafísica*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 505/507, julio-septiembre 1992, p. 260.

affannano in ragionamenti».⁴⁴ Borges si fa quindi portavoce del paradossale destino dell'uomo che non può placare il proprio desiderio metafisico pur sapendo che il suo oggetto è illusorio e che la filosofia, così come la letteratura, può semplicemente denunciare i limiti della condizione umana. La risposta borgesiana a questo desiderio umano è dunque ironica. E l'ironia borgesiana è, secondo Benavides, la forma del paradosso nel quale l'uomo è costretto a vivere: «L'uomo moderno è diviso tra un "non più" e un "non ancora", cioè tra l'armonia perduta (dei greci) e la totalità alla quale aspira e per questo, invece del mondo reale degli antichi, il suo è un mondo ideale, un'utopia che solo sul piano della riflessione, come processo infinito, si fa reale».⁴⁵

L'ironia manifesta la contrapposizione, il conflitto insanabile e paradossale tra il finito e l'infinito, tra il mondo condizionato della natura e il mondo incondizionato della coscienza. L'ironia non vuole ridurre il mondo ad unità, ad un ordine razionale, ma si costituisce come coscienza dell'irrimediabile, oltre a rappresentare l'impossibilità di una mediazione tra questo mondo e l'altro. Essa non vuole ridurre il mondo ad unità, ad un ordine razionale, ma si costituisce solo come coscienza dell'irrimediabile. Borges, sottolinea Benavides, propone immagini dove gli altri creano concetti, ordisce finzioni là dove gli altri si affannano in ragionamenti. Se la ragione stessa dichiara impossibile il tentativo della metafisica di elevarsi a saggezza, se il mondo, Dio, l'io sono in conoscibili o, detto in altri termini, tutto ci viene dato in controluce, nella coscienza come fenomeno, nel linguaggio come senso e non ci si può liberare del linguaggio, del fenomeno e della penombra in cui tutto è avvolto per raggiungere la luce, la coscienza e l'origine del senso, allora cosa possono offrire a Borges l'immagine e la finzione? Secondo Benavides esse non gli offrono la conoscenza, ma quelle che egli definisce «un *sabor*, un sentimento».⁴⁶ In un'intervista rilasciata a George Charbonnier, Borges disse infatti: «In tutti i miei racconti c'è una parte intellettuale e un'altra parte – penso la più importante – in cui domina il sentimento di solitudine, di angoscia, di inutilità, il carattere misterioso dell'universo, del tempo e, cosa ancora più importante, di noi stessi; direi: di me

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 247-248.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 248.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 265.

stesso».⁴⁷ Questi sentimenti ambivalenti che secondo Benavides sono il turbamento, l'orrore, il fascino e la meraviglia, compaiono con frequenza nei testi dello scrittore argentino. «L'orrore di perdersi nella molteplicità si accompagna alla meraviglia di risalire dalla dualità del soggetto e dell'oggetto all'unità che è l'origine della sua distinzione [...] L'orrore di un mondo infinito, di una coscienza evanescente ha come contropartita il mondo degli affetti, degli uomini, degli antenati da cui deriva il sentimento dell'amore».⁴⁸

Secondo Juan Arana, autore del volume *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, una delle caratteristiche della poesia e della prosa di Borges è la presenza costante di elementi che incidono nell'ambito del filosofico. Rispetto all'opinione di alcuni critici di non prendere sul serio le affermazioni borgesiane riguardo alla metafisica proprio perché mancano di valore proprio e la loro funzione è legata unicamente alle esigenze dell'arte e della finzione, Arana sostiene invece che è possibile ed appropriato ascoltare con maggiore rispetto ciò che Borges dice riguardo a vecchi enigmi e questioni filosofiche, poiché in questo autore esiste un pensiero filosofico così come in «tutti gli uomini che sono intelligenti, lucidi e curiosi».⁴⁹ In questo senso, le chiavi scelte dallo scrittore argentino per presentare queste sue idee (cioè la poesia intellettuale e il racconto fantastico) sono, secondo Arana, perfettamente valide perché non compromettono l'intelligenza, la curiosità o la lucidità, ma al contrario le stimolano e le arricchiscono con lampi di intuizioni ed emozioni profonde.

Arana sottolinea che esiste anche un'altra ragione per rivendicare il valore della filosofia borgesiana. Il letterato dispone di un mezzo idoneo per superare le difficoltà del filosofo al momento di contrastare le sue idee; i mondi ideali della finzione non devono necessariamente corrispondere al mondo reale, ma in un certo senso essi sono arbitrari perché obbediscono alle proprie leggi e hanno una loro logica. Da questo punto di vista, la letteratura può arrivare ad essere, come nel caso di Borges, un eccellente banco di prova per le dottrine filosofiche e un mezzo ammissibile per fare filosofia "sperimentale".

⁴⁷ George Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Ed. Gallimard, Paris 1967, p. 64.

⁴⁸ Manuel Benavides, *Borges y la metafísica*, in *Cuadernos Hispanoamericanos...*, Op. Cit., p. 265.

⁴⁹ Juan Arana, *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Euna, Pamplona 1994, p. 19.

«Abitualmente, per sapere ciò che un sistema può dare di sé, è necessario consacrare tutta un'esistenza per metterlo in pratica, o modificare perfino l'organizzazione sociale di intere società [...] Al contrario, a nessuno nuoce che i personaggi e i prodigi della finzione incarnino delle idee e le portino alle loro estreme conseguenze per verificare come si evolvono [...] Molte teorie che in astratto sembrano plausibili vengono smentite immediatamente e a volte accade anche il contrario. La "catarsi" prodotta dalla letteratura può ottenere così un valore non solo estetico ed etico, ma anche gnoseologico».⁵⁰

Una teoria metafisica, sostiene Arana, ha molti punti di contatto con l'opera letteraria (questo Borges lo aveva compreso e lo aveva segnalato con una serietà ricoperta d'ironia); in entrambi i casi bisogna narrare una storia, ad esempio la ricerca da parte dell'uomo del senso dell'esistenza. Non c'è genere letterario che non abbia la sua contropartita filosofica e, per questa ragione, «non è possibile sostenere un buon argomento metafisico se si escludono coloro che sono in grado d'interpretarlo adeguatamente, cioè gli uomini in carne ed ossa, con le loro piccole storie irripetibili, intensamente drammatiche, effimere».⁵¹ I numerosi filosofi che apprezzano l'opera borgesiana, prosegue il critico, sono attratti soprattutto dal vedere come sono magicamente inserite nella vita e nelle preoccupazioni degli uomini problemi e concetti che altrimenti sarebbero condannati a vivere nei manuali o nelle riviste specializzate.⁵² Eppure, rispetto ai filosofi che hanno costruito e costruiscono sistemi, conclude Arana, Borges non ebbe l'aspirazione di possedere una propria metafisica, ma coltivò la letteratura fantastica che è il genere nel quale egli stesso collocava la filosofia speculativa. Egli non pretese di essere un filosofo perché non lo fu, o anche se lo fu, «come tutti i filosofi lasciò alla posterità una rovina in più, nel senso che arricchì il nostro patrimonio con una costruzione fragile e nobile, bella, fantastica e solo in parte reale».⁵³

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 20-21.

⁵¹ *Ibidem*, p. 181.

⁵² «La sua arte di scrittore rende vitale ciò che *a priori* sembrerebbe astratto, ed è capace di drammatizzare e di dare la vibrazione dell'avventura a pensieri che mancano di sostanza narrativa». Ana Maria Barrenechea, *La expresión de la irrealidad...*, Op. Cit., p. 112.

⁵³ Juan Arana, *El centro del laberinto...*, Op. Cit., p. 172.

Secondo Raúl Rossetti, l'enorme fascino che Borges ha esercitato e continua ad esercitare su un gran numero di lettori in tutto il mondo è dovuto principalmente al fatto di aver usato la finzione letteraria per nascondere le sue convinzioni filosofiche, senza però «organizzarle in qualcosa che potesse somigliare ad una dottrina».⁵⁴ Nel saggio *La Filosofia de Borges*, Rossetti ribadisce il tono dubitativo che è caratteristico della prosa e della poesia borgesiana e la parodia che lo scrittore argentino fa attraverso i suoi racconti fantastici di coloro che pretendono di fornire risposte certe sulla realtà «riparandosi dietro parole erudite e concetti oscuri che vengono compresi solo da pochi iniziati».⁵⁵

È il caso del racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (Finzioni)* nel quale, sostiene Rossetti, «sono i moderni sofisti che prendono ingenuamente i loro sogni per realtà, creando un'utopia che invade il pianeta e tra i cui responsabili possiamo riconoscere politici, sociologi, comunisti, fascisti, surrealisti e naturalisti. Borges prende le distanze da tutte queste “sette” [...] formulando in questo racconto un'esemplare parodia del pensiero moderno».⁵⁶ Rossetti insiste poi nel sottolineare che né l'esistenzialismo, né il surrealismo, né il marxismo, né la psicanalisi attirarono Borges e che se il suo dichiarato agnosticismo consiste nel non poter interpretare la realtà, questo non significa che bisogna smettere di cercarla. Lo scrittore non si arrende alla disperazione esistenzialista né al conformismo postmoderno, piuttosto rimane fedele all'etica dei filosofi classici insistendo nel cercare il vero ordine delle cose.

C. Ulises Moulines non nega che molti dei racconti di Borges siano costruiti a partire da una base filosofica per comunicare un'idea generale e per creare una finzione letteraria. Un esempio è, ancora una volta, il racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, illustrazione fantastica della tesi berkeleyana della costruzione mentale della realtà da parte di un insieme di soggetti percipienti. Eppure, rileva Ulises Moulines, non tutti i testi borgesiani in cui entrano in contatto filosofia e letteratura hanno la medesima struttura del racconto sopraccitato e non sempre si pone la filosofia al servizio della finzione letteraria; in alcune occasioni si strumentalizza la letteratura al fine di comunicare un'idea filosofica: «Rivendico,

⁵⁴ Raúl Rossetti, *La Filosofia de Borges*, in *Proa*, julio-agosto 1999, p. 185.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

dunque per Borges», scrive l'autore, «non solo lo statuto di letterato che usa la filosofia (fatto evidente), ma anche quello di filosofo che usa la letteratura per propositi genuinamente filosofici».⁵⁷

Uno studio recente che indaga le intersezioni della filosofia nell'opera borgesiana è il volume *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges* di Cristina Bulacio (2005). L'autrice indica come Borges pur essendo agli antipodi di qualsiasi sistema appartiene comunque alla filosofia in senso lato, non come un "costruttore", ma (alla maniera derridiana) come un demolitore di certezza, uno scavatore di pregiudizi che mette in evidenza con notevole ironia e un pizzico di irriverenza le sue aporie e i suoi paradossi. Borges avanza nei vertiginosi territori delle problematiche metafisiche con intenti diversi: a volte per confutarli (come avviene nel caso della verità, della storia e del principio di contraddizione), altre volte per polemizzare sulle risposte offerte da celebri filosofi (come accade riguardo al tema della temporalità) e altre volte ancora per proporre nuove e suggestive possibilità (come nel caso dell'identità del mondo e dell'uomo). Secondo la Bulacio, Borges esibisce per la nostra inquietudine mentale e il nostro piacere estetico gli scandali della nostra ragione insufficiente sulle cui debolezze costruisce la sua splendida letteratura fantastica. Lo scandalo della ragione in Borges consiste nella rottura di un ordine costituito, come l'inserimento del divino nell'umano, dello straordinario nel quotidiano, dell'eterno nel temporale o dell'irrazionale nel razionale.

Bulacio precisa che i limiti della ragione umana evidenziati da Borges (limiti nella conoscenza, nel linguaggio, nella comprensione dell'universo e della nostra condizione) non devono essere considerati come chiusura del discorso o coercizione del pensiero, ma devono essere intesi come «un camminare lungo i bordi, un camminare sempre incerto, sempre provvisorio e, a volte, rischioso, attraverso i sentieri scoscesi delle alte vette. Borges indaga verso altre dimensioni al di là dei limiti che gli impone la sua condizione di uomo. Egli è un uccello delle vette, è un filosofo».⁵⁸

⁵⁷ C. Ulises Moulines, *El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo*, in Alfonso de Toro/Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Vervuert, Frankfurt am Main 1999, p. 180.

⁵⁸ Cristina Bulacio, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Ediciones Fundacion Victoria Ocampo, Buenos Aires 2005, p. 16.

Tra gli autori italiani che sono intervenuti nella discussione sui temi filosofici in Borges, ci limitiamo a segnalare i nomi di Roberto Paoli (uno dei maggiori studiosi di Borges in Italia) e Laura Silvestri.

In *Tre saggi su Borges*, Paoli affronta il tema del sapere enciclopedico di Borges, la sua predilezione per la letteratura inglese e nordamericana, ma anche l'influsso delle letterature orientali e della filosofia di Shopenhauer. Paoli qualifica Borges come un poeta filosofico sottolineando che l'ossatura filosofica ed etica dell'universo borgesiano si deve a Shopenhauer: l'antistoricismo, l'identificazione del caso con la necessità, la certezza metafisica che gli atti della nostra vita, pur essendo volontari, non sono liberi. L'autore ammette che i filosofi che Borges leggeva con maggiore frequenza (Berkeley, Hume, Pascal e lo stesso Shopenhauer, per citarne solo alcuni) avevano per lui non solo un valore letterario, ma anche speculativo perché nelle loro opere egli vedeva riflesse le sue preoccupazioni sull'esistenza e sul destino umano: «L'esistenzialismo di Pascal, il pessimismo di Shopenhauer, gli incubi di Kafka non lo deprimevano, perché erano felici e disingannanti creazioni della mente, elaborate su una profonda ma anche distaccata comprensione della miseria della condizione umana».⁵⁹ Paoli sottolinea, inoltre, la simpatia di Borges per Unamuno, «un poeta che, come lui, faceva poesia filosofica»;⁶⁰ Borges riconosce a Unamuno una grande capacità d'intuizione metafisica e lo prova citando alcuni versi del *Rosario de sonetos líricos* nei quali Unamuno paragona il tempo ad un fiume che fluisce dal futuro verso il passato:

*«Notturmo il fiume delle ore scorre
Dalla sua sorgente che è il domani
eterno...».*⁶¹

Secondo lo studioso, le affinità che esistono tra i due sono state a lungo misconosciute dalla critica per via dell'ostacolo frapposto da una dichiarata divergenza che ha le sue radici nel loro carattere e che consiste essenzialmente nel fatto che Borges non condivide la passione angosciosa con cui Unamuno si

⁵⁹ Roberto Paoli, *Tre saggi su Borges*, Bulzoni, Roma 1992, p. 24.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 60.

⁶¹ Jorge Luis Borges, *Acerca de Unamuno, Poeta*, in *Inquisiciones*, Ed. Proa, Buenos Aires 1925, p. 104.

colloca di fronte alla complessità del mondo e alle difficoltà della metafisica; insomma, lo scrittore argentino non condivide il suo sentimento tragico dell'esistenza. La metafisica è, all'opposto, per l'intelletto e la fantasia borgesiana, «un terreno d'avventura e di scoperta, di esperienza e di ricreazione: anche se vede la radice maligna e la fattura imperfetta del mondo, si lascia coinvolgere dallo stupore e dal giubilo che si provano davanti all'enigma».⁶² Paoli Chiarisce che l'influenza di Unamuno ha contribuito a determinare l'indirizzo metafisico della poesia borgesiana fin dai suoi primi libri nei quali la riflessione filosofica non si sviluppa necessariamente su un inizio descrittivo, attorno ad un centro o su una situazione particolare, ma scatta improvvisa fin dall'*incipit* rendendo subito evidenti considerazioni di portata metafisica sganciate dalla circostanza; né è un esempio il sonetto *Una brújula* (della raccolta *El otro, El mismo*, 1964):

*«Tutte le cose son parole dell'Idioma
in cui, notte e giorno, Qualcuno,
Scrive, o Qualcosa, l'infinito intreccio
che è la storia del mondo».*⁶³

Anche quando in una poesia come *Límites* (appartenente alla raccolta precedente) Borges tratta il motivo del vagabondaggio per le strade di Buenos Aires, lo fa mettendo subito a fuoco il nodo metafisico e l'interrogazione senza risposta:

*«Di queste vie che scavano il ponente
Una certo (non so quale) ho percorsa
Ormai l'ultima volta, indifferente
E senza sospettarlo, sottomesso.
A chi prefigge onnipotenti norme
E una misura rigida e segreta
Alle ombre, ai fantasmi ed alle forme
Che tessono e che disfano la vita.
Se per tutto c'è termine e c'è regola*

⁶² Roberto Paoli, *Tre saggi su Borges*, Op. Cit., p. 61.

⁶³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 253.

*E ultima volta e per sempre ed oblio,
Chi potrà dirci a chi, in questa casa,
Senza saperlo abbiamo detto addio?».*⁶⁴

Secondo Paoli, la sorpresa metafisica di questa poesia consiste nel sentire che in qualunque momento ci può capitare di compiere senza saperlo un atto abituale che può essere l'ultimo, come chiuderci dietro le spalle una porta che non riapriremo più. I limiti a cui Borges allude nel titolo non sono quelli ben noti a tutti (non sapere se Dio esiste e se siamo immortali), ma quelli cui solitamente non pensiamo e che oscuramente ci angosciano: «non sapere quale luogo, persona, oggetto vediamo per l'ultima volta; non potere recuperare il passato ingoiato dall'oblio; non poter fermare il passato che tumultuosamente si allontana da noi: lasciar depredare tutti i nostri connotati dal tempo e restare come irriconoscibili anche a noi stessi».⁶⁵

Il volume *Notas Sobre (Hacia) Jorge Luis Borges* di Laura Silvestri è dedicato solo minima parte alla filosofia di Borges in quanto la riflessione dell'autrice si concentra soprattutto sul rapporto dello scrittore con Dante e Cervantes e sull'analisi della sua letteratura fantastica. In ogni caso, la Silvestri osserva, esattamente come la maggior parte degli altri critici, che la filosofia di Borges non è sistematica e razionale né si esprime attraverso concetti e definizioni, bensì attraverso l'immaginazione e i simboli (primo fra tutti quello del labirinto che rappresenta il caos dell'universo, ma anche la complessità dell'animo umano). Da questa prospettiva, l'opera di Borges non è un esempio di una determinata filosofia, ma di un'antica sapienza il cui guardiano è il poeta che guarda al passato e al futuro e parla per mezzo di enigmi. «Questi», scrive riferendosi a Borges, «al contrario del filosofo che pensa razionalmente, ricorre ai simboli, alle immagini: ai segnali dell'anima che, unendo intelligenza e sentimento, rimediano alla disgiunzione prodotta dalla logica. Grazie al pensiero simbolico, il poeta ripercorre la strada della viva esperienza verso la parola, evocando i suoi originari

⁶⁴ *Ibidem*, p. 257.

⁶⁵ Roberto Paoli, *Tre saggi su Borges*, Op. Cit., p. 67.

contesti emotivi». ⁶⁶ Quella di Borges, secondo la Silvestri, è una metafisica che, radicata nel gioco e nel principio del piacere, coincide con l'esperienza estetica e il cui risultato è un tipo particolare di conoscenza in quanto unisce ragione e sentimento.

Anche Domenico Porzio, curatore dell'edizione italiana dell'opera omnia di Borges, riflette a proposito della presunta filosofia dello scrittore. Porzio sottolinea che Borges non è un filosofo e che non ha esposto un sistema di lettura del mondo; anzi, chi mira alla vana impresa di contenerlo in un ordinato e consequenziale sistema letterario-filosofico compie un'operazione inutile perché «inevitabilmente arriva alla mimesi di un suo schema interpretativo e a quella del suo linguaggio». ⁶⁷ Stabilita la relatività del tutto e l'inattendibilità di ogni filosofia a configurarsi come modello dell'universo, lo scrittore argentino ricorre alle filosofie come sollecitanti e assai spesso ironizzanti temi per esercizi intellettuali. «Le sue idee sono le idee della sua vasta biblioteca, ma le ha mistificate e sublimato in pagine di indiscutibile felicità. La mistificazione fa parte del gioco ed è, come il mito, all'origine della sua letteratura». ⁶⁸ Secondo Porzio, le assimilazioni dei vari filosofi sono in Borges sempre parziali e circoscritte: da Platone egli estrae soprattutto la teoria degli immutabili archetipi celesti; da Berkeley l'ipotesi di un Dio che sogna il mondo reale; da Shopenhauer la visione di un mondo governato dalle forze irrazionali della volontà. Tutto questo perché lo scrittore sa che se ogni teoria si legittima, nessuna è definitiva e ogni sistema è da rifiutare perché conduce irrimediabilmente all'errore.

Edgardo Gutiérrez aderisce alla discussione critica sulle implicazioni filosofiche in Borges sottolineando innanzitutto che una delle ossessioni dei filosofi è quella di superare la metafisica e che questo tema è stato ed è ancora frequentemente trattato da diversi approcci nella problematica filosofica contemporanea. ⁶⁹ A partire dall'analisi del linguaggio da un lato e dall'ermeneutica heideggeriana dall'altro, numerosi filosofi, ricorda Gutiérrez, hanno concentrato i loro sforzi in

⁶⁶ Laura Silvestri, *Notas Sobre (Hacia) Jorge Luis Borges*, Bulzoni, Roma 2000, p. 16.

⁶⁷ Jorge Luis Borges, *Tutte le Opere*, a cura di Domenico Porzio, Ed. Meridiani Mondadori, Milano 2001, vol. I, p. LXXXIV.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Edgardo Gutiérrez, *Borges y los senderos de la filosofía*, Gruppo Editor Altamira, Buenos Aires 2001.

questa impresa: la prima ha considerato la metafisica come uno spregevole sottoprodotto del linguaggio che si limita a formulare degli pseudo-problemi (Carnap), mentre il pensiero heideggeriano ha concepito la metafisica come il fondamento ontoteologico dell'appropriazione tecnica del mondo e della volontà di potere e l'obiettivo della loro impresa teorica è stato quello di portare a compimento la sua distruzione. Eliminare la metafisica è stato il punto di convergenza di questi due sentieri filosofici che si biforcano. In Borges, al contrario, la metafisica non è affatto intesa come un trauma da estirpare. Piuttosto che essere ostile verso la riflessione filosofica, argomenta Gutiérrez, lo scrittore argentino l'accetta benevolmente accogliendola nel meraviglioso territorio della letteratura, celebrando l'esistenza della speculazione metafisica ed estraendo da essa le sue possibilità estetiche.

Egli riabilita le composizioni metafisiche come giochi letterari e ne rivendica il loro valore artistico. La metafisica, anziché essere un nemico da combattere, si converte in un inesauribile contenitore di materia prima per l'invenzione di geniali finzioni. Attraverso alcuni suoi racconti, sottolinea l'autore, Borges mostra le possibilità del linguaggio di creare delle verità, di produrre verosimiglianze, d'inventare realtà. Eppure, egli non lo fa con la finalità dimostrativa del logico che persegue la formalizzazione di un sistema assiomatico alternativo alla logica classica (cioè per confutarla, modificarla o perfezionarla) e neppure con la finalità dell'epistemologo che crede che si possa conoscere la vera realtà dei fatti, ma semplicemente con quella dell'artista che vede nella logica una variante estetica. Alla considerazione borgesiana della metafisica con fini estetici, aggiunge Gutiérrez, bisogna sommare le considerazioni della logica e della teoria della conoscenza il cui problema centrale è naturalmente quello della verità. Attraverso alcuni suoi racconti Borges ha mostrato le possibilità del linguaggio di creare delle verità, di produrre verosimiglianze, di inventare realtà.

Borges, in definitiva, utilizza le idee della metafisica e della teologia per ragioni estetiche e non per ragioni metafisiche o teologiche e questo gli permette una libertà che è vietata al filosofo "professionale", inclusa la libertà di contraddirsi. Se ci si accosta all'opera borgesiana con lo spirito del logico, ci si imbatte inevitabilmente in delle contraddizioni, ma se ci si accosta con uno spirito

estetico, si nota che egli ha presentato le diverse dottrine filosofiche per intrattenere ed intrigare tutti quei lettori che erano disposti ad essere suoi complici. Con la raffinatezza che gli aveva dato la lettura degli scrittori britannici, Borges inventa parodie con celebri argomenti e dottrine della tradizione filosofica portandole fino all'assurdo, ironizzando e burlandosi impietosamente di esse. Degne di nota sono infine le riflessioni di Fernando Savater, filosofo spagnolo conosciuto per il suo pensiero libertario e anticonformista oltre che per testi assai divulgativi (fra tutti *Etica per un figlio*, Laterza, Bari 1992), che è autore del recente volume intitolato *Borges*. Con continue proteste di umiltà, Savater si propone di raccontare l'effetto che questo scrittore ha avuto su di lui, offrendo il proprio punto di vista come lettore, ma senza fondarlo sull'erudizione che «non possiedo, né sull'autorità, di cui non ho grande rispetto, bensì sulla fedeltà a ciò che mi ha dato piacere». ⁷⁰ Savater non si sottrae al compito un po' pedestre ma utile per i non addetti ai lavori, di ripercorrere a grandi linee la biografia dello scrittore argentino e la sua produzione letteraria. ⁷¹ E tuttavia, proprio le tappe salienti della vita e dell'opera di Borges fungono da pretesto per intrecciare riflessioni personali e citazioni (che in diverse occasioni sono di stimolo anche per il lettore più esperto) con le quali mettere in luce gli aspetti più razionali e speculativi dell'arte borgesiana.

Savater argomenta innanzitutto che le questioni filosofiche non sono semplici problemi, come quelli che si pone e di cui dispone la scienza, bensì questioni vitali di cui siamo totalmente e durevolmente coinvolti non tanto come soggetti di conoscenza, ma come persone. Le risposte che la scienza fornisce agli interrogativi sulla realtà servono a soddisfare, sebbene momentaneamente, la nostra curiosità e la nostra inquietudine rispetto ad essa; viceversa, le risposte alle questioni metafisiche non le risolvono mai abbastanza: anzi, servono per andare più a fondo e a mantenerle vive. Non risolvono gli interrogativi, ma entrano a far parte del loro divenire, arricchendolo ed accrescendolo. Per questo motivo, i progressi in campo filosofico sono sempre relativi e di solito si traducono in una

⁷⁰ Fernando Savater, *Borges*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 8.

⁷¹ L'edizione spagnola di questo libro è apparsa in una collana intitolata proprio *Vidas literarias* (Vite letterarie), in cui ad uno scrittore è affidato il compito di tracciare la biografia di un altro scrittore scomparso con il quale sente una particolare affinità.

maggior complessità di linguaggio piuttosto che in contributi risolutivi. «Forse la differenza si basa sul fatto che definiamo scientifiche le domande che ci “facciamo” in relazione all’obiettivo che vogliamo raggiungere, mentre oggi consideriamo filosofiche le domande su ciò che “siamo”, che ci costituiscono come esseri umani e di cui non possiamo disfarci, così come non possiamo liberarci della nostra condizione». ⁷² Nell’ultimo capitolo del libro, *Il sorriso metafisico*, Savater entra nello specifico e si confronta con il *côté* filosofico di Borges, mettendo tuttavia in guardia il lettore contro un’interpretazione delle questioni metafisiche sollevate dagli scritti borgesiani come «presentazioni accademiche in miniatura». ⁷³

Non a caso il capitolo si apre con una citazione tratta dal saggio su Borges di Ezequiel de Olaso *Jugar en serio* che dice: «Per i disinganni/c’è sempre tempo,/ ci sono i saccenti,/ ci sono le biblioteche./ Per l’amore verso/ la poesia del pensiero,/c’è Borges». ⁷⁴ In effetti vale per Borges quello che lui stesso intendeva quando definiva Chesterton come un poeta “intellettuale”. Intellettuale non nel senso di far parte di una categoria o di una corporazione, ma al contrario di scrivere, esercitando liberamente e pienamente il dono dell’intelligenza insieme a quello della sensibilità e della passione. Savater sostiene che anche se la poesia e la prosa borgesiana contengono dei temi filosofici, il punto è proprio questo: che il contenitore vale più dei contenuti e dei temi. E la paura del commentatore è quella di disperdere, maltrattare o annullare il loro meraviglioso involucro.

Savater sottolinea che se è innegabile che la vasta produzione di questo autore è straordinariamente sensibile alla duplice condizione, urgente e insolubile, posta dalla ricerca filosofica, lo è in quanto, a differenza di alcuni professionisti della filosofia che tendono a considerare la propria disciplina secondo il modello della ricerca scientifica, egli non lavora per uscire dal dubbio, bensì per addentrarsi in esso. Secondo Savater, quello che accomuna Borges ad un filosofo è l’irrinunciabile necessità di porsi determinati quesiti e la consapevolezza di non potersene liberare con semplici e definitive risposte, limitandosi invece a spostare

⁷² *Ibidem*, p. 111.

⁷³ *Ibidem*, p. 110.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 97.

la perplessità a un livello più sottile e, ovviamente, più paradossale che produce un effetto di umorismo riflessivo ben noto ai lettori di Borges.

3. Al confine tra letteratura e filosofia.

Borges, dunque, non propose un personale sistema d'interpretazione della realtà e pertanto non può essere considerato un filosofo in senso stretto. In quanto uomo del suo tempo, egli intuì e trasportò nelle sue opere i dubbi, le incertezze e i quesiti che gli fecero vivere la crisi della metafisica, come l'insufficienza di qualsiasi speculazione teorica alle incessanti domande dell'uomo. Tuttavia, come ha rilevato la maggior parte della critica, l'impresa poetica borgesiana non può essere ridotta esclusivamente ad un pensiero letterario poiché egli si mosse proprio lungo quell'immaginaria linea di confine che esiste tra la letteratura e la filosofia. In Borges convissero sia il letterato che il filosofo in quanto egli non fu esclusivamente un creatore di letteratura fantastica, di saggi e di poesie, ma introdusse elementi riflessivi nelle sue narrazioni, suscitando nei lettori il dubbio oltre che la sorpresa. Per certi aspetti, è proprio l'elemento filosofico che accentua il fascino dei suoi scritti. «É cosa certa che non è Borges a rendere affascinante la filosofia», sottolinea Savater, «ma è la filosofia a rendere affascinante Borges. Il caso non è unico perché ci sono altri esempi nel nostro secolo (Bernard Shaw, Kafka, Thomas Mann, Valéry, Bernhart, ecc.) [...] Nessuno di essi è stato un grande letterato solo per la sua propensione filosofica, ma nessuno di essi avrebbe avuto tanta fama presso i contemporanei se non fosse stato trasportato da essa e perfino ossessionato».⁷⁵

Estrarre asseverazioni filosofiche dai testi dello scrittore argentino potrebbe apparire incongruente rispetto alla specificità dell'opera letteraria, ossia alla sua unità; tuttavia, non si può ignorare il fatto che in Borges ci si accosta all'ambito filosofico sempre attraverso la letteratura e questo, secondo quanto sostenuto da Julián Serna Arango, implica una differenza: mentre i filosofi estraggono i fenomeni dal loro contesto, il narratore prende in considerazione il contesto e i protagonisti e, occupandosi anche di argomenti d'interesse filosofico, recupera l'unità perduta.⁷⁶

⁷⁵ Fernando Savater, *Borges y la Filosofía*, in Alfonso de Toro/Susanna Ragazzoni (ed.), *El siglo de Borges: Literatura...*, Op. Cit., p. 123.

⁷⁶ Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, Op. Cit., pp. 7-28.

Come abbiamo evidenziato in precedenza, Borges non è un filosofo; eppure egli fa continuamente allusione alla filosofia e si avvale di essa per illustrare in maniera narrativa e poetica delle idee astratte. Si tratta di un compito obiettivamente difficoltoso in quanto nella realtà le idee non sono sorrette dalle immagini così come avviene con le moderne tecnologie in cui ad ogni definizione, parola o concetto, corrisponde un'immagine. Nella realtà, le idee si appoggiano ad un tipo di collegamento simbolico distinto. Per Borges, tuttavia, non contano esclusivamente le idee filosofiche camuffate di letteratura, ma il gioco verbale che è capace di creare a partire da quelle idee astratte. Gioco peraltro possibile grazie a questa "virtù" della filosofia, a quella capacità del suo linguaggio di abbracciare ambiti tanto contrapposti come quelli riservati alla scienza, all'arte e alla letteratura, grazie alla sua capacità di muoversi tra l'oggettivo e il soggettivo.

Appellandosi a una sorta di "ateismo epistemologico" che lo caratterizza, Borges esamina le differenze tra l'ambito letterario e quello filosofico fino ad appianarle, riuscendo a conciliare ragione ed immaginazione. Egli riduce, quando non annulla completamente, la differenza che separa la filosofia dalla letteratura perché quest'ultima diviene un veicolo, uno strumento ed un ricettacolo per trasportare contenuti filosofici. Guardando all'esempio borgesiano è possibile stabilire una relazione tra le due discipline: la letteratura come supporto di idee filosofiche e la filosofia come fonte di argomenti letterari. Critici letterari e filosofi hanno affrontato in numerosissimi studi la questione dei rapporti tra filosofia e letteratura e lo hanno fatto con uno spirito che ha offerto ottimi spunti per esplorare il territorio di una sorta di fenomenologia del testo narrativo da pensare in relazione (ed ovviamente anche in opposizione) a una fenomenologia del testo filosofico.⁷⁷ Ci limiteremo, tuttavia, ad alcuni studi piuttosto recenti in ordine di tempo.

⁷⁷ Tra i numerosi studi critici che hanno analizzato, più o meno indirettamente, le correlazioni e le differenze tra l'ambito letterario e quello filosofico, si segnalano: AA.VV., *The philosophical reflection of man in literature: selected papers from several conferences held by the International society for phenomenology and literature*, D.Reidel, London 1982; Enrico De Negri, *Tra filosofia e letteratura*, Morano Napoli 1983; AA.VV., *Deconstruction in context: literature and philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1986; AA.VV., *Literature and the question of philosophy*, edited and introduced by Anthony J. Cascardi, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987; Pietro Mazzamuto, *Filosofia e letteratura*, Panopticon, Palermo 1989; AA.VV., *Palinsesto: i modi del discorso letterario e filosofico*, a cura di Giuseppe Zuccarino, Ed. Marietti, Genova 1990; AA.VV., *Philosophers' poets*, edited by David Wood, Routledge, London 1990;

Nel saggio *Comprendere e narrare*, Emilio Garroni si chiede a quale condizione consideriamo un testo filosofico o narrativo.⁷⁸ L'argomento è impostato in modo che il testo filosofico e il testo narrativo vengono intesi non tanto come due generi letterari, quanto come due modi di usare il linguaggio. Garroni affronta la questione mosso dall'intenzione di opporsi alla posizione di Richard Rorty e di quei neo-pragmatici che arrivano a negare del tutto la possibilità di distinguere i due generi letterari. Egli, al contrario, tende a condurre il discorso oltre il piano degli usi linguistici in quanto tali, per collegare i due modi alla loro comune radice esistenziale.

A partire dalla differenza reciproca, l'autore mostra la complementarità delle due esigenze in quanto radicate in una comune "volontà di senso". Questi due "modi di usare il linguaggio" si fondano sulla duplice definizione: del filosofico come dire comprendente-spazializzante e del narrativo come dire raccontante-temporalizzante. Comprendere e narrare risultano così due modi chiaramente distinti e distinguibili di rapportarsi all'esperienza e di elaborarne un sapere; due modi che stanno in un rapporto paradossale: di distinzione, ma anche di complementarità. Il comprendere mira ad una unità di senso, perciò la sua condizione di possibilità non può essere che la verità, ovvero la coerenza, il principio del "se...allora". Nel narrare, al contrario, ciò che conta non è la coerenza, quanto piuttosto lo stabilire una successione: la condizione del narrare è dunque quella dell'istituzione di un "prima...e poi...".

Claudio Toscani, *Il seme e il solco: inchiesta sui rapporti tra letteratura e filosofia*, Ed. Milella, Lecce 1994; AA.VV., *Beyond representation: philosophy and poetic imagination*, edited by Richard Eldridge, Cambridge University Press, Cambridge 1996; Bruno Coppola, *L'ineffabile bellezza: filosofia e narrazione*, Ed. Angeli, Milano 1996; Pierre Champion, *La littérature a la recherche de la vérité*, Seuil, Paris 1996; Rocco Ronchi, *Luogo comune: Verso un'etica della scrittura*, Egea, Milano 1996; Jean Francois Marquet, *Miroirs de l'identité: la littérature hantée par la philosophie*, Hermann, Paris 1996; AA.VV., *Literatura y filosofía en la crisis de los generos*, Ed. Fundacion Juan March, Madrid 1999; Giovanni Invitto, *Narrare fatti e concetti*, Ed. Milella, Lecce 1999; AA.VV., *Il potere delle parole: sulla compagnia tra filosofia e letteratura*, a cura di Silvano Petrosino, Bulzoni, Roma 2000; Franco Rella, *Il silenzio e le parole: il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano 2001; Philippe Sabot, *Philosophie et littérature: approches et enjeux d'une question*, Presses universitaires de France, Paris 2002; AA.VV., *The visible and the invisible in the interplay between philosophy, literature and reality*, Kluwer, Dordrecht 2002; Marco Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura: Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini, Milano 2003; AA.VV., *Sconfinamenti tra arte e filosofia, immagine e pensiero: incontri filosofico-letterari con Sergio Givone*, Rubettino, Soneria Mannelli 2004.

⁷⁸ Emilio Garroni, *Comprendere e narrare*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Questi due principi, a loro volta, sono compresi come espressione delle due dimensioni “estetiche” dell’esperienza: la spazialità, la dimensione propria dell’uso del linguaggio come comprensione, e la temporalità, propria del linguaggio come narrazione.

In un altro saggio, *Narrazione e filosofia*, Garroni aggiunge che una distinzione tra filosofia e letteratura deve essere fatta, ma non certo in termini «di classi di testi, intesi come oggetti osservabili, quanto piuttosto [in termini] di condizioni non osservabili, e tuttavia pensabili, anzi necessarie, che possono essere ora dominanti, ora subordinate, ma non mai assenti, in testi diversi che diciamo “letterari” o “filosofici”». ⁷⁹ Quello che uno scritto filosofico sembra esigere continuamente, aggiunge l’autore, è indubbiamente la «condivisione». ⁸⁰

Il filosofo, infatti, pretende che i suoi asserti siano condivisi o quantomeno discussi. Ma ciò non accade solo per quanto riguarda il discorso filosofico. È la comprensione in genere ad avanzare una simile pretesa; nessuno, infatti, quando comprende qualcosa, pretende che di ciò che ha colto non si possa e non si debba in alcun modo discutere: «non ha senso pretendere di comprendere da soli a soli». ⁸¹ Al contrario ognuno di noi, proprio con il suo esternare ciò che ha compreso, aspira al consenso altrui. La filosofia si trova perciò legata a questa condizione di condivisibilità. Le cose stanno diversamente per quanto riguarda un testo letterario. Quest’ultimo, infatti, è tale solo a patto che la comprensione e l’istanza che esso reca con sé vengano neutralizzate. Affinché si possa raccontare qualcosa, spiega Garroni, la comprensione deve ritrarsi poiché solo la messa in parentesi di quest’ultima consente il recupero di quella dimensione temporale che è essenziale per qualunque narrazione e che invece viene azzerata (o comunque appiattita) ogni volta che si coglie il senso di qualcosa (comprendere infatti equivale sempre a disporre in uno spazio logico elementi che sono comparsi uno dopo l’altro, cioè che si sono succeduti linearmente). Ne deriva che uno scritto narrativo, a differenza di uno di tipo filosofico, «non aspira ad essere condiviso o

⁷⁹ Emilio Garroni, *Narrazione e filosofia*, in AA.VV., *Teoria e pratica della scrittura creativa*, a cura di T. De Mauro, P. Pedace, A.G. Stasi, Controluce, Roma 1996, p. 133.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*, p. 137.

discusso»;⁸² anzi, se mirasse a questo cesserebbe di essere letteratura per tramutarsi essenzialmente in uno sforzo di comprensione.

Nel volume *Narrare fatti e concetti*, Giovanni Invitto sostiene che la filosofia deve riuscire a cogliere, nello sforzo della narrazione letteraria, la diaspora di un pensiero dell'esistenza che non è *divertissement*, pausa, elisione, ma contributo versato alla comune ricerca del senso di sé, degli accadimenti e delle cose. Ciò significa pensare ad una filosofia che non commenti solo filosofi (così come chiedeva Leopardi), ma che sappia interpretare il contributo degli altri saperi in quanto "intraontologia" che riconosce il suo compito in ogni sfera dell'esperienza.⁸³ Alla radice comune tanto dell'istanza narrativa e letteraria quanto dell'impresa filosofica (o teologica), sottolinea Invitto, c'è un principio etico (quello stesso principio che con molta probabilità valeva anche per Jorge Luis Borges), ovvero la ricerca di conforto e il tentativo di vincere la morte o più in generale il dolore e la sofferenza umana, narrandola. Questo perché raccontare il male lo mette a distanza, lo oggettivizza, e dunque lo relativizza rispetto all'impatto che esso ha nel vissuto. Secondo Invitto, la filosofia può essere considerata una forma del narrare anche perché il narrare è una categoria universale che comprende tutte le forme espressive del soggetto. Inoltre, sostiene l'autore, i generi narrativi che pure sono stati sempre presenti nella filosofia non indicano semplicemente una pluralità di possibilità espressive della filosofia, ma attualmente, con la caduta di alcuni modelli come il sistema o il trattato, possono costituirne la via privilegiata. Essendosi conclusa l'epoca in cui la filosofia è stata per secoli primato di una ragione che presupponeva di poter definire la totalità del reale ed essendo valide altre forme di comprensione, allora la narrazione potrebbe essere quella più adatta.

Per quanto concerne l'ambito filosofico, non è possibile omettere, seppur sinteticamente, le posizioni assunte dal neo-pragmatismo e dal decostruzionismo, o meglio dai suoi maggiori rappresentanti, Richard Rorty e Jacques Derrida, che sono entrambi sostenitori di un'assoluta compenetrazione tra l'ambito filosofico e

⁸² *Ibidem*, p. 140.

⁸³ Giovanni Invitto, *Narrare fatti e concetti*, Op. Cit.

quello letterario.⁸⁴ La tesi più audace del filosofo statunitense Richard Rorty è quasi certamente quella secondo cui non esiste alcuna apprezzabile differenza tra letteratura e filosofia. Con quest'ultimo termine, infatti, non si indica per Rorty una disciplina speciale fornita di un metodo e di un campo d'indagine, ma soltanto «un dipartimento accademico».⁸⁵ La filosofia non è collocata in un luogo appartato della cultura, dal quale è spettatrice della contingenza dei fatti del mondo. Vale a dire, essa non è un'indagine volta alla ricerca di ciò che è necessario.

Solo se fosse la scoperta di un «terreno comune»⁸⁶ e neutrale dal quale poter gettare uno sguardo globale e onnicomprensivo su quello che accade, la filosofia potrebbe sperare, secondo Rorty, di non essere considerata letteratura *tout court* ed evitare di essere messa sullo stesso piano di una qualsiasi scienza naturale o storico-sociale (visto che in tal caso non si occuperebbe della realtà contingente, ma della sua possibilità non empirica). Dal momento però che non esiste alcuna necessità che limiti dall'esterno la contingenza, non c'è neppure uno specifico ambito disciplinare filosofico che colga ciò che è oltre lo strato superficiale dei fenomeni. Secondo Rorty, l'idea che non ci sia alcuna differenza sostanziale tra un libro di filosofia e uno di letteratura la si ricava dal fatto che in entrambi manca non solo un «fuori-testo», ma anche la capacità di scoprire qualcosa.⁸⁷

Fondamentale, a questo proposito, è la critica rivolta nei confronti della nozione realista di riferimento.⁸⁸ Questo filosofo rifiuta infatti l'idea che quando si parla si agganci l'extralinguistico: un testo non esce mai fuori di sé per afferrare parti di realtà. Il riferimento esiste, ma soltanto a livello *intratestuale* e ciò significa che tutti i libri (compresi i testi scientifici) rinviano esclusivamente ad altre cose che sono state pubblicate. Tuttavia, Rorty si spinge più in là osservando che senza un vero e proprio rimando alle cose manca il requisito minimo affinché di un testo si

⁸⁴ Per un approfondimento del rapporto tra pragmatismo e decostruzione, si segnala il recente volume di Lorenzo Fabbri, *L'addomesticamento di Derrida. Pragmatismo/decostruzione*, Mimesis, Milano 2006. Per quanto riguarda invece la vivace ricezione che il pensiero e l'opera di Derrida hanno conosciuto nei dipartimenti di scienze letterarie di illustri università americane, si rimanda a: AA.VV., *The Yale Critics: Deconstruction in America*, Ed. Jonathan Arac, Wlad Godzich, Wallace Martin, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.

⁸⁵ Richard Rorty, *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 156.

⁸⁶ Richard Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano 1992, p. 240.

⁸⁷ Id., *Conseguenze del pragmatismo*, Op. Cit.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 18-26.

possa dire che sveli qualcosa di reale. La conclusione è che qualsiasi opera crea, ossia fabbrica una sua descrizione del mondo. Dal suo punto di vista, i grandi libri, cioè quelli che nei rispettivi ambiti chiudono un'epoca e ne aprono un'altra, non svelano mai l'essenza di qualcosa, ma semplicemente forniscono un nuovo vocabolario nei termini del quale ridescrivere in maniera inedita ed originale ciò che in passato era sempre stato visto in un certo modo. Ai suoi occhi, il filosofo che rompe con gli schemi consolidati della tradizione non è altro «un poeta nel senso lato del termine»,⁸⁹ cioè è un «artefice di nuove parole»⁹⁰ con le quali cambia il modo di parlare.

È per questo motivo che nel volume *La filosofia dopo la filosofia*, Rorty osserva che chi, come Galileo, dischiuse nuovi orizzonti non effettuò una scoperta. Egli cioè non «trovò finalmente le parole che ci volevano per adeguarsi al mondo, ma si imbatté in uno strumento che dimostrò di assolvere certi scopi meglio di tutti quelli precedenti. Una volta che si capì cosa si poteva fare con un vocabolario galileiano nessuno fu più molto interessato a fare quello che si faceva prima [...] con un vocabolario aristotelico».⁹¹ Analogamente Yeats non arrivò a qualcosa a cui non era mai arrivato nessuno prima di lui, ma «si imbatté in alcuni strumenti con i quali poté scrivere poesie che non erano semplici variazioni sul tema di quelle dei suoi predecessori».⁹² L'equivalenza della filosofia con la letteratura non comporta tuttavia la necessità di etichettare Aristotele e Leibniz come scrittori. Rorty non intende affatto correggere il senso comune per il quale è ovvio che questi due autori non possano essere assimilati a dei narratori, ma semplicemente liberarli dalla nozione realista di una collocazione su piani ontologicamente distinti delle loro rispettive attività. Ciò significa che le differenze che sussistono tra loro vanno lette in una chiave pragmatica. Vale a dire: la ragione per cui autori come Heidegger e Manzoni, ad esempio, sono ricorsi a vocabolari differenti è che con essi hanno potuto realizzare meglio gli scopi che si erano prefissi e non che tali vocabolari erano quelli intrinsecamente più adatti, cioè gli unici che coincidevano con ciò che dovevano descrivere.

⁸⁹ Richard Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*, (titolo originale: *Contingency, irony and solidarity*) Laterza, Roma-Bari 1994, p. 21

⁹⁰ *Ibidem*, p. 30

⁹¹ *Ibidem*, p. 29.

⁹² *Ibidem*.

Non esistono linguaggi giusti o sbagliati, ma soltanto linguaggi più o meno funzionali rispetto agli obiettivi indicati. È solo la possibilità di operare una distinzione pragmatica del tipo mezzo-fine che, secondo Rorty, giustifica il punto di vista del senso comune in base al quale la filosofia è qualcosa di altro dalla letteratura, rendendo legittimo l'uso di questi due termini come se identificassero attività differenti.

A proposito poi di Derrida e dell'atteggiamento del decostruzionismo, Jonathan Culler ha affermato che per il potere d'intervento della decostruzione è essenziale «dimostrare che la lettura più autenticamente filosofica di un'opera filosofica -una lettura che tenga conto dei suoi concetti e dei fondamenti del suo discorso- è quella che tratta l'opera come letteratura, come costruzione retorica fittizia i cui elementi e il cui ordine sono determinati da diverse esigenze testuali. Viceversa, la lettura più profonda e idonea delle opere letterarie può essere quella che considera queste ultime come posizioni filosofiche, estraendo le implicazioni della loro relazione con le opposizioni filosofiche che le sostengono».⁹³ Effettivamente, Derrida ha dedicato alla letteratura, ai suoi rapporti con la filosofia e a quel "di più" che di una lingua si percepisce nel tentativo di tradurla, gran parte dei propri anni di studio e di ricerca. Ci riferiamo ad una serie di considerazioni che vanno da *La carte postale* del 1980 alle interviste radiofoniche che il filosofo francese concesse tra il 1997 e il 1999 a *France Culture*.⁹⁴

Ispirato molto probabilmente da Paul Valéry che vedeva la filosofia come una pratica della scrittura e, di conseguenza, come una sottocategoria della letteratura, Derrida sostiene che bisogna studiare i testi filosofici come testi letterari, prestando attenzione allo stile, alla forma, alle figure letterarie, al titolo, alla tipografia e anche alla composizione della pagina.⁹⁵ Egli non si limita a considerare il paradosso e la contraddizione dei filosofi che scrivono per criticare la scrittura, come nel caso Rousseau, ma mostra come la filosofia sia essenzialmente scrittura.

⁹³ Jonathan Culler, *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, Ithaca, New York 1982, pp. 149-150.

⁹⁴ Jacques Derrida, *La carte postale: de Socrate a Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980 ; Id., *Sulla parola. Istantanee filosofiche*, Nottetempo, Roma 2004.

⁹⁵ Amalia Quevedo, *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari*, Lyotard, Braudrillard, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra 2001. Parte del presente volume è consultabile anche sul sito: http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo_2.htm.

Essa dipende pertanto, esattamente come la letteratura, dallo stile e dalle forme del linguaggio. Derrida considera la filosofia come un genere letterario uguale a tutti gli altri, senza alcun privilegio, e questo lo conduce verso una testualità generale indifferenziata. La pratica decostruttivista tende infatti a trattare le opere della filosofia come opere letterarie e ad adeguare la critica alla metafisica ai criteri della critica letteraria.

Derrida non tenta d'invertire la gerarchia filosofia/letteratura, ma di destabilizzare o dislocare le frontiere tra l'una e l'altra mettendo entrambe in interdizione: non c'è nessuna essenza certa nella filosofia o nella letteratura in quanto esse sono delle categorie instabili che non offrono alcuna garanzia. Inoltre, i margini tra questi due ambiti non possono mai essere definiti in quanto i testi contengono sovente dei tratti e delle caratteristiche che condividono con altri testi. Un testo letterario può condividere alcuni tratti con dei testi filosofici, politici, ecc. Capovolte le categorie ed i confini, è evidente che la gerarchia (o la supremazia di un ambito rispetto all'altro) tende a scomparire. Derrida, quindi, apre i due settori ad una reciproca contaminazione; si tratta, naturalmente, di una strategia decostruttiva: alcune caratteristiche della filosofia e della letteratura possono permanere, ma senza che godano già di un dominio sicuro ed inerente a ciò che è scritto né di come viene letto. Tuttavia, ciò che interessa il filosofo francese non è in *stricto sensu* né la filosofia né la letteratura, ma una scrittura che senza essere nessuna delle due mantiene la memoria di entrambe.

Lo studio della letteratura può rilevare qualcosa rispetto ai limiti dell'interpretazione filosofica. Questo è il principale interesse di Derrida che, di conseguenza, ha agito in due modi diversi: da un lato ha scritto dei testi letterari senza produrre criticismo letterario convenzionale; dall'altro ha scelto ricorsi e strategie della scrittura letteraria e li ha impiegati per destabilizzare la metafisica. Egli ha scritto filosofia in forma letteraria e ha discusso dei limiti sia della filosofia che della letteratura (la scrittura derridiana rappresenta una critica radicale alla filosofia in quanto mette in discussione le nozioni di verità e di conoscenza e, conseguentemente, l'autorità della filosofia stessa), ma ha destabilizzato anche altri limiti e altre frontiere in quanto ha applicato questo suo

modo di filosofare ad altri campi, come quello dell'arte, dell'architettura, della politica e delle leggi.

Nel *Discorso filosofico della modernità*, Habermas, criticando sia Rorty che Derrida e il livellamento della differenza specifica tra filosofia e letteratura attuato da entrambi, afferma invece che «Il pensiero filosofico, quando [...] viene esonerato dal dovere di risolvere problemi, e rifunzionalizzato come critica letteraria, è privato non soltanto della sua serietà, bensì anche della sua produttività e capacità di prestazione».⁹⁶ È chiaro che serietà, produttività e capacità di prestazione del discorso filosofico consistono per il filosofo tedesco, appunto, classicamente nel dire veritativo. «Anche il giudizio critico letterario», continua Habermas, «perde la sua potenza, quando, come vorrebbero i seguaci di Derrida nei *literary departements*, viene convertito dall'appropriazione dei contenuti estetici d'esperienza a critica della metafisica».⁹⁷

È evidente che, in questo caso, serietà, produttività, capacità di prestazione del discorso critico-letterario consistono per Habermas, di nuovo classicamente, nell'appropriazione di contenuti estetici, cioè in una “funzione ponte”: la critica letteraria ha come compito quello di creare un ponte tra i contenuti estetici prodotti dall'opera e il linguaggio normale, di chiarire le ombre e le finzioni che vengono prodotte da chi opera in ambito letterario. La conclusione che trae Habermas è la seguente: «La falsa assimilazione di un'attività all'altra priva entrambe, pensiero filosofico e giudizio critico-letterario, della loro sostanza».⁹⁸ Rocco Ronchi sottolinea invece che l'appiattimento della differenza tra filosofia e letteratura non è da intendersi come confusione, che è sostanzialmente la tesi di Habermas, piuttosto come necessità.⁹⁹ Una necessità alla quale la filosofia e la letteratura non possono sottrarsi nella contemporaneità. Infatti, se si sottraessero a questa reciproca autodissoluzione verrebbero meno alla loro specifica vocazione. Dunque non si tratta di un tradimento, quanto piuttosto di una fedeltà estrema alla

⁹⁶ Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 213.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Rocco Ronchi, *La realtà e la sua ombra*, in *Nuova Corrente*, n° 32, 1985, pp. 77-104. Sul medesimo argomento si veda anche: Rocco Ronchi, *Il filosofo e la sua ombra. Margini letterari e filosofici*, in *Bollettino 900*, giugno-dicembre 1999, n° 1-2, consultabile sul sito <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/1999-i/Ronchi.html>.

propria vocazione. Poiché Habermas mantiene la partizione classica, platonica tra dire veritativo-filosofico, da un lato, e dire l'ombra, ossia raccontare delle finzioni (che è poi la caratteristica della letteratura), allora Ronchi cita provocatoriamente un verso del poeta ebreo Paul Celan, un verso in cui il solco platonico viene saltato d'un balzo. Si tratta di un verso piuttosto noto, tratto da una poesia che s'intitola *Parla anche tu* e che recita semplicemente: «Dire verità è dire l'ombra».¹⁰⁰ Ci sembra inutile ricordare che dire la verità è proprio il compito esclusivo del filosofo. Tuttavia, un simile enunciato sembra appartenere per principio ad uno spazio extra filosofico poiché l'ombra è ciò che la verità dissipa, il fondo della caverna dal quale bisogna uscire. Quando Platone nella *Repubblica* vara ufficialmente il termine "filosofia", lo fa proprio in opposizione ai dicitori dell'ombra e ai suoi amanti, i Filodossi, gente perduta tra teatri e spettacoli che era sedotta dall'apparenza ed corrotta da immagini che stimolavano la loro parte patetica, ma non di certo quella razionale.¹⁰¹

Celan afferma invece che dire la verità è dire l'ombra; non si tratta di dire anche l'ombra accanto alla verità e neppure che non esiste altra verità che l'ombra, ma semplicemente che la verità è l'ombra. Il verso di questo poeta può sembrare paradossale visto che la filosofia è la scienza della verità e la verità può essere rappresentata simbolicamente dalla luce, mentre la letteratura in generale (e la poesia in particolare) è il regno dell'illusione e quindi delle ombre. «In realtà», sottolinea Ronchi, «credo che proprio il verso di Celan dica qualcosa di fondamentale sul dialogo tra filosofia e poesia e sulla necessità di questo intreccio nella contemporaneità. E intendo la parola necessità in senso forte, la intendo cioè nel senso schiettamente filosofico in cui lo intendeva Aristotele nel libro primo della *Metafisica* quando diceva: «La filosofia è scienza della verità, ma attenzione, la verità non è l'oggetto ma è il soggetto. È la verità che ci cerca e ci stana, ci chiama e ci chiede di corrisponderle». [...] Intendo la parola verità in questo senso perché intendo il dialogo tra filosofia e poesia, che si sta realizzando in un ampio ambito della contemporaneità, come un dialogo necessario per un appello della verità stessa».¹⁰²

¹⁰⁰ Paul Celan, *Poesie*, Ed. Meridiani Mondadori, Milano 1997.

¹⁰¹ Platone, *Opere*, vol. II, Laterza, Roma-Bari 1967, pp. 300-305.

¹⁰² Rocco Ronchi, *Il filosofo e la sua ombra...*, Op. Cit.

Se la filosofia, sostiene Ronchi, è la scienza della verità nel senso del genitivo soggettivo, cioè nel senso classico, è la filosofia stessa che deve contenere, al suo più alto grado di elaborazione, questo appello della verità ad essere cercata nella dimensione dell'ombra. Questo perché l'incontro tra filosofia e letteratura non può essere il risultato della congiunzione di due tradizioni linguistiche. La filosofia non deve credere semplicemente di trovare nella letteratura il proprio completamento: «Piuttosto, in quel dire la verità come ombra e l'ombra come verità, filosofia e letteratura spariscono come tali, nella loro consolidata distinzione, forma da un lato contenuto dall'altro, per retrocedere non, come dice Habermas, nell'indistinto della loro confusione, ma per corrispondere più decisamente alla vocazione che le ha sempre animate».¹⁰³ Al termine di questa duplice riduzione ciò che resta non è un duplice silenzio, non è l'avveramento del dire veritativo, del filosofo e il venir meno di quel gioco d'ombra che sembra essere il poetico, ma il paradosso di una verità che non può esprimersi se non attivando la non-verità che l'accompagna. La non-verità che accompagna sempre la verità (e dunque la filosofia) proprio come l'ombra.

In un saggio del 1959, il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty afferma che, in fin dei conti, la fenomenologia consiste nel rivelare lo strato preteoretico, l'infrastruttura ("il segreto dei segreti") che sta al di qua delle nostre tesi e della nostra teoria, nello svelare insomma che cosa c'è sotto i nostri strumenti di analisi.¹⁰⁴ Ed è in questo esercizio, sottolinea Merleau-Ponty, che il filosofo si accorge di essere sempre seguito dalla sua ombra, di non poter annullare quest'ombra, il non-pensato, il non-compreso; ciò non significa che il filosofo

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ «Il compito ultimo della fenomenologia, come filosofia della coscienza», scrive Merleau-Ponty, «consiste nel comprendere il suo rapporto con la non fenomenologia. Ciò che in noi resiste alla fenomenologia, l'essere naturale, il principio barbaro di cui parlava Schelling, non può restare fuori dalla fenomenologia e deve trovarvi un suo posto». Maurice Merleau-Ponty, *Il filosofo e la sua ombra*, in Id., *Segni*, Il saggiaatore, Milano 1967, p. 217. Nella prospettiva merleau-pontyana, la filosofia si trova a confrontarsi di continuo con il carattere paradossale della propria natura di analisi trascendente *interna* all'orizzonte che intende trascendere, pur rimanendovi immersa nel non potervisi sottrarre in quanto propria condizione di possibilità. In questo modo, il filosofo francese si trova a dover pensare razionalmente una dimensione di senso, l'irriflesso, allo stesso tempo tema e condizione di possibilità del pensiero stesso; compito non facile in quanto l'apertura all'irrazionale deve avvenire razionalmente. Si tratta cioè di pensare una dimensione che ontologicamente si sottrae alla categoria del pensiero. Giovanni Invitto sottolinea l'assoluta centralità di questo tema nel pensiero di Merleau-Ponty nel dire che «il chiasma di *raison et déraison* [...] costituisce la cifra di tutta la speculazione merleau-pontyana». Giovanni Invitto, *La tessitura di Merleau-Ponty. Ragioni e non-ragione nell'esistenza*, Mimesis, Milano 2002, p. 89.

squalifica la riflessione a beneficio dell'irriflesso o dell'immediato, ma che «il pensiero riflessivo lascia sempre residui e semplifica e distorce ciò che recupera con la sua presa: l'Essere gli sfugge, e l'ombra del non-pensato è sempre lì con la sua inquietante presenza. Non si può eliminarla o dissolverla ignorandola».¹⁰⁵ La filosofia comporta quindi il riferimento costante ad un'ombra che non è assenza della luce e che non può essere intesa semplicemente come ignoranza, come puro non sapere, ma come una situazione che l'accompagna continuamente. L'ombra è posta da Merleau-Ponty come situazione iniziale, costante e finale della riflessione fenomenologia. È a un tempo ciò che inaugura la riflessione fenomenologica, ciò che l'accompagna e quello in cui essa si conclude. La inaugura perché per poter vedere, l'uomo deve inerire al mondo, deve avere una prospettiva data. Questa prospettiva data, in qualche modo, è più vecchia di lui ed è questo "punto cieco", questa cecità che gli permette la visione. Quindi, quest'ombra inaugura la riflessione fenomenologica, l'accompagna e in essa si deve concludere poiché se la filosofia è fedele al suo compito di scienza della verità deve voler vedere quest'ombra, questa fessura che rende l'uomo già da sempre comunicante con il mondo. «Il più alto grado della ragione è dunque il constatare che il terreno ci scivola sotto i piedi, il chiamare pomposamente interrogazione uno stato di stupore continuo, ricerca un percorso in circolo, Essere quel che non è mai completamente».¹⁰⁶

«Se la filosofia è veramente fedele a se stessa», conclude Ronchi, «deve allora trovare il coraggio di compiere il passo decisivo [...] Filosofare e riflettere. Ma la riflessione deve farsi radicale, andare alla radice. Il che significa ritrovare l'ombra come ombra, non come premessa per la verità futura, ma come situazione che sempre accompagna la filosofia. Che è poi ritornare al gesto inaugurale della filosofia, cioè alla meraviglia, al so di non sapere. Quindi, la filosofia quando dice che dobbiamo dire l'ombra come ombra, sta tornando a Socrate e alla meraviglia socratica [...] La filosofia doveva però anche rivelare alla poesia la sua natura non meramente estetica, l'errore dell'autointerpretazione dello spazio etico come spazio poetico, perché quest'autointerpretazione confermava il gioco platonico, la

¹⁰⁵ Antonio Delogu, *Una filosofia disarmata?*, in AA.VV., *Merleau-Ponty: esistenza, filosofia, politica*, a cura di Giovanni Invitto, Ed.Guida, Napoli 1982, p. 202.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

divisione tra dire veritativo da una parte e dire letterario dall'altro. Credo che vi sia in questo genere che nasce dalla dissoluzione di un margine tra pratica discorsiva filosofica e pratica letteraria, ben poco di incredibilmente cerimonioso, come dice Albinati, nell'abbraccio tra filosofia e poesia. Quando esso è sincero, infatti, si rivela certamente mortale per entrambe, ma credo che questo sia un rischio che i poeti e i filosofi accettano di correre per amore di quella lingua più grande di cui parlava Benjamin». ¹⁰⁷

¹⁰⁷ Rocco Ronchi, *Il filosofo e la sua ombra...*, Op. Cit.

4. La filosofia come letteratura fantastica.

“Un *sistema di pensiero* deve avere sempre una concatenazione architettonica, cioè, una disposizione tale che una parte dell’edificio sostenga l’altra... Al contrario, un *pensiero unico*, pur vasto che sia, deve conservare unità perfetta”.

Shopenhauer

La frase con cui Shopenhauer inizia la sua celebre opera *Il mondo come volontà e rappresentazione*, serve da epigrafe a questo paragrafo in quanto riassume una posizione che si avvicina molto a quella di Jorge Luis Borges. Questi, infatti, non aderì a nessun sistema filosofico in quanto tale, ma, al contrario, ebbe un pensiero unico intorno al quale si mossero tutte le sue riflessioni: i limiti della condizione umana. «Argentino smarrito nella metafisica»,¹⁰⁸ come lui stesso si definì, Borges fu un meticoloso commentatore di dottrine filosofiche volutamente lontano dai canoni accademici. Per lui, che assorbì le idee filosofiche per mezzo delle sue numerosissime letture e che si autoescluse dall’ambito della filosofia speculativa, la filiazione con il pensare metafisico non fu evidente.¹⁰⁹ Per questo motivo, non devono sorprenderci le parole che Macedonio Fernández pronunciò dinnanzi alla tomba dello scrittore argentino: «Filosofo è, tra di noi, l’uomo che si è proiettato nella storia della filosofia, nella cronologia delle controversie e nelle biforcazioni delle scuole»,¹¹⁰ con le quali lasciò intendere in maniera inequivocabile che Borges non apparteneva a questa categoria.

¹⁰⁸ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 135.

¹⁰⁹ Anche i biografì di Borges sottolineano come il suo interesse verso la filosofia fosse dovuto principalmente alle sue letture e rilevano il suo scarso interesse per le fonti primarie sulle quali, invece, si concentrano gli accademici. Woodall sostiene, in maniera forse troppo riduttiva, che «buona parte della sua erudizione fu ricavata dall’undicesima edizione dell’Enciclopedia Britannica». *Ibidem*, p. 27. Curiosamente, Nietzsche condivide la reticenza di Borges verso l’utilizzo delle fonti primarie. Tusell scrive a proposito di Nietzsche: «Ad eccezione di Platone e Schopenhauer [...] non legge mai direttamente i filosofi di una certa rilevanza e non ricorre mai ai manuali di filosofia». Narcís Aragay Tusell, *Origen y decadencia del logos. Giorgi Colli y la afirmación del pensamiento trágico*, Anthropos, Madrid 1993, p. 46.

¹¹⁰ James Woodall, *La vida de Jorge Luis Borges*, Gedisa, Barcelona 1999, p. 305.

Borges non dubitò della legittimità della filosofia, ma, come abbiamo accennato poc'anzi, prese le distanze massimamente dai sistemi filosofici. Data la concezione della filosofia come discussione che approfondisce il sapere accumulato nelle diverse epoche e culture e che nel secolo di Borges si occupò proprio della critica ai sistemi, non è difficile identificare nella sua opera diverse asseverazioni in questa direzione.¹¹¹

Se la filosofia è una delle possibilità inerenti alla condizione umana, il suo reiterato fallimento rispetto alla descrizione razionale della realtà non deve imputarsi, secondo lo scrittore, alla legittimità del suo fondamento, bensì agli stessi filosofi. «Costruttori di sistemi», evidenzia Serna Arango, «i filosofi hanno intrapreso un cammino equivoco [...] Per Aristotele, quello della la ragione; per Nietzsche, quello della la volontà; per Marx, quello l'economia; per Freud, quello della sessualità. Per questo motivo, finiscono per confutarsi l'uno con l'altro».¹¹²

Nei sistemi filosofici, la totalità delle spiegazioni sulla realtà si muove attorno a degli elementi invariati, come l'idea (Platone), Dio (la Scolastica), l'io (Descartes). A questo si riferisce Borges quando, nel saggio intitolato *El primer Wells (Otras Inquisiciones)*, scrisse che: «...un sistema non è altro che la subordinazione di tutti gli aspetti dell'universo a uno qualsiasi degli aspetti essi».¹¹³ Lo scrittore condivise con Miguel de Cervantes l'idea che la storia è la madre di tutte le verità, ma manifestò anche la convinzione che gli eventi storici sono interpretati dagli studiosi in maniera arbitraria e sulla base di valutazioni soggettive.¹¹⁴

¹¹¹ Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, Rosaralda Cultural, Pereira (Colombia) 1990, p. 34.

¹¹² *Ibidem*, pp. 34-35.

¹¹³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 436.

¹¹⁴ Nel racconto *Pierre Menard, autor del Quijote (Finzioni)*, Borges riprende una frase contenuta nella prima parte del IX capitolo del *Don Chisciotte*: «...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire». *Ibidem*, p. 449. Nel medesimo racconto, Borges manifesta la sua interpretazione personale della storia attraverso le parole del protagonista: «Menard [...] non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne». *Ibidem*. La storia, quella che ci viene raccontata dai testi, è sempre a posteriori e congetturale. Per Borges, esattamente come per Leibniz, ogni uomo è un punto di vista sull'universo e come tale racconta la sua particolare storia; non esiste un metodo oggettivo per valutare le vicende storiche, un modo per risolvere la disputa tra due interpretazioni antagoniste rispetto allo stesso avvenimento definito in base alle rispettive coordinate spazio-temporali. Non solo la storia cambia da soggetto in soggetto, ma lo fa anche come oggetto in quanto si propongono differenti modelli teorici per interpretare i fatti. «Tra la molteplicità praticamente inesauribile di eventi che costituiscono la storia in sé», sottolinea a questo proposito

Distinguere la serie delle cause attraverso le quali s'interpretano gli avvenimenti storici, come pretendono di fare i costruttori di sistemi, costituisce una sfida di gran lunga superiore alle possibilità umane. Se la verità è figlia della storia e la storia è una costruzione più o meno arbitraria, ne deriva che i sistemi filosofici (con la loro pretesa di autenticità) sono soltanto delle versioni di seconda mano a partire da un'interpretazione apocrifia della realtà. L'impossibilità di tali sistemi di elaborare una spiegazione razionale del reale e di tracciare la mappa del mondo, è assunta chiaramente da Borges: «È azzardato pensare che una coordinazione di parole (altro non sono le filosofie) possa assomigliare di molto all'universo».¹¹⁵ Rifiutata dunque la validità dei sistemi filosofici, Jorge Luis Borges scelse un'altra via per confrontarsi con i grandi temi della metafisica: la via della letteratura.

Egli riprese ed analizzò idee che appartengono da sempre alla tradizione filosofica, come quella del tempo, dell'infinito, del destino e lavorò sul pensiero universale della filosofia da una posizione inusuale, quella appunto della letteratura che lo situa indubbiamente in un nuovo terreno nel campo delle idee. Se si presta attenzione al senso profondo che nascondono i suoi racconti, i suoi saggi e le sue poesie, si comprende come il suo percorso letterario e poetico sia contrassegnato da una costante ed inesauribile ricerca metafisica e come la sua scrittura sia caratterizzata dal labirinto (che simboleggia il caos dell'universo), dalla memoria, dalla nostalgia e, in generale, da un perenne tentativo di afferrare il senso dell'esistenza. Borges fu un cercatore instancabile dei misteri e delle profondità dell'universo e dell'uomo precisando però, in diverse occasioni, che nonostante fosse un avido lettore di opere filosofiche e fosse enormemente attratto della filosofia, non era un filosofo. Effettivamente, benché è lecito addurre che buona parte del *corpus* borgesiano si nutra e s'impregni di idee e nozioni filosofiche, Borges non si considerò un esperto di filosofia né si definì mai, anche

Julián Serna Arango, «lo storico ne sceglie alcuni, sufficienti per completare un certo numero di volumi. Una selezione rischiosa che obbedisce, come ogni altra selezione, a criteri in ultima istanza soggettivi. È evidente il parallelismo borgesiano tra la filosofia e la storia. Dato un numero praticamente illimitato di fenomeni che costituiscono la realtà, il filosofo ne sceglie alcuni, a volte uno solo, e pretende di spiegare gli altri in sua funzione. Non meno arbitraria, anche la filosofia ha prodotto molte invenzioni così come ha fatto la storia». Julián Serna Arango, *Borges y la filosofía*, Op. Cit., p. 37.

¹¹⁵ Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 258.

al fine di evitare possibili equivoci, un pensatore in senso stretto. «Non sono un metafisico, magari lo fossi», disse una volta, «Credo di essere una persona che ha adoperato le possibilità letterarie della filosofia [...] Mi sembra che la letteratura fantastica consista proprio in questo, nell'utilizzare le possibilità letterarie della speculazione filosofica. Ma non sono un metafisico. Se qualcuno vuole definirmi un metafisico, mi fa un omaggio gradito. La metafisica è una cosa molto più immaginativa che la letteratura in generale. Intendo dire che, nel caso della letteratura fantastica, anche le invenzioni dei suoi rappresentanti più illustri – come Poe o Wells – sono molto meno strane rispetto all'idea di un Essere che è uno e trino o all'idea del cielo e dell'inferno o all'idea di un Dio che vive nel passato, nel presente e nel futuro. Tutto questo è molto più raro rispetto a qualunque invenzione letteraria».¹¹⁶ In un'altra occasione, rispondendo ad una domanda del critico Ronald Christ, affermò: «Non sono un pensatore né un moralista, ma semplicemente un uomo di lettere che converte le sue perplessità e il rispettabile sistema di perplessità che chiamiamo filosofia, in forme di letteratura».¹¹⁷

Infine, durante un'altra delle numerose interviste che rilasciò nel corso della sua vita, ribadì quanto aveva sostenuto in precedenza: «Non professo nessun sistema filosofico. Eccetto che, e qui potrei avvicinarmi a Chesterton, il sistema della perplessità [...] Non ho alcuna teoria del mondo. Generalmente, poiché ho usato i diversi sistemi metafisici e teologici per fini letterari, i lettori hanno creduto che io professassi tali sistemi, ma in realtà l'unica cosa che ho fatto è stata quella di utilizzarli per scopi letterari. Comunque sia, se dovessi definirmi, mi definirei uno gnostico, cioè una persona che non crede che la conoscenza sia possibile. D'altra parte, non c'è nessuna ragione per cui l'universo sia comprensibile da un uomo educato nel XX secolo o in qualunque altro secolo».¹¹⁸

Nel volume *Qu'est-ce que la philosophie?*, Gilles Deleuze e Félix Guattari sviluppano la tesi secondo cui la filosofia è l'arte del formare, dell'inventare, del creare concetti e spiegano come ogni concetto sia in funzione di un altro concetto

¹¹⁶ Estheban Peicovich, *Borges, el palabrista*, Libertarias/Prodhufi, Madrid 1995, p. 92.

¹¹⁷ Ronald Christ, *The art of Fiction XXXIX*, in *Paris Review*, inverno-primavera 1967, p. 120.

¹¹⁸ María Esther Vázquez, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Ed. Monte Avila, Caracas 1977, p. 107.

e di un problema filosofico che s'intende risolvere.¹¹⁹ Ebbene, se accettiamo questa definizione della nozione di filosofia, risulta evidente che Borges non creò dei concetti filosofici. Questo autore, che fece metafisica fuori dalla metafisica come disciplina, non propose tesi filosofiche o un metodo razionale di esplicazione del reale; egli non inventò né cambiò le leggi della logica e neppure ideò una teoria sull'Essere. Più semplicemente, propose enigmi e paradossi con i quali mise in evidenza i limiti della ragione umana assolutamente incapace, a suo giudizio, di dare risposte certe a quesiti di portata universale. Piuttosto che creare dei concetti filosofici, Borges scelse di rappresentarli.¹²⁰ Tale rappresentazione, che passa attraverso una continua decontestualizzazione e ricontestualizzazione, converte il concetto in un simulacro di concetti: mere idee che disimpegnano una funzione tematica e narrativa all'interno un discorso che non è strettamente logico e filosofico. Queste puntualizzazioni, sebbene necessarie, non devono tuttavia condurci alla conclusione che nei testi di Borges s'incontrino poco più che dei giochi pseudo-filosofici. E questo per tre motivi fondamentali.

Il primo consiste nella stesse modalità della rappresentazione, in cui si riscontra un forte impegno da parte dell'autore. In effetti, la rappresentazione in Borges non è soltanto immaginativa, ma include anche una componente euristica: sviluppando un'idea fino alle sue ultime conseguenze, o nell'integrare in uno stesso testo, con il medesimo potere di convinzione, una tesi e il suo contrario, egli offre ai suoi lettori un'esperienza di pensiero. Da qui l'interesse che i suoi testi hanno suscitato in numerosi filosofi (si ricordi, ad esempio, l'introduzione di *Les mots et les choses* in cui Foucault scrive che l'ispirazione a scrivere il suo libro gli era venuta proprio dalla lettura di un testo di Borges).¹²¹

¹¹⁹ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Editions de Minuit, Paris 1991, p. 8.

¹²⁰ Robin Lefere, *Primerio fu el concepto*, in *Metapolítica*, n° 47, maggio-giugno 2006, pp. 64-69.

¹²¹ Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli Milano 1970, p. 5. Il testo di Borges al quale Foucault si riferisce è il saggio *El idioma analítico de John Wilkins*, contenuto nella raccolta *Otras Inquisiciones* (1952). Nell'introduzione al suo libro, il filosofo francese spiega che a colpire la sua attenzione fu un passo di questo saggio in cui Borges fa riferimento ad un'enciclopedia cinese nella quale si legge: «Gli animali si dividono in a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) ammaestrati, d) lattonzoli, e) sirene, f) favolosi, g) cani randagi, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano come pazzi, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, l) eccetera, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche». *Ibidem*. La stranezza di questa classificazione stupì molto Foucault e il «fascino esotico d'un altro pensiero» gli suggerì «il limite del nostro, l'impossibilità pura e semplice di pensare tutto questo». *Ibidem*. In altri termini, questa bizzarra enciclopedia può essere assunta come

Il secondo motivo consiste nel fatto che in alcuni suoi testi Borges applica le suddette modalità di rappresentazione ad idee che di per sé risultano eterodosse o paradossali (l'indifferenza ontologica tra sogno e realtà, l'illusione del tempo, l'identità dei contrari). Lo stesso Foucault, nella già citata introduzione del suo libro, confessa «un certo disagio difficile da superare»¹²² consecutivo al «riso che la sua lettura provoca, scombussolando tutte le familiarità del pensiero [...] sconvolgendo tutte le superfici ordinate e tutti i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri, facendo vacillare e rendendo a lungo inquieta la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro».¹²³ In questo caso, dunque, una rappresentazione sovvertitrice dei concetti tradizionali, incoraggia una nuova elaborazione concettuale.

La terza ragione, quasi certamente la più importante, consiste nel fatto che secondo Borges il pensare non si limita al pensiero concettuale. Esiste un pensare letterario e allo stesso tempo intellettuale e affettivo che in questo autore si nutre tanto del concetto quanto del mito e che, in virtù di una complessa poetica dell'ispirazione, opera con temi, figure, immagini e simboli.¹²⁴ Questo modo di pensare, che costituisce un'alternativa critica al pensiero concettuale le cui pretese suscitavano l'ironia e lo scetticismo di Borges, ha portato all'elaborazione di testi molto vari e meno intellettuali di quelli che vengono associati al nome del loro autore e questo sui tre versanti della poesia, dei saggi e dei racconti.

simbolo di schemi altri di categorizzazione. «L'enciclopedia cinese menzionata da Borges e la tassonomia che essa propone» spiega Foucault, «conducono ad un pensiero senza spazio, a parole e categorie senza focolare e luogo, ma fondate, in fin dei conti, sopra uno spazio solenne, interamente sovraccarico di figure complesse, di sentieri aggrovigliati, di siti strani, di passaggi segreti e di comunicazioni impreviste; esisterebbe quindi all'altro estremo della terra che abitiamo, una cultura interamente votata all'ordinamento dell'estensione, ma tale da non distribuire la proliferazione degli esseri in nessuno degli spazi entro cui ci è possibile nominare, parlare, pensare». *Ibidem*, p. 9. Da qui, nasceva la domanda di Foucault su quali siano i confini del nostro modo di pensare e in che modo noi occidentali moderni ordiniamo i fenomeni. Domande alle quali il filosofo francese dà delle risposte attraverso l'analisi dei codici fondamentali della cultura che danno un ordine alla nostra esperienza. L'archeologia delle scienze umane, in particolare, si sforza di studiare la struttura dei discorsi delle varie discipline che hanno preteso di avanzare teorie sulla società, sugli individui e sul linguaggio. Come si legge nel libro di Foucault, «una tale analisi non appartiene alla storia delle idee o delle scienze: è piuttosto uno studio che cerca di ritrovare ciò che ha reso possibile conoscenza e teoria; sulla base di quale spazio d'ordine il sapere si è costituito, sullo sfondo di quale a priori storico [...] certe idee sono potute apparire, certe scienze hanno potuto costituirsi, certe esperienze riflettersi in filosofie, certe razionalità formarsi per, forse subito, dissolversi e svanire». *Ibidem*, p.11.

¹²² *Ibidem*, p. 7.

¹²³ *Ibidem*, p. 5.

¹²⁴ Robin Lefere, *Borges y los poderes de la literatura*, Ed. Peter Lang, Berna 1998.

È importante sottolineare che la natura non concettuale (o anticoncettuale) di questo tipo di riflessione non impedisce a Borges di nutrire interesse per questioni propriamente filosofiche. Come sottolinea acutamente Juan Nuño, «Borges è uno spirito ossessionato da alcuni temi meramente metafisici: il carattere fantasmagorico e allucinatorio del mondo; l'identità, attraverso la persistenza della memoria [...] e, soprattutto, il tempo, “l'abissale problema del tempo”, con la minaccia della sue ripetizioni, dei suoi infiniti regressi».¹²⁵ Anche se non fu un filosofo in senso stretto e non sviluppò concetti filosofici, in Borges letteratura e riflessione filosofica, pensiero e vita dello spirito convissero in modo indissolubile proprio come nel vocabolo *filosofia* convivono quello di “scienza” e “modo di vivere”. Quindi, anche in mancanza di un sistema filosofico riconoscibile, le preoccupazioni borgesiane sulla realtà e sulla condizione umana possono essere considerate filosofia nel senso più elevato del termine. «Il vero filosofo non è un uomo soddisfatto e canonico che recita norme e principi sulla realtà, ma è colui che, senza riconoscerlo esplicitamente, indaga gli arcani dell'universo cercando di trovare ciò che, fin dall'inizio, sa essere impossibile: la verità totale».¹²⁶

Letteratura fantastica e ragione, poesia e riflessione metafisica si coniugano continuamente in questo autore che, come detto, coltivò soprattutto l'arte del pensare. Borges fu uno scrittore che pensò e il pensare deriva fundamentalmente dalla sorpresa; «Aristotele scrive che la filosofia nasce dallo stupore», osservò nel prologo al libro *La inteligencia de las flores* di Maurice Maeterlinck, «Lo stupore dell'essere, lo stupore dell'essere nel tempo, lo stupore dell'essere in questo mondo nel quale ci sono altri astri e le stelle. Dallo stupore nasce anche la poesia».¹²⁷ La letteratura fantastica così come la poesia non furono per lui semplici evasioni dalla realtà, ma furono un incentivo alla riflessione sul proprio io, sul mondo e sui limiti dell'uomo: «La letteratura fantastica non è un'evasione dalla realtà, ma ci aiuta a comprendere la realtà in un modo più profondo e complesso»,¹²⁸ disse una volta. È per questo motivo che Borges definì la sua attività come poesia “intellettuale”, il che può sembrare una contraddizione, ma

¹²⁵ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges...*, Op. Cit., p. 10.

¹²⁶ Cristina Bulacio, *Borges es un filósofo?*, in *Proa*, julio-agosto 1999, p. 60.

¹²⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. IV, p. 456.

¹²⁸ P. Bravo/M. Paoletti, *Borges Verbal*, Emecé Editores, Buenos Aires 1999, p. 177.

non lo è per un'autore come lui che amava esprimersi e stupire i suoi lettori attraverso l'uso di paradossi. «L'esercizio della letteratura può insegnarci a evitare equivoci, non a fare scoperte», scrisse nel prologo ad una delle sue ultime raccolte di poesie (*La cifra*, 1981), «Ci rivela le nostre impossibilità, i nostri severi limiti. Alla fine degli anni ho compreso che [...] mi è stata destinata quella che suole chiamarsi poesia intellettuale. L'espressione è quasi un ossimoro; l'intelletto (la veglia) pensa mediante astrazioni, la poesia (il sogno) mediante immagini, miti o favole. La poesia intellettuale deve intrecciare gradevolmente questi due processi. Così fa Platone nei suoi dialoghi; così fa pure Francis Bacon nella sua enumerazione degli idoli della tribù, del mercato, della caverna e del teatro».¹²⁹

Borges fu uno scrittore e un poeta di finzioni con inclinazioni filosofiche, un uomo che seppe esprimere e diffondere il suo stupore metafisico da una dimensione eminentemente letteraria e poetica vincolando argomenti, idee e nozioni speculative con un profondo criterio estetico. È per questo che si presenta ai suoi lettori come l'aggraziato amanuense di una scrittura che contiene profondità trascendenti; un classico che sorprende innovando con antichi argomenti; un autore che instaura creativamente la sua intima ragione poetica su qualunque evidenza ontologica. Amante della saggezza e non soltanto del sapere e dell'erudizione, Borges cercò di trasmettere le esperienze limite dell'esistenza umana in parole poetiche e in pensieri profondi, con una innegabile dimensione metafisica.

La sua produzione, infatti, non obbedisce soltanto allo stimolo emozionale, ma anche ad una continua ricerca metafisica. Egli sentì profondamente l'insensatezza dell'universo, la sua inafferrabilità da parte dell'uomo e i limiti del linguaggio che cerca invano di descriverlo e rappresentarlo; per questo motivo la sua poetica è una sintesi di intuizioni fondamentali, ma anche di profonde incertezze dinnanzi al reale e ai misteri dell'universo: «Non c'è classificazione dell'universo che non sia arbitraria e congetturale», si legge nel saggio *El idioma analítico de John Wilkins* (*Otras Inquisiciones*), «La ragione è molto semplice: non sappiamo che cos'è l'universo».¹³⁰ Guillermo Sucre ha osservato che Borges, al pari di Valéry e Mallarmé, è un poeta che indaga negli archetipi, nelle forme essenziali del mondo

¹²⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. III, p. 290.

¹³⁰ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 86.

e che ha composto una poesia filosofica che valorizza i miti intatti della cultura umana restituendogli il loro fascino magico.¹³¹

I suoi versi recuperano l'enigma, la congettura metafisica, diluiscono la realtà per mezzo di una concatenazione di immagini e metafore prodigiose che celebrano e insistono nel desacralizzare la condizione materialista delle cose. Neruda verseggiava il potere naturale delle cose, Borges l'irrealtà del mondo e la possibilità che le cose siano solo l'alfabeto sconosciuto di un libro infinitamente più grande: l'universo. La sua poesia non ha rilevanti novità di tipo formale; essa è, al contrario, una poesia di scoperte letterarie che associa e mistifica, che mette in relazione l'essoterico e l'esoterico, che rivendica ambiti contingenti dell'essere e dell'esistenza per imporre infine un'*ars poetica* estremamente suggestiva. Possiamo quindi definire Borges come uno scrittore e un poeta "filosofo" perché le sue inquietudini metafisiche s'intrecciano e si confondono con l'invenzione letteraria e perché, come scrisse lui stesso all'inizio del saggio *Nueva Refutación del Tiempo (Otras Inquisiciones)*, la sua fu un'esistenza «consacrata alle lettere e (talora) al dubbio metafisico».¹³²

Generalmente condivisa dalla critica è la posizione di Juan Nuño che scrive: «In più di un senso si può affermare che Borges è uno scrittore più filosofico dello stesso Sartre [...] Borges è l'opposto di Sartre. Sartre era un filosofo scrittore. In Sartre, la lettura è il pretesto, la veste per celare la rivelazione pubblica di certe tesi filosofiche. In Borges è l'inverso: il pretesto è la filosofia».¹³³ Apprezzata sembra essere anche la dichiarazione dello scrittore argentino Adolfo Bioy Casares, uno dei più grandi amici di Borges e suo stretto collaboratore, che definisce la creazione borgesiana come una «fantasia metafisica destinata a lettori intellettuali, studiosi di filosofia, quasi specialisti in letteratura».¹³⁴

Gli stessi paradossi e le contraddizioni che ripetutamente rinveniamo all'interno dell'opera di questo autore sono elementi che segnalano la sua attitudine filosofica. A proposito di un personaggio di un suo racconto, Borges scrisse: «Fu un uomo di lettere che non si considerò, indubbiamente, semplice romanziere. La

¹³¹ Guillermo Sucre, *Borges, el poeta*, Universidad Nacional Autónoma de México, Caracas 1967.

¹³² Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 137.

¹³³ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 15.

¹³⁴ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa-Sudamericana, Buenos Aires 1977, p. 13.

testimonianza dei suoi contemporanei proclama – e bene le conferma la sua vita – le sue tendenze metafisiche, mistiche. La controversia filosofica ha gran parte nel suo romanzo». ¹³⁵ In questo caso, è più che fondato il sospetto che quello che l'autore scrisse a proposito del suo personaggio, in realtà lo stesse riferendo a se stesso proprio perché l'esperienza della lettura nella sua opera letteraria e poetica si trasforma gradualmente in motivo di riflessione filosofica.

L'immensa erudizione di questo autore e la lettura incessante di filosofi, poeti e scrittori di portata universale (alla quale si dedicò fin dalla tenera età grazie all'assidua frequentazione della ricca biblioteca paterna) si traducono nell'originalità del suo concetto del mondo, dell'uomo e della divinità. ¹³⁶ Tuttavia, più ci si addentra all'interno degli scritti borgesiani più si ha la certezza di trovarsi di fronte ad un'opera in cui la filosofia compare in modo piuttosto insolito. Il lettore scopre, con grande sorpresa e anche con un senso d'incredulità, che problemi che appartengono da sempre alla tradizione filosofica, come il tempo e l'infinito, non vengono esposti in maniera sistematica come ci si aspetterebbe, ma appaiono camuffati dietro le parole dei personaggi dei suoi racconti, nei meandri delle sue poesie, nei dialoghi, in commenti al margine o dietro le parole di autori

¹³⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 478.

¹³⁶ Borges non si stancò mai di ricordare l'importanza che per lui aveva la lettura e le suggestioni che gli procuravano gli innumerevoli autori che conosceva. Contrariamente alla maggior parte degli scrittori il cui materiale creativo deriva essenzialmente dalla propria vita o da una mescolanza di esperienza e cultura, nel caso di Borges la maggior parte del suo materiale creativo deriva dai libri, dall'immaginazione, dalla sua sfrenata fantasia e da un'ereditaria limitazione della vista che lo condurrà col tempo alla completa cecità. La sua attitudine alla lettura nacque negli anni dell'infanzia. Il padre di Borges, come abbiamo già ricordato, era un avido lettore e aveva raccolto in casa una biblioteca di parecchie migliaia di volumi, prevalentemente in lingua inglese. Il mondo delle favole e dei romanzi, pertanto, era a disposizione del figlio senza che egli dovesse spingersi fuori di casa. Per il giovane Borges l'universo iniziava e finiva esattamente in questa biblioteca nella quale trascorse la maggior parte della sua infanzia, assorto soprattutto nella lettura di scrittori inglesi e nordamericani (Stevenson, Wells, Dickens, Poe, Twain, Carrol, Grimm, Longfellow, ecc.). Ricordando gli anni della giovinezza nella sua *Autobiografia*, lo scrittore sottolineò l'importanza di questo luogo: «Se mi si chiedesse di parlare della cosa più importante della mia vita, parlerei della biblioteca di mio padre. Infatti a volte ho l'impressione di non essermi mai allontanato da quella biblioteca. La ricordo ancora con estrema chiarezza. Era fatta di scaffali protetti dal vetro e conteneva diverse migliaia di volumi. Essendo così miope, ho dimenticato quasi tutte le facce di quel tempo [...] eppure rivedo chiaramente molte delle stampe dell'Enciclopedia Chambers e della Britannica». In Jorge Luis Borges/Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografia...*, Op. Cit., pp. 24-25. Con il passare degli anni, questa biblioteca, che agli occhi del giovane Borges doveva apparire immensa come l'universo, assunse dimensioni sempre più memorabili ed epiche. Nel racconto *La biblioteca de Babel (Finzioni)*, il mondo è descritto da Borges come una biblioteca dalla struttura caotica e labirintica contenente infiniti volumi che gli uomini non sono in grado di decifrare. La biblioteca, in questo celebre testo borgesiano, non è altro che il simbolo del mondo, un mondo dominato dal caos e totalmente imperscrutabile per il genere umano.

immaginari. «Creare con vecchi materiali derivanti dall'astrazione metafisica, la opprimente ricchezza dei suoi saggi e delle sue finzioni».¹³⁷ In questo consiste, secondo Juan Nuño, l'originalità di Borges che recuperò classiche idee filosofiche presentandole in chiave letteraria e nutrendole della sua sconfinata fantasia, oltre che di uno spiccato senso dell'ironia. Egli intuì la feconda relazione esistente tra il pensiero e le lettere e soprattutto la possibilità di reinventare e reimmaginare in chiave narrativa e poetica idee filosofiche ormai consolidate. D'altra parte, Borges formò la sua complessa identità nello specchio degli autori che continuamente rileggeva e interrogava, mostrando poi con i suoi scritti Borges l'elemento insolito di ciò che era già conosciuto.¹³⁸

«Ciò che è un luogo comune in filosofia può essere una novità in ambito narrativo»,¹³⁹ affermò durante un'intervista per giustificare la sua propensione verso temi di carattere metafisico e la presenza di questi ultimi all'interno dei suoi racconti e dei suoi saggi. Né trascurò di sottolineare i contributi che l'arte poteva fornire alla filosofia: «Coloro che dicono che l'arte non deve propagare dottrine, sogliono riferirsi a dottrine contrarie alle loro»,¹⁴⁰ si legge nel saggio *El primer Wells (Otras Inquisiciones)*. La storia della filosofia costituiva per lui la storia delle perplessità dell'uomo intorpidite dalla speculazione, un intorpidimento che è «inevitabile se ricordiamo che la filosofia non è altro che un'imperfetta discussione [...] di alcune centinaia o migliaia di uomini perplessi, distanti nel tempo e nell'idioma: Berkeley, Spinoza, G. de Occam, Shopenhauer».¹⁴¹ Come per reagire a questo intorpidimento, Borges adattò e trasformò le perplessità e le congetture filosofiche in materiale letterario mediante un processo di interiorizzazione delle stesse, liberando i concetti dai campi nascosti della speculazione e dotandoli di ricchezza e di nuovo vigore mediante la finzione letteraria. «Il racconto fantastico e il poema intellettuale», osserva a questo proposito Juan Arana, «rimuovono gli enigmi insondabili della metafisica per illuminare errori profondamente radicati nell'anima [...] Borges preferisce

¹³⁷ Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 11.

¹³⁸ Fritz Rudolf Fries, *Die aufgehobene Zeit oder der Leser als Autor*, in *Borges lesen*, Fischer, Frankfurt 1991, p. 83.

¹³⁹ Antonio Carrizo, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, FCE, México 1982, p. 223.

¹⁴⁰ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, p. 76.

¹⁴¹ *Ibidem*, vol. IV, pp. 238-239.

insegnarci a vivere con essi e suscitare la saggia perplessità che sempre si accompagna agli eterni problemi della conoscenza».¹⁴² Questo Borges «cultore appassionato della filosofia»,¹⁴³ come lo definì Hernández Arregui, conservò intatto fino alla fine l'interesse per le possibilità estetiche e letterarie che offrono le diverse scuole filosofiche, così come attestano alcuni versi di due poesie della raccolta *La cifra* (1981).

Nella prima, intitolata *Yesterday*, scrisse: «Sono ciò che mi dissero i filosofi»,¹⁴⁴ Nella seconda, *La fama*, dice di aspirare a «conoscere le illustri incertezze che sono la metafisica».¹⁴⁵ Il fare emergere le possibilità letterarie della filosofia è, probabilmente, l'aspetto più caratteristico dell'opera borgesiana, alla quale bisogna aggiungere anche la sua prodigiosa percezione estetica e il carattere innovatore della sua scrittura. Una delle intuizioni più geniali di questo autore è che egli contemplò le grandi architetture speculative non come prodotti raffinati dell'uso logico della ragione, ma, al contrario, come capolavori dell'immaginazione. Proprio per questi motivi, Borges è stato definito come uno scrittore «capace di immaginare astrazioni, di dare vita immaginativa a filosofemi, di convertire in finzione prodigiosa aridi concetti».¹⁴⁶

Egli presentò metafore di contenuto filosofico, creò strutture narrative a partire da idee filosofiche o, se si preferisce, costruì, facendo ricorso a concetti filosofici, finzioni e immaginazioni letterarie. «È come se non potesse leggere un libro di filosofia», spiega a questo proposito Nuño, «senza tradurlo immediatamente in immagini, senza dare vita argomentativa allo scheletro di quei concetti, senza mettersi ad ideare situazioni, a creare temi derivanti da queste nozioni astratte. Borges è una sorta di illustratore di temi filosofici che, generalmente, non sono disadorni, ma, nella maggior parte dei suoi scritti, si subordinano ad una trama così complessa, sottile e carica di immagini che fortunatamente l'idea filosofica originaria finisce praticamente per perdersi o rimane talmente sommersa che non la si avverte. Il contrario di ciò, significherebbe uccidere l'espressione

¹⁴² Juan Arana, *El centro del laberinto...*, Op. Cit., p. 50.

¹⁴³ Hernández Arregui, *Contra Borges*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1978, p. 104.

¹⁴⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. III, p. 310

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 323.

¹⁴⁶ Juan Nuño, *La filosofía de Borges...*, Op. Cit., p. 9.

letteraria».¹⁴⁷ Dei concetti filosofici, Borges riprese soprattutto il loro aspetto vivido e meraviglioso, appellandosi, come si può immaginare, soprattutto all'intuizione del lettore piuttosto che alla sua elaborazione concettuale. Nell'epilogo alla raccolta di saggi *Otras Inquisiciones*, scrisse di avere scoperto due tendenze nei saggi che compongono questa sua raccolta, una delle quali consiste proprio nello «stimare le idee religiose o filosofiche per il loro valore estetico e anche per quel che racchiudono di singolare e di meraviglioso».¹⁴⁸

Basandoci su questa sua dichiarazione, possiamo facilmente comprendere che ciò che distingue Borges dai filosofi professionisti è proprio il fatto che egli apprezzò le dottrine filosofiche in funzione di interessi estetici, avvalorando l'aspetto fantastico di una dottrina piuttosto che la sua verità ontologica: la sua epistemologia fu, da questo punto di vista, obliqua e trasversale. Cercare di suggerire misteri, non fornire spiegazioni razionali sulla realtà: era questo il reale obiettivo dello scrittore e, non a caso, il protagonista di un suo racconto afferma che «la soluzione del mistero è sempre inferiore al mistero stesso».¹⁴⁹

Molto probabilmente, con questa frase Borges intendeva marcare la distanza che lo separava dai filosofi che erano impegnati a “chiudere” un argomento, a fornire cioè una spiegazione conclusiva ai problemi e alle questioni sulla realtà e sull'essere. I suoi racconti fantastici e i suoi saggi vanno quindi letti ed interpretati al di là del loro significato apparente: essi sono una specie di maschera dietro i quali occultò (senza avere la presunzione di spiegarle e lasciando al lettore le possibili interpretazioni) le sue perplessità metafisiche, prime fra tutte il carattere ingannevole del tempo che trascorre inesorabile e l'irrealtà del mondo. Nei suoi scritti, evidenziò ed avvalorò soprattutto gli aspetti fantastici delle prospettive filosofiche che prese in considerazione, optando più per il meraviglioso che per la ricerca di una verità considerata irraggiungibile: «le invenzioni della filosofia non sono meno fantastiche di quelle dell'arte»,¹⁵⁰ scrisse nel saggio *Magias parciales del Quijote (Otras Inquisiciones)*. In una recensione di un libro dedicato alla morte, ammise perfino che la sua *Antología de la literatura fantástica* (pubblicata

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹⁴⁸ Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 153.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 604.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 47.

nel 1940 in collaborazione con Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo) era incompleta per il fatto di avervi inserito le creazioni della filosofia. «Effettivamente», scrisse, «Che cosa sono i prodigi di Wells o di Edgard 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 solitamente perdura *fuori del tempo*? Che cos'è la pietra *bezoar* di fronte all'armonia prestabilita, che è l'unicorno di fronte alla Trinità, chi è Lucio Apuleio di fronte ai moltiplicatori di Buddha del Grande Veicolo, che cosa sono tutte le notti di Shahrazad accanto ad un argomento di Berkeley?». ¹⁵¹

¹⁵¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 280.

4.1. La trasformazione letteraria di idee metafisiche: alcuni esempi.

Che cosa accadrebbe se, seguendo l'esempio suggeritoci da Borges, leggessimo i filosofi in modo diverso, «se invece di considerarli parenti un po' ampollosi degli osservatori scientifici li disponessimo nella nostra biblioteca vicino a Jules Verne e a Lovecraft?». ¹⁵² Ebbene, questo viaggio ironicamente inconsueto può essere di andata e ritorno: se talvolta capita di leggere i testi filosofici come letteratura fantastica, senza per questo svalutarli in alcun modo, possiamo leggere come opere di filosofia anche certi racconti fantastici senza demerito alcuno. Questo è ciò che Borges fece concretamente (e che chiedeva implicitamente di fare ai suoi lettori) con alcuni dei suoi testi più rappresentativi. Come chiarito in precedenza, le idee tipiche di alcuni sistemi filosofici non vennero da Borges né sistematizzate né difese, ma riproposte in chiave immaginifica, abilmente ed ironicamente inserite all'interno delle sue storie. Avendo scelto di non percorrere il cammino tradizionale della speculazione filosofica, a Borges non restava altro da fare che la trasformazione letteraria delle idee filosofiche.

Ciò che non era possibile nell'inflessibile mondo degli schemi logici si mostrò suscettibile di essere realizzato efficacemente nella dimensione della letteratura fantastica. In effetti, lontane dal ridursi ad una mera illusione del sapere, le idee filosofiche sono comprese in tutta la loro forza espressiva da coloro che transitano attraverso le pagine dello scrittore argentino. A questo punto, proprio per cercare di chiarire il procedimento utilizzato da Borges, possono essere utili alcuni esempi. Nel racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, (*Finzioni*), lo scrittore non ci parla direttamente dell'idealismo, ma immagina un pianeta basato sulle premesse idealiste, un universo in cui gli abitanti concepiscono la realtà come una serie di processi mentali, come associazioni di idee. Tale *modus operandi* borgesiano dà vita ad una comprensione della logica idealista dal suo interno, partendo dalle sue possibilità e dai suoi limiti. In questo caso, l'idealismo non viene presentato ai lettori come un'astratta teoria filosofica, bensì in modo concreto e con delle

¹⁵² Fernando Savater, *Borges*, Op. Cit., pp. 113-114.

dimostrazioni anche piuttosto curiose. L'autore, ad esempio, argomenta che non esistono sostantivi nella lingua di questo pianeta, ma esclusivamente verbi impersonali per la semplice ragione che la filosofia del luogo nega una realtà stabile e formula un mondo senza sostanza.¹⁵³

La letteratura di Tlön, ci dice Borges, è anch'essa sottoposta a questo principio e ci sono poemi famosi che sono composti da una sola, enorme parola. Si ammette, inoltre, che il soggetto della conoscenza è uno solo ed eterno in quanto non ha senso parlare di autori e nessuno firma i libri che vengono pubblicati. Nel presentarci l'orrore di questo mondo fantastico, Borges sembra rivendicare le tesi di Berkeley secondo cui ciò che esiste, esiste perché lo percepiamo. In questo racconto, il protagonista è il pensiero stesso confrontato nelle sue possibilità dialettiche, mentre il narratore è appena un testimone della presenza di qualcosa di esterno che lo sovrasta fino ad annichilirlo. In altri suoi scritti, Borges assume le premesse di certe filosofie non al fine di far emergere il loro aspetto fantastico, ma, al contrario, per dimostrare la loro falsità.

Il celebre saggio *Nueva refutación del tiempo* è un esempio di questa sua attitudine. Partendo ancora una volta dalle premesse idealiste, lo scrittore segue Berkeley nella sua negazione della materia, continua il suo itinerario con Hume nella sua negazione dello spirito per poi arrivare, attraverso le stesse premesse, alla sua confutazione del tempo, conclusione che nessuno dei filosofi precedenti aveva estratto. La strategia borgesiana di ribattere una tesi, simile al meccanismo matematico noto come "dimostrazione all'assurdo", appare anche nel celebre racconto fantastico dal titolo *Funes el memorioso*. In quest'ultimo, Borges porta alle estreme conseguenze la tesi del nominalismo per dimostrarne la falsità. Per il nominalismo, com'è noto, la materia che compone il pensiero sono le immagini; queste si connettono tra loro mediante delle leggi di associazione in modo tale che le une rimandano continuamente alle altre nella catena dei ragionamenti. Non c'è nulla nella nostra mente che non si adatti a questa descrizione. Borges confuta queste argomentazioni mediante una strategia comune alla letteratura, alla

¹⁵³ Borges illustra le conseguenze di questa assenza di sostantivi, sostenendo che la nostra frase «Sorse la luna sul fiume» viene tradotta in questo pianeta come «Verso su dietro semprefluire luneggiò». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 435.

filosofia e alla scienza: l'esperimento mentale. Egli porta all'estremo la tesi nominalista inventando un personaggio, Ireneo Funes, un giovane uomo dotato di una capacità percettiva prodigiosa e di una memoria perfetta, capace di immagazzinare migliaia di nozioni e di ricordi.¹⁵⁴ Al termine del racconto, dopo aver sorpreso il lettore narrandogli i prodigi della memoria sconfinata di questo giovane, Borges commenta: «Sospetto, tuttavia, che non fosse molto capace di pensare. Pensare è dimenticare differenze, è generalizzare, astrarre. Nel mondo sovraccarico di Funes non c'erano che dettagli, quasi immediati».¹⁵⁵ Se la nostra mente fosse, così come sostiene il nominalismo, un'associazione di immagini, allora non potremmo pensare. Il pensiero necessita di concetti, cioè di generalizzazioni, di astrazioni e di oblio. Ebbene: pensiamo; pertanto, conclude tacitamente Borges, il nominalismo si sbaglia.

Nei suoi testi di letteratura fantastica, Borges non sempre creò universi immaginari a partire da idee filosofiche o le confutò, come negli esempi che abbiamo appena esposto; in alcuni casi sono sufficienti piccole varianti a partire dal nostro mondo per mostrare una tesi filosofica in tutta la sua intensità. In un altro racconto di *Finzioni* dal titolo *La otra muerte*, ad esempio, Borges illustra la posizione del teologo medievale Pier Damiani, secondo il quale l'onnipotenza divina è talmente priva di limiti che può persino modificare il passato. A questo scopo, Borges inventa il tormentato personaggio di Pedro Damián (da notare la somiglianza tra il nome di questo personaggio e quello di Pier Damiani) il quale ottiene dalla divinità la grazia di rivivere la battaglia di Masoller (durante la quale si era comportato con viltà) poco prima di morire. La tesi del teologo, abilmente trasformata da Borges in letteratura fantastica, ci provoca sensazioni contraddittorie: dall'impressione di essere totalmente soggetti ad un Essere mutevole ed onnipotente, alla segreta speranza che le nostre richieste siano ascoltate ed esaudite. *Las ruinas circulares (Finzioni)* viene invece presentato da Borges come un racconto in cui tutto è irreali, e in cui il sogno finisce per

¹⁵⁴ «Noi, in un'occhiata percepiamo: tre bicchieri su una tavola», scrive Borges nel suo racconto, «Funes: tutti i tralci, i grappoli e gli acini d'una pergola. Sapeva le forme delle nubi australi dell'alba del 30 aprile 1882, e poteva confrontarle, nel ricordo, con la copertina marmorizzata d'un libro che aveva visto una sola volta [...] Poteva ricostruire tutti i sogni dei suoi sonni, tutte le immagini dei suoi dormiveglia. Due o tre volte aveva ricostruito una giornata intera; non aveva mai esitato, ma ogni ricostruzione aveva richiesto una giornata intera». *Ibidem*, p. 488.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 490.

prendere il posto della realtà. Ma anche qui, come vedremo, affiorano tracce delle suggestioni filosofiche dell'autore. La storia è quella di un mago che riesce a creare un altro uomo semplicemente sognandolo, ma alla fine scopre che anche lui non è altro che il sogno di un altro individuo. «La suggestione del racconto», come spiega Genot, «nasce dall'idea della creazione che fa di ogni "uomo" il dio di un altro, ma anche di ogni dio l'uomo di un altro».¹⁵⁶ Accanto a questo visione prevalentemente spaziale del testo si aggiunge poi quella temporale, ossia di un processo che si ripete in modo ciclico. Effettivamente, tra tutti gli schemi temporali quello che Borges applica con maggiore frequenza all'interno delle sue narrazioni è quello circolare in quanto egli crede fermamente nella teoria dell'Eterno Ritorno, ovvero che nell'universo ci siano dei fatti identici e che la storia tenda inevitabilmente a ripetersi.

Nel racconto *Las ruinas circulares*, l'esistenza di due sognatori fa intravedere la possibilità di una serie infinita ed ininterrotta di sognatori che si susseguono nel tempo e i cui sogni ritornano ciclicamente ed eternamente. «Questa possibilità», sottolinea Alazraki commentando il testo borgesiano, «è rafforzata dalla forma circolare del tempio [...] dal numero di notti che il mago impiega per procreare il suo sogno: 1001 (si ricordi la notte DCII de *Le mille e una notte*: «Questa notte il re ode dalla bocca di Shahrazad la sua stessa storia, in modo che si percepisce la possibilità di una ripetizione infinita e circolare») e dalle meditazioni del mago che immagina suo figlio che effettua riti identici ai suoi in altre rovine circolari».¹⁵⁷ *La forma de la espada* (appartenente anch'esso alla raccolta *Finzioni*) s'incentra invece sulla nozione panteista secondo cui un uomo è tutti gli uomini.

Il protagonista di questo testo, un uomo misterioso il cui volto è segnato da una profonda cicatrice, svolge infatti due ruoli che possono essere invertiti e scambiati e che sono contemporanei l'uno all'altro: egli è sia il personaggio taciturno ed innocuo che tutti conoscono come "l'inglese" che il codardo e vile John Vincent Moon, traditore dell'uomo che gli ha salvato la vita.

«In questo racconto», commenta ancora Alazraki, «la nozione panteista funziona come un anticipo alla vera storia della cicatrice. Dopo aver letto l'interpolazione panteista, pensiamo che i soggetti della narrazione potrebbero invertirsi: il tradito

¹⁵⁶ Gérard Genot, *Borges*, Edizioni Il Castoro, Firenze 1969, p. 38.

¹⁵⁷ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 67.

potrebbe anche essere il traditore, così come avviene effettivamente alla fine del racconto [...] Indubbiamente, l'inversione dei soggetti nella storia del narratore [...] ci predispone ad accettare il principio panteista per cui quello che fa un uomo è come se lo facessero tutti gli uomini». ¹⁵⁸ Nel costruire una narrazione che porta ad identificare *in extremis* come traditore colui che veniva unanimemente considerato un eroe, Borges non solo propone ai suoi lettori un esempio dell'ambiguità umana e morale, ma tende altresì ad abbattere l'opposizione manichea tra valoroso e codardo, giusto e sbagliato, bene e male e, pertanto, tra le figure archetipiche che gli corrispondono.

Ad un paradigma antropologico ed etico di tipo dualista, Borges sostituisce quello della continuità e dell'unità suggerendo una sostanziale eguaglianza tra tutti gli individui. «Ciò che fa un uomo, è come se lo facessero tutti gli uomini», si legge nel racconto, «Per questo non è ingiusto che la disobbedienza in un giardino contami il genere umano; per questo non è ingiusto che la crocifissione di un solo giudeo basti a salvarlo. Forse Shopenhauer ha ragione; io sono gli altri, ogni uomo è tutti gli uomini, Shakespeare è in qualche modo il miserabile John Vincent Moon». ¹⁵⁹ Complessivamente, dunque, il testo borgesiano punta a mettere in evidenza (non in maniera concettuale, ma grazie ad un originale e articolata trama letteraria) la sovversione del principio d'identità (A non è A; A è B e -B; A è ABCD...). A questo bisogna aggiungere che, con l'interpolazione dell'autore all'interno di una storia fantastica (la vicenda è narrata da Borges in prima persona), il confine tra la finzione e la realtà svanisce cedendo il passo al paradigma ontologico del sogno nel quale si dissolvono alla fine entrambi i concetti.

Il racconto *Tema del traidor y del héroe* è significativamente collocato a continuazione de *La forma de la espada*, testo con il quale possiede una strettissima relazione argomentativa e tematica. Anche questo scritto borgesiano è caratterizzato dalla confusione e dall'indifferenziazione delle parti (che si annuncia già a partire dal titolo): colui che era unanimemente considerato un eroe si rivela un traditore. Per riscattarsi dalle proprie colpe, l'uomo accetta alla fine di essere condannato a morte e l'esecuzione avviene nel corso di una

¹⁵⁸ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa...*, Op. Cit., p. 81.

¹⁵⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 493.

rappresentazione teatrale di una nota tragedia shakespeariana che narra l'assassinio di Giulio Cesare (questo sacrificio finale consente al traditore di redimersi e di tornare ad essere considerato nuovamente un eroe). In questo caso, la messa in discussione da parte di Borges del principio d'identità si rafforza attraverso due procedimenti.

In primo luogo con la duplicazione del processo di indifferenziazione in quanto il racconto ricalca anche l'identità del giusto e del colpevole, del coraggioso e del vile. In secondo luogo, mediante la discussione del concetto di tempo ciclico e la relazione della storia con la finzione letteraria. In effetti, l'idea del tempo ciclico che compare evidentemente in questo testo borgesiano, oltre a sovvertire il concetto lineare sul quale si basa l'ideologia del progresso, implica anche la ripetizione delle vite e delle persone. D'altra parte, l'idea che la storia s'ispiri alla letteratura (la quale, a sua volta, si è ispirata ad una delle vicende più famose della storia) sostiene, contemporaneamente ad una indifferenziazione dei concetti di realtà e di finzione, una critica ancora più radicale dell'identità del soggetto. Come annuncia nell'incipit del racconto, Borges s'ispira al concetto dell'armonia prestabilita portando all'estremo il razionalismo mistico di Leibniz fino a completare questo «incubo del causale»¹⁶⁰ che definisce una specificità del fantastico borgesiano e rappresenta una decostruzione di quel pensare concettuale e del paradigma logico che sono tipici della filosofia.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 230.

4.2. La categoria della finzione e del fantastico come criteri per la comprensione della realtà.

Considerare la metafisica, e per estensione la filosofia, come un ramo della letteratura fantastica comporta una tesi rischiosa per il settore più dogmatico della disciplina. Ciononostante, considerando i presupposti che abbiamo indicato anteriormente, la posizione filosofica si caratterizza anche come una posizione aperta al sapere, circostanza che nel caso di Borges implica un attacco ai pilastri sui quali si poggiano tanto la realtà quanto la conoscenza che abbiamo di essa.

Nel già menzionato racconto della raccolta *Finzioni* intitolato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges immagina che una setta di filosofi del Settecento, volendo prendersi gioco dei propri lettori, abbia inventato un pianeta chiamato Tlön e che ne abbia descritto accuratamente gli usi e i costumi in un volume dell'*Enciclopedia Britannica*. A proposito dei metafisici che vivono in questo pianeta, Borges scrive: «Il fatto che ogni filosofia non possa essere, in partenza, che un gioco dialettico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuito a moltiplicarle [...] I metafisici di Tlön non cercano la verità, e neppure la verosimiglianza, ma la sorpresa. Giudicano la metafisica un ramo della letteratura fantastica. Sanno che un sistema non è altro che la subordinazione di tutti gli aspetti dell'universo a uno qualsiasi degli aspetti stessi».¹⁶¹

La categoria della finzione e del fantastico, alla quale nel passo precedente Borges allude attraverso l'opera più nota di Hans Vaihinger, *Philosophie des Als Ob (La filosofia del come se, 1911)*, che rappresenta una delle maggiori opere sulla finzione nella storia del pensiero occidentale, acquisisce un'importanza ontologica fondamentale ai fini della nostra analisi.¹⁶²

¹⁶¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 436.

¹⁶² Ne *La filosofia del come se*, Vaihinger proclamò il carattere fittizio di concetti come “punto”, “superficie”, “infinito”, “materia o “cosa in sé” in quanto considerate entità alle quali non possiamo attribuire un'esistenza reale, anche se da esse ci facciamo guidare nella conoscenza della realtà. Se tutta la conoscenza umana non è che “finzione”, nel senso del *finigo* latino, tra le varie finzioni saranno utili quelle che rispondono alle esigenze pratiche. Pertanto, anche le credenze o le teorie contraddittorie possono avere un loro valore di utilità e possono essere usate “come se” fossero verità. Da questo punto di vista, non c'è differenza tra teorie scientifiche e conoscenza comune perché si tratta pur sempre di “finzioni” che possono convivere in virtù della loro utilità. Nell'elaborare questa sua teoria, Vaihinger (che fu un insigne studioso di Kant e fondò le riviste

Nell'appendice della sua opera, infatti, Vaihinger analizza le fonti dell'idea di finzione in Nietzsche, analisi che può risultare chiarificatrice per comprendere meglio la "posizione filosofica" di Borges. Questo perché le teorie di Nietzsche si coniugano perfettamente con i presupposti filosofici degli immaginari abitanti del pianeta Tlön, facendo emergere anche insospettiti parallelismi tra il filosofo tedesco e lo scrittore argentino. È possibile incontrare punti di contatto non solo nella resistenza ad essere considerati filosofi nell'accezione tradizionale del termine, ma anche, come tenteremo di chiarire, nella forza delle intuizioni artistiche di entrambi e in particolare nella presenza dell'illusione e della finzione come condizione ineludibile dell'umano.¹⁶³

Come abbiamo accennato, l'illusione nel contesto nietzscheano è commentata da Vaihinger nell'appendice del suo libro *La filosofia del come se*; in quest'ultimo l'autore segnala la forte impressione che su Nietzsche ebbe la teoria di Lange il quale considerava la metafisica come una forma di poesia. Inoltre, egli evidenzia il gusto di Nietzsche per le apparenze e l'importanza che questi attribuiva all'invenzione e alla falsificazione, inclusa la funzione falsificatrice della poesia e del mito. Riferendosi a Nietzsche, Vaihinger sottolinea come «dinnanzi al mondo del cangiante e dell'evanescente divenire si stabilisce, nell'interesse della conoscenza e della soddisfazione estetica della fantasia, un mondo dell'essere nel quale tutto appare rotondo e completo; che da questa forma nasce un'antitesi, un conflitto tra conoscenza e arte, tra scienza e saggezza, conflitto che si risolve solo riconoscendo che questo mondo inventato è un mito giustificato e indispensabile; per cui finalmente ne deriva che vero e falso sono concetti relativi».¹⁶⁴

Kant Studien e *Kant-Gesellschaft*) prende le mosse proprio dall'affermazione kantiana secondo cui le *idee* della ragione, esposte nella *Dialettica trascendentale*, possono avere soltanto un *uso regolativo* e mai *costitutivo* pur non creando conoscenze teoricamente valide.

¹⁶³ Il concetto dell'illusione, nell'ambito dell'opera nietzscheana, segnala una modalità della vita dell'uomo, una dimensione decisiva dell'umano nel quale si nasconde un'attività di *gioco*. Nietzsche usa spesso il termine "illusione" nei suoi scritti; con essa allude ad uno stato dell'uomo nel quale questi non ha consapevolezza della sua vera situazione e del nesso che lo unisce al mondo, all'io, al tempo. Grazie all'illusione, l'individuo considera il reale nel suo livello più profondo, stabile e permanente.

¹⁶⁴ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Reuther und Reichardt, Berlin, 1913, p. 772. Per quanto riguarda l'edizione italiana dell'opera di Hans Vaihinger, si rimanda a: Id., *La filosofia del come se: sistema delle finzioni scientifiche, etico-pratiche e religiose del genere umano*, Ed. Ubaldini, Roma 1967.

Vaihinger rimanda poi il lettore ad un frammento che Nietzsche scrisse nel 1873 intitolato *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (Sulla verità e la menzogna nel senso extramurale)* nel quale si sostiene che tanto il pensiero quanto il linguaggio hanno origine da un'operazione di falsificazione e alterazione della realtà. Mentire nel senso extramurale equivale per Nietzsche ad una deviazione cosciente della realtà, la stessa che s'incontra nel caso del mito, dell'arte e della metafora. L'adesione intenzionale all'illusione, anche se si ha coscienza della sua natura fittizia, è una forma del mentire in un senso extramurale e mentire è semplicemente lo stimolo, l'impulso cosciente ed intenzionale all'illusione. Parallelamente, i filosofi che hanno inventato e costruito la storia del pianeta chiamato Tlön sono stati spinti da un "impulso mitico" e, come scrive Borges, se «al principio si credette che Tlön fosse un puro caos, una irresponsabile licenza dell'immaginazione; si sa ora che è un cosmo e le intime leggi che lo reggono sono state formulate anche se in modo provvisorio». ¹⁶⁵

Borges sembra assumere il presupposto nietzscheano, riportato fedelmente da Vaihinger nel suo libro, secondo cui affinché nel mondo ci possa essere qualche grado di conoscenza deve sorgere un mondo irreali: «Fino a quando non è sorto un mondo immaginario, in contraddizione con il flusso assoluto, non è stato possibile erigere sopra tali fondamenti una struttura di conoscenza; adesso finalmente possiamo vedere l'errore fondamentale [la credenza nella permanenza] sul quale si fonda tutto il resto». ¹⁶⁶ L'immaginario pianeta Tlön è basato sui principi dell'idealismo e i suoi metafisici vanno al di là della credenza nella continuità, per cui questo mondo è un concentrazione di atti indipendenti che si basano unicamente sulle coordinate temporali. Di fatto, la credenza nella continuità in un mondo che si fonda su un concetto del temporale immerso in un continuo presente è considerata eresia. Ogni intento di dimostrare la continuità va incontro al fallimento, come nel caso dell'argomento delle nove monete che è un inconcepibile per un abitante di Tlön per il quale, tra l'altro, i sostantivi possiedono esclusivamente valore simbolico, non reale. ¹⁶⁷

¹⁶⁵ Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 435.

¹⁶⁶ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob...*, Op. Cit., p. 775.

¹⁶⁷ «Il martedì, X tornando a casa per un sentiero deserto, perde nove monete di rame. Il giovedì, Y trova sul sentiero quattro monete, un poco arrugginite per la pioggia del mercoledì. Il venerdì, Z scopre tre monete sullo stesso sentiero e lo stesso venerdì, di mattina, X ne ritrova due sulla soglia

In quanto al linguaggio, Vaihinger sostiene che anche in esso si trovano nascosti dei presupposti mitici e fittizi che però gli individui devono necessariamente adoperare, pur avendo consapevolezza della loro assoluta falsità; nel caso del pianeta Tlön, abbondano invece gli oggetti ideali e fantastici che vengono creati esclusivamente per soddisfare le necessità poetiche dei suoi abitanti. In base a tali argomentazioni, dunque, la conoscenza è possibile soltanto se accettiamo la sua natura fittizia, il suo essere una pura e semplice invenzione. Nietzsche, come sottolinea Vaihinger, presuppone l'esistenza di «finzioni regolatrici»¹⁶⁸, ossia di invenzioni utili e necessarie sia per lo sviluppo della vita umana (l'intelletto umano, specialmente le sue categorie pragmatico-logiche, è proprio un «apparato falsificatore»¹⁶⁹) che per l'acquisizione delle conoscenze da parte dell'uomo; queste finzioni regolatrici sono l'esistente, la cosa in sé e la conoscenza dell'assoluto.

Analogamente, per Jorge Luis Borges «non v'è esercizio intellettuale che non sia finalmente inutile. Una dottrina filosofica è al principio una descrizione verosimile dell'universo; passano gli anni, ed è un semplice capitolo – quando non un paragrafo o un nome – della storia della filosofia».¹⁷⁰ Tanto Borges quanto Nietzsche, quindi, condividono che «ciò che può essere pensato deve essere, certamente, una finzione [...] Da questo punto di vista, l'apparenza non deve essere censurata o attaccata dai filosofi com'è stato fino ad ora e l'illusione, mentre dimostra di essere utile e preziosa e, allo stesso tempo, esteticamente incontestabile, deve essere affermata, desiderata e giustificata».¹⁷¹ Il pericolo che Nietzsche ravvisa in tali finzioni regolatrici consiste nella dimenticanza della loro natura fittizia, dimenticanza che permette loro di ottenere un valore di verità. Ne deriva che il ruolo della finzione in generale (e del fantastico in particolare) nel XX secolo è consistito nel mostrare l'alternativa ad una conoscenza scientifica

di casa sua. [Da questa storia l'eresiarca pretendeva dedurre la realtà – cioè la continuità – delle nove monete recuperate]. È assurdo (affermava) immaginare che quattro delle monete non siano esistite dal martedì al giovedì, tre dal martedì al venerdì pomeriggio, e due dal martedì al venerdì mattina. È logico pensare che esse siano esistite – anche se in un certo modo segreto, di comprensione vietata agli uomini – in tutti i momenti di questi tre periodi». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 437.

¹⁶⁸ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob...*, Op. Cit., p. 782.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 449.

¹⁷¹ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob...*, Op. Cit., p. 784.

come modello d'interpretazione della realtà. Il fantastico mette in luce la mancanza di validità assoluta del razionale e la possibilità dell'esistenza, sotto la realtà stabile e delimitata dalla ragione, di una realtà differente e incomprensibile e, pertanto, estranea a quella logica razionale che garantisce la nostra sicurezza e tranquillità. La letteratura fantastica mostra la relativa validità della conoscenza razionale ed illumina una zona dell'umano in cui la ragione e la logica sono condannate inevitabilmente al fallimento.¹⁷²

Secondo Borges, la funzione del fantastico è quella d'incontrare gli interstizi della falsità, ossia del mondo che «abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile [...] per sapere che è finto».¹⁷³ Jaime Alazraki, noto studioso di Borges, propone una nuova definizione del fantastico coniando il termine “neofantastico”, ossia trasformando il concetto di “finzione regolatrice” proposto da Nietzsche in quello di “metafora epistemologica”, formula inventata da Umberto Eco al fine di esprimere il carattere complementare dell'arte in relazione al sapere scientifico.¹⁷⁴

Da questa prospettiva, l'arte fornisce nuovi contenuti agli argomenti della scienza poiché il neofantastico sorge a partire da uno statuto scientifico determinato da una concatenazione di cause ed effetti.¹⁷⁵

Le metafore sono gli strumenti che strutturano il neofantastico perché intendono afferrare un ordine che sfugge alla nostra logica razionale con la quale abitualmente misuriamo la realtà o l'irrealtà delle cose.¹⁷⁶ Il neofantastico è presentato come un'alternativa gnoseologica che ha come oggetto l'uomo e la sua condizione nel mondo; come scrive Alazraki, parafrasando Sartre, «Il fantastico ha smesso di dipendere da esseri straordinari [...] non c'è che un solo oggetto fantastico: l'uomo».¹⁷⁷ La relazione tra reale e fantastico implica che il reale debba servire da cornice al fantastico affinché quest'ultimo lo insidi e crei l'inquietudine che la realtà empirica possa svanire. La funzione del fantastico è quella di penetrare nel reale per ipotizzare, nel terreno dell'irrealtà, le caratteristiche della realtà stessa.

¹⁷² D. Roas, *Teoría de lo fantástico*, Arco/libro, Madrid 2001, p. 28.

¹⁷³ Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 258.

¹⁷⁴ Jaime Alazraki, *¿Que es lo neofantástico?* In D. Roas, *Teoría de lo fantástico*, Op. Cit. , p. 278.

¹⁷⁵ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Ed. Gredos, Madrid 1983, p. 19.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 35.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 41.

I racconti di Borges combaciano perfettamente con tale profilo poiché la volontà dello scrittore argentino è proprio quella di mostrare che il mondo che ci sembra reale non lo è affatto, così come non lo sono le esplicazioni e le interpretazioni che formuliamo sulla realtà nelle sue distinte manifestazioni: filosofia, scienza, religione. Nel creare un nuovo mondo per spiegare l'universo, tanto la realtà quanto le spiegazioni che abbiamo di essa acquisiscono un significato fittizio: «per vedere una cosa bisogna comprenderla [...] se vedessimo realmente l'universo, forse lo comprenderemmo»,¹⁷⁸ scrive Borges sottolineando implicitamente come ciò sia assolutamente precluso agli individui.

Il fantastico illumina «gli abissi dell'inconoscibile che esiste fuori e dentro l'uomo e pertanto crea un'incertezza in tutta la realtà»,¹⁷⁹ in modo che trovare una soluzione ad uno dei racconti fantastici di Borges o ad uno degli enigmi dell'universo rimanda inevitabilmente all'impossibilità umana di trovare delle soluzioni certe e definitive. Tuttavia, il fantastico borgesiano non è contrario al razionale né pretende di sconfiggerlo o di eliminarlo, piuttosto accetta ciò che la logica respinge. Per questo motivo il fantastico si alimenta del paradossale, dello scetticismo e del relativismo che fa riferimento alla precarietà dell'esistenza e alla limitatezza della nostra conoscenza, ma che, allo stesso tempo, si richiama all'intenzione di raggiungere una realtà che vada al di là di quella attuale in un intento di superare l'ordine esistente, dominante, oppressivo ed imperfetto.

Dallo scetticismo Borges ricrea un universo fantastico; il suo "sistema" di finzioni, che ha le sue radici nel peso e nella costrizione che lo scrittore prova nei confronti di un mondo che gli appare troppo reale, ha l'obiettivo di demistificare le basi fondamentali della realtà: la temporalità, l'individuo, l'universo.¹⁸⁰ A questo punto dobbiamo distinguere tra «le fantasie derivanti da una forma di pensiero di tipo religioso o magico che tracciano la possibilità di un'unione tra il soggetto e l'altro»¹⁸¹ e «le fantasie estranee a questi sistemi di credenze che non possono raggiungere la verità o l'unità assoluta benché la loro aspirazione di alterità si percepisce come qualcosa d'impossibile, eccetto nella forma parodistica

¹⁷⁸ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. IV, pp. 37-38.

¹⁷⁹ D. Roas, *Teoría de lo fantástico*, Op. Cit. p. 191.

¹⁸⁰ Ana Maria Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Op. Cit., p. 16.

¹⁸¹ D. Roas, *Teoría de lo fantástico*, Op. Cit. p. 150.

e tragica».¹⁸² D'altra parte, non è obbligatorio differenziare il fantastico dal reale meraviglioso perché in questa corrente il sovrannaturale è inserito nella realtà quotidiana, cioè non incontriamo una contrapposizione tra reale ed irreal. Il fantastico in Borges, ovvero la sua letteratura fantastica, è opera dell'immaginazione ragionata alla quale lo scrittore allude nel prologo ad un romanzo dell'amico Adolfo Bioy Casares intitolato *La invención de Morel*.¹⁸³ Un'immaginazione che riflette e ci offre ipotesi, pseudoteorie, argomenti fallaci che cercano una spiegazione che non può essere trovata nel reale. È fantastico ciò in cui l'impossibile trova un'interpretazione e un chiarimento, intendendo per "impossibile" ciò che intende Ana Maria Barrenechea: quello che è in contraddizione con qualsiasi legge della nostra realtà empirica o razionale e ciò che non si riduce al «"possibile secondo il relativamente verosimile" voluto dai sistemi teologici e dalle credenze religiose dominanti».¹⁸⁴

Domenico Porzio, nell'introduzione all'edizione italiana dell'opera completa di Borges, sostiene che per quest'ultimo «non si dà altra letteratura che non sia fantastica: lo stesso tentativo naturalistico di afferrare una realtà che non esiste, per trasferirla nell'inesistente realtà della pagina mediante l'uso di una scrittura soggettiva, è un'operazione "fantastica". Il fantastico di Borges non è abitato da fantasmi [...] ma è fatto d'immaginazione ragionata, ha un timbro anche allucinatorio, ma mai soprannaturale: si serve del codice simbolico, si affida al plusvalore della scrittura, all'irrealtà dei destini evocati, all'ambigua logica della magia e ha radici sia in un'inestricabile ricerca d'identità, sia nella disperazione di non poter comunicare l'emozione di ogni intuizione».¹⁸⁵ *Finzioni* è significativamente il titolo del libro più celebre di Jorge Luis Borges, ma per lo scrittore finzione è soprattutto ogni forma di scrittura.

"Finzione" (che rispecchia l'origine etimologica del termine: dal latino *fingere* , plasmare) è ogni creazione umana di un poeta-artefice condannato al grido universale che rivive il protagonista del racconto *El Aleph*: «Arrivo, ora, all'ineffabile centro del mio racconto; comincia, qui, la mia disperazione di

¹⁸² *Ibidem*, p. 151.

¹⁸³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. IV, p. 25.

¹⁸⁴ D. Roas, *Teoría de lo fantástico*, Op. Cit., p. 196.

¹⁸⁵ Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Ed. Meridiani Mondadori, Milano 2001, vol. I, p. XC.

scrittore. Ogni linguaggio è un alfabeto di simboli il cui uso presuppone un passato che gli interlocutori condividono; come trasmettere agli altri l'infinito Aleph, che la mia timorosa memoria a stento abbraccia?».¹⁸⁶

Finzione è il linguaggio, è l'universo di teorizzazioni sull'Universo che da esso scaturisce. Tuttavia, se ogni sforzo conoscitivo è vano, se ogni tentativo di costruzione sistematica di una teoria sul reale e ogni creazione letteraria non può dar vita che ad un moltiplicarsi di altre finzioni, se per quanti sforzi facciamo restiamo comunque intrappolati nell'immanenza (nel nostro essere-al-mondo, nel nostro essere per natura finiti) di uno scetticismo che nega la possibilità di uscire dalla parvenza che ci impedisce di conoscere la realtà, allora per quale motivo Borges inventa artifici e compone finzioni? La risposta è che, paradossalmente, costruire delle parvenze, creare delle "ficciones" (giocare in fondo un gioco in cui la letteratura e la metaletteratura sono una cosa sola) è probabilmente l'unico strumento (o comunque quello che lo scrittore argentino predilige) per sfiorare la realtà più profonda del nostro essere uomini, l'unico modo per non abdicare a noi stessi e alla nostra infinita ed instancabile ricerca di verità.

Il discorso sul fantastico in Borges che abbiamo condotto fino a questo momento si è incentrato sulla relazione ontologica che esiste tra le categorie della finzione e della realtà, partendo dal presupposto che il fantastico per Borges non è scisso dalla realtà, ma è in stretta relazione con essa: senza la realtà risulta impossibile la postulazione di un altro tipo di categoria ontologica. Con l'intento di concludere, mi riallaccio alla questione della relazione tra la filosofia e la letteratura in Borges. Jiménez Nogueroles considera il pensiero di Borges come una «risposta periferica al discorso dell'Illustrazione»¹⁸⁷ che utilizza la filosofia per spiegare il

¹⁸⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 624.

¹⁸⁷ Jiménez F. Nogueroles, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46: 1-4 (1996), p. 49. Le caratteristiche che Nogueroles conferisce al racconto nella sfera del postmoderno possono essere applicate ai racconti fantastici di Borges. Le seguenti caratteristiche condensano, secondo lo studioso, l'essenza della finzione attuale: 1) Scetticismo radicale, conseguenza della sfiducia nel metaracconto e nell'utopia. Per dimostrare l'inesistenza di verità assolute, si ricorre frequentemente al paradosso e al principio di contraddizione. 2) Testi eccentrici che privilegiano i margini rispetto ai centri canonici della Modernità. Questa tendenza conduce alla sperimentazione di temi, personaggi, registri linguistici e forme letterarie che finora erano stati relegati ad un secondo piano. 3) Attacco al principio di unità per cui si predilige la frammentazione rispetto ai testi eccessivamente lunghi e si favorisce la scomparsa del soggetto tradizionale nell'opera artistica. 4) Opere "aperte" che esigono la partecipazione attiva del lettore, offrono molteplici interpretazioni e si basano su modi obliqui e falsi di espressione come l'allegoria. 5) Virtuosismo intertestuale, riflesso del bagaglio culturale dello scrittore; quest'ultimo recupera la tradizione

fallimento di qualsiasi tentativo d'interpretazione della realtà e che cerca, proprio come i bibliotecari descritti nel racconto borgesiano *La biblioteca de Babel*, di dare un senso e un significato all'irrazionalità che contraddistingue l'universo.¹⁸⁸ Questo autore sostiene che il pensiero filosofico e metafisico di Borges sia un pensiero poetico del fantastico anche perché condivide con Ernesto Sábato l'idea che «la nostra epoca accentui il carattere metafisico della finzione».¹⁸⁹ Jaime Alazraki riassume in questi termini quanto è stato finora illustrato: «Ciò che la metafisica pretende di fare - senza esito - sul piano della realtà (ossia penetrarla e interpretarla), lo fa Borges sul piano dei suoi racconti capitalizzando le ipotesi della filosofia e le dottrine della teologia».¹⁹⁰ Borges si propone di negare validità alla filosofia e della metafisica sul piano della realtà, fatto che non implica necessariamente che egli postuli nel fantastico un concetto di realtà ontologicamente concreto, ma che ci lascia comunque davanti alla porta dell'abisso nel senso che ci spinge a costituire per mezzo della finzione intesa come prodotto dell'immaginazione le basi della nostra stessa realtà.

D'altra parte, la filosofia nella produzione borgesiana è in intima relazione con la poesia e nel rielaborare poeticamente i concetti filosofici, Borges "poetizza" con la filosofia concedendo a quest'ultima un valore estetico, mentre la letteratura e la poesia, frutto di questa osmosi, acquisiscono quasi un carattere gnoseologico. Tutto questo perché per Borges, come indica Cuesta Abad, «La metafisica è

letteraria unendo l'omaggio al passato alla revisione satirica della stessa tradizione (parodia). 6) Ricorso frequente all'umorismo e all'ironia, modalità discorsive che acquisiscono importanza in quanto sono adeguate a realizzare quel processo di derisione della tradizione che è fondamentale nell'ambito del pensiero postmoderno. *Ibidem*, pp. 49-66.

¹⁸⁸ Nel celebre racconto *La biblioteca de Babel*, Borges descrive l'universo pur essendo consapevole che è impossibile rappresentarlo completamente in quanto infinito. Il cosmo ha, in questo scritto borgesiano, la struttura di una biblioteca con il suo spazio, il suo tempo, la sua storia, il suo linguaggio, gli uomini che lo popolano. L'universo-biblioteca è composto da un numero infinito di gallerie esagonali colme di libri (che rappresentano gli innumerevoli aspetti della realtà). L'ordine in cui sono disposti i libri suggerisce che si tratta di un universo caotico ed assolutamente impenetrabile. Inoltre, l'idioma in cui sono scritti i volumi (si tratta di lettere mescolate a caso) è incomprendibile per i bibliotecari che abitano la biblioteca e che simboleggiano il genere umano. Eppure, i loro tentativi di decifrazione continuano incessanti e frenetici; essi, come racconta Borges, continuano nei secoli a studiare i volumi contenuti nella biblioteca per tentare di dare un senso al caos che li circonda e, forse, per trovare le tracce della presenza di Dio: «In un certo scaffale d'un certo esagono (ragionano gli uomini) deve esistere un libro che sia la chiave e il compendio perfetto di tutti gli altri: un bibliotecario l'ha letto, ed è simile a un dio». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 469.

¹⁸⁹ Ernesto Sábato, *Uno y el Universo y otros ensayos*, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona 1994, p. 324.

¹⁹⁰ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 36.

essenzialmente una poetica dell'identità fittizia del mondo nel linguaggio»,¹⁹¹
essendo la funzione del linguaggio «l'interpretazione rivelatrice della realtà o
dell'irrealtà del mondo».¹⁹²

¹⁹¹ José M. Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis. Poética e Interpretación en Borges*, Editorial Gredos, Madrid 1995, p. 251.

¹⁹² *Ibidem*.

5. La libertà del pensiero fuori dagli schemi.

Attraverso la strategia di estrarre l'aspetto fantastico delle idee filosofiche, Borges operò il miracolo di riconciliarsi con il meraviglioso. Tuttavia, questa opzione per la bellezza prima ancora che per la verità ontologica, oltre ad essere uno degli aspetti più significativi del pensiero e della produzione borgesiana, costituisce anche il motivo della permanente ambiguità intorno alla sua posizione.

Il suo deliberato abbandono della pretesa di conoscere la realtà stessa, dovuto alla sua sfiducia in tale possibilità, non lo condusse (come nel caso degli antichi scettici) alla sospensione del giudizio, ma a prendere la parola nel terreno della finzione e del saggio letterario. In questi ultimi, come abbiamo detto, Borges recuperò e commentò le diverse prospettive con le quali gli uomini hanno interpretato il mondo senza avere la necessità di aderire a nessuna di esse. Egli rielaborò, in sostanza, le soluzioni filosofiche che l'umanità ha proposto per comunicare il dramma del suo destino, pur sapendo che qualsiasi sistema interpretativo dell'universo è ambiguo, momentaneo e destinato all'insuccesso. E poiché la verità è sfuggente, Borges affidò alla letteratura fantastica le sue inquietudini metafisiche, i suoi dubbi e le sue perplessità dinnanzi al reale. Vari sono stati i sistemi filosofici ai quali si è cercato di vincolare questo scrittore, dal platonismo al nichilismo panteista - o la sua variante del panteismo spinoziano - al nominalismo di Berkeley, incorrendo puntualmente nel grave errore di circoscrivere la sua opera a una determinata scuola di pensiero.

Tuttavia, il suo cammino fu talmente singolare che non appare possibile collocarlo all'interno di una determinata visione del mondo. Come nel caso di Lewis Carroll o di Chesterton, egli lasciò il pensiero libero di fluire fuori da schemi precostituiti scegliendo di ragionare attraverso paradossi ed arrivando così a creare situazioni intellettuali che lasciavano sconcertato il lettore, ma che, allo stesso tempo, rivendicavano con forza l'originalità di tutto ciò che appariva strano ed insolito. A partire da questo, Borges scriveva. Ciò che lo affascinava di una determinata dottrina filosofica erano le sue possibilità letterarie, come abbiamo sostenuto fino ad ora.

Qualsiasi pensiero che gli procurasse una sensazione di appagamento intellettuale o anche solo di curiosità, egli lo faceva suo. Borges credeva che il filosofo, per adattare i fatti al suo sistema di pensiero, dovesse creare trappole attraverso le parole. Per questa ragione, resistette alla tentazione di schierarsi a favore di un sistema filosofico particolare e scelse di “venerare” il potere creativo della filosofia. Fu indubbiamente un profondo conoscitore delle diverse scuole di pensiero e in ognuno dei suoi racconti sperimentò una diversa direzione filosofica, eppure non partecipò vitalmente a nessuna di esse.

Durante un incontro con lo scrittore, Maria Esther Vázquez gli fece notare che tutti coloro che si rispecchiavano in una determinata dottrina filosofica, sia quella idealista, strutturalista, materialista, stoica, ecc., erano entusiasti delle sue opere e lo consideravano un vero e proprio “leader”, cioè come colui che aveva portato la letteratura verso le loro posizioni filosofiche.¹⁹³ Borges controbattè tale affermazione sostenendo che queste persone erano in errore: «Se fossi idealista, avrei molte certezze ed io non ho certezze; piuttosto ho molti dubbi».¹⁹⁴ «Se ho partecipato a questa filosofia», disse riferendosi poi all’idealismo e al racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, «è stato per i particolari propositi del racconto e perchè essa mi ha ispirato mentre lo scrivevo. Ebbene, Hume – il quale risvegliò Kant dal suo sogno dogmatico - diceva: sono un filosofo quando scrivo».¹⁹⁵

L’eclittismo filosofico di Borges non è la conseguenza, come egli volle spesso farci credere, del suo non riuscire a dare alla luce delle idee personali, bensì quella di un «radicale e poetico *scetticismo*»,¹⁹⁶ che comporta anch’esso una presa di posizione. «Essere veramente scettici», come sottolinea Fernando Savater, «significa giudicare il percorso della filosofia in base ai presupposti della filosofia stessa. Lo scetticismo borgesiano non assolutizza neppure la propensione al dubbio: l’acuta capacità di diffidare non lo porta a invalidare oziosamente la proposta delle credenze empiriche e neppure a rifiutare la relativa validità – rispetto alle altre - di alcune di esse».¹⁹⁷

¹⁹³ Maria Esther Vázquez, *Borges, su diaz y su tiempo*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires 1984, p. 118.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Fernando Savater, *Borges*, Op. Cit., p. 116.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

In effetti, nel saggio *Avatares de la Tortuga (Discusión)*, che è dedicato agli affascinanti paradossi di Zenone di Elea, Borges evidenziò che: «È azzardato pensare che una coordinazione di parole (altro non sono le filosofie) possa assomigliare di molto all'universo. È anche azzardato pensare che di quelle coordinazioni illustri, qualcuna - seppur in modo infinitesimale - non sia alquanto più somigliante alle altre». ¹⁹⁸ L'autore conclude il suo saggio con queste parole: «Noi (l'indivisa divinità che opera in noi) abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, ubiquo nello spazio e fermo nel tempo; ma abbiamo ammesso nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdità, per sapere che è finto». ¹⁹⁹

In questo caso, il termine “finto” non vuol dire brutalmente “non vero”, ma “diverso e sovrapposto rispetto alla realtà”; quello di Borges non è pertanto un invito più o meno esplicito a prescindere completamente dall'impegno filosofico, bensì il suggerimento a sottoporre quest'ultimo ad un'essenziale cura di saggezza per mezzo dell'ironia, del gioco e soprattutto della finzione. *Spoudaios pàizein*: giocare seriamente. Con questa curiosa espressione Platone caratterizzava il mestiere del filosofo. Il filosofo gioca “seriamente” così come fanno i bambini i quali «non giocano mai per distrarsi, ma per *concentrarsi*». ²⁰⁰

Non è un caso che Ezequiel de Olaso, uno dei filosofi argentini più importanti degli ultimi decenni (che mantenne tra l'altro un'affettuosa relazione intellettuale con lo scrittore argentino), abbia intitolato *Jugar en serio* un suo libro di saggi su Borges. Con questo titolo emblematico, Olaso intende sottolineare come Borges si sia confrontato direttamente con la filosofia attraverso il gioco della finzione riproponendo certi concetti sotto la veste della letteratura fantastica. ²⁰¹ Anche per Olaso la filosofia e la letteratura sono due aspetti di un'unica vocazione; così, munito di un evidente talento analitico e del dominio dell'esegesi filosofica, egli s'impegna a leggere l'opera di Borges e ad interpretarla a fondo, fin nei dettagli. *Jugar en serio* è un libro che fornisce alcune chiavi di lettura dell'opera borgesiana e che conduce un'analisi minuziosa ed ermeneutica di tre diversi

¹⁹⁸ Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 258.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Fernando Savater, *Borges*, Op. Cit., p. 117.

²⁰¹ Ezequiel de Olaso, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, Paidós, México 1999.

racconti: *Pierre Menard, autor del Quijote, El otro e El Congreso*. Dei sei saggi che compongono il volume di Olazo, il più significativo ai fini della nostra analisi è quello intitolato significativamente *La poesía del pensamiento* che si apre con un aneddoto che permette all'autore di dare un'efficace definizione della relazione tra Borges e la filosofia e che ricorre poi nel resto del volume. L'aneddoto è proprio quello del giocare seriamente, cioè del giocare a nascondere e ad occultare profondi ed impegnativi temi filosofici dietro la veste decisamente meno impegnativa della letteratura fantastica.

Questa la conclusione del saggio di Olaso: «In questo momento non avvertiamo, né la delicata filosofia invisibile né io, che l'alternativa era non di cercare il pensiero di Borges dietro le sue finzioni, ma, al contrario, di scoprire certi criteri poetici occulti che orientavano la sua attrazione verso determinati pensieri. Secondo questa ipotesi, Borges celebra la speculazione come un'ammirevole possibilità letteraria. Quello che cerca è la poesia del pensiero».²⁰² Poco più avanti l'autore aggiunge: «Non deve allarmarci troppo il fatto che Borges fosse un genio intuitivo totalmente interessato ad evitare le spiegazioni anche a costo di apparire incoerente [...] Borges amava le avventure del pensiero e questo è raro tra gli intellettuali. La sua opera è completamente esposta alle rettifiche dei pedanti, perché non si curò mai di loro».²⁰³

Il ricorso di Borges alla finzione letteraria è, in definitiva, una fuga dalle strutture filosofiche sistematiche, un modo per oltrepassare i limiti di qualsiasi sistema e speculazione teorica. Ogni filosofia organizzata opprime il pensiero impedendogli di raggiungere quella libertà che è indispensabile e necessaria per l'esercizio dell'immaginazione e del ragionamento stesso. «Il volo spirituale di ogni creatore, imprescindibile nell'avventura interpretativa dell'universo, deve muoversi nell'atmosfera limpida delle alte vette. E Borges è un creatore».²⁰⁴ La letteratura fantastica gli permette una fuga verso territori molto più vasti in cui le sue idee, non essendo imbrigliate in alcun sistema preconstituito, possono perseguire quella libertà che è propria dell'atto creativo. Il pensiero fluisce senza possibilità di sistematizzarsi, senza arrestarsi in alcuna ideologia e questo fluire è

²⁰² *Ibidem*, p. 18.

²⁰³ *Ibidem*, p. 20.

²⁰⁴ Cristina Bulacio, *Borges es un filósofo?*, in *Proa*, Op. Cit., p. 60.

fondamentalmente di tipo etico in quanto nasce dalla speranza e dal desiderio di scoprire un mondo che sia qualcosa di più che caos e artificio.

Capitolo II

Variazioni filosofiche in Borges

Sommario: 1. Il tempo; 2. Le caratteristiche del tempo rappresentato; 2. 1. La reversibilità; 2.2. La deformazione (o ambiguità); 2.3. La trasposizione; 2.4. L'espansione dell'istante; 2.5. La biforcazione temporale: Borges e la scienza; 3. Gli infiniti mondi possibili e la questione dell'identità "temporale"; 4. I procedimenti della rappresentazione del tempo; 4.1. La sospensione temporale; 4.2. L'alterazione; 4.3. L'istante trascendente o assoluto; 4.4. La causalità segreta o magica; 4.5. La successione cronologica; 5. L'immagine del tempo umano; 5.1. La memoria come ricostruzione delle diverse temporalità e l'importanza dell'oblio; 5.2. L'immaginazione; 5.3. Il sogno; 5.4. L'insonnia; 6. La negazione del tempo.

1. Il Tempo.

La critica borgesiana è concorde nel sostenere che uno dei temi filosofici più importanti e ricorrenti nell'opera poetica e narrativa di Jorge Luis Borges sia quello del tempo, anche in virtù del fatto che si tratta di un argomento nel quale lo scrittore ha trovato una fervida sorgente di pensieri e d'ispirazione e al quale ha dedicato una serie di mirabili saggi e racconti.²⁰⁵ In uno studio sulla questione del tempo in alcuni tra i più importanti scrittori latinoamericani del Novecento (Borges, Capentier, Cortázar e García Márquez), Pedro Ramírez Molas qualifica Borges come un precursore poiché questi sembra aver anticipato e prefigurato la problematica della temporalità nell'ambito della produzione narrativa ispanoamericana del secolo scorso, oltre ad aver influenzato gli altri scrittori nella

²⁰⁵ Per un approfondimento del tema del tempo nell'opera borgesiana si segnalano i seguenti studi critici: Alicia Jurado, *Genio y figura de Borges*, Eudeba, Buenos Aires 1964, pp. 113-117; Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad...*, Op. Cit., pp. 77-94; Albert Bagby, *The Concept of Time in Jorge Luis Borges*, in *Romance Notes*, University of Carolina, VI (1965), pp. 99-105; Thorpe Running, *The problem of time in the work of Jorge Luis Borges*, in *Discourse*, Moorhead (Minnesota), IX (1966), pp. 296-308; Adolfo Ruiz Díaz, *Borges*, Ciudad Argentina, Buenos Aires 1998, pp. 155-185; Jaime Alazraki, *La prosa narrativa...*, Op. Cit. pp. 101-112; Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Op. Cit., pp. 114-136; Julian Serna Arango, *Borges y la Filosofía*, Op. Cit., pp. 75-96; Juan Arana, *El centro del laberinto...*, Op. Cit., pp. 51-102; Alberto Julián Pérez, *Poética de la prosa de J.L. Borges, Hacia una crítica baktiniana de la literatura*, Editorial Gredos, Madrid 1986, pp. 85-130; Guillermina Garmendia de Camusso, *Jorge Luis Borges y el tiempo*, in AA.VV., *Fuego del Aire: Homenaje a Borges*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires 2001, pp. 53-63.

trattazione di questo tema.²⁰⁶ Ramírez Molas sottolinea che Borges ha avuto il merito di avere rinunciato nella maggior parte dei suoi scritti al tradizionale schema lineare del tempo, adottando nuove ed insolite rappresentazioni della temporalità. «La novella ispanoamericana contemporanea», scrive Ramírez Molas, «ha infranto lo schema lineare sotto lo stimolo di un geniale precursore, Jorge Luis Borges [...] Il tempo della narrazione si è problematizzato radicalmente e la rinuncia di questo narratore allo schematismo cronologico tradizionale ci sembra un elemento decisivo per l'energia rinnovatrice dell'attuale letteratura ispanoamericana».²⁰⁷

Nell'ambito della produzione borgesiana la questione della temporalità non può essere ignorata sostanzialmente per due motivi. In primo luogo, perché essa è un corollario degli altri due temi filosofici che maggiormente hanno suggestionato lo scrittore, e cioè l'infinito e l'eternità (secondo Borges la nozione di eternità si comprende solo a partire dalla percezione temporale). Inoltre, perché la temporalità è una questione che compare in maniera esplicita o implicita in quasi tutte le sue opere: dalle prime poesie degli anni Venti in cui l'idea del trascorrere inesorabile tempo si avverte nei malinconici tramonti descritti dal giovane Borges (che alludono alla fugacità dell'esistenza), nel lento trascorrere delle ore nei desolati sobborghi della sua città e nella celebrazione degli illustri antenati le cui eroiche gesta sul campo di battaglia rivivono nella memoria, fino ai saggi della maturità, principalmente in *Historia de la Eternidad*, *Nueva refutación del tiempo* e *La perpetua carrera de aquiles y la tortuga* in cui lo scrittore analizza le varie teorie sull'eternità, confuta l'esistenza del tempo servendosi degli argomenti dell'idealismo e discute i paradossi di Zenone.

La temporalità è un argomento che Borges ha inserito nella sua opera non come una semplice occasione ispirativa, bensì come sostanza ineliminabile dall'emozione delle sue pagine. Ciò appare evidente soprattutto nella produzione poetica, nella quale egli insinua costantemente alla precarietà della vita e maschera il trascorrere inesorabile delle ore dietro sentimenti di nostalgia e tristezza.

²⁰⁶ Pedro Ramírez Molas, *Tiempo y Narración; enfoques de la temporalidad en Borges, Capentier, Cortázar y García Márquez*, Editorial Gredos, Madrid 1978, p. 22.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 20.

Pochi argomenti predominano in Borges con la meritoria persistenza che ha quello del tempo. In effetti, disseminati nella sua opera si trovano gli specchi che rappresentano per lui un'oscura fobia;²⁰⁸ l'ipotesi idealista, che si può sintetizzare affermando che la realtà è un sogno e che qualcuno ci sogna, compare anche in numerosi racconti.²⁰⁹ Con insistente frequenza rinveniamo, inoltre, il simbolo del labirinto che riproduce l'idea dell'infinito, la tortuosità dell'animo umano e il destino imperscrutabile dell'uomo, ma rappresenta soprattutto il caos dell'universo e della realtà circostante. Tuttavia, il tempo è per Borges un'idea costante e una preoccupazione vitale come dimostra il verso «Il tempo sta vivendomi».²¹⁰

Rispetto al mondo animale e a quello vegetale, sottolinea lo scrittore nel saggio *La penúltima versión de la realidad (Discusión, 1932)*, l'uomo possiede una «suprema originalità»,²¹¹ una peculiarità superiore che consiste proprio nella memoria del passato e nella consapevolezza dell'avvenire, vale a dire nell'idea stessa del tempo. Se il regno vegetale possiede la dimensione della lunghezza e vive «accumulando energia»,²¹² il mondo animale possiede la dimensione della

²⁰⁸ Si veda la nota 34 del primo capitolo (p. 21), in cui viene chiarita l'ossessione di Borges per gli specchi.

²⁰⁹ Nel racconto *Las ruinas circulares (Ficciones)*, Borges immagina che un mago riesce a creare un uomo all'interno del suo sogno, ma prima di morire si accorge di essere lui stesso il sogno di qualcun'altro. Nel racconto *El Zahir (El Aleph)*, la realtà si dissolve nel sogno quando un oggetto indimenticabile (una piccola moneta da venti centesimi chiamata "zahir") monopolizza i pensieri del protagonista mostrando come per sperimentare l'irrealtà dell'esistenza sia sufficiente vivere un'ossessione. «Secondo la dottrina idealista», si legge nel testo, «i verbi *vivere* e *sognare* sono rigorosamente sinonimi; di migliaia di apparenze, me ne rimarrà una; da un sogno molto complesso, passerò a uno molto semplice. Altri sogneranno che sono pazzo; io, lo Zahir. Quando tutti gli uomini della terra penseranno, giorno e notte, allo Zahir, quale sarà il sogno e quale la realtà, la terra o lo Zahir?». In Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 595. In *Un Problema* (contenuto nella raccolta di prose e versi *El Hacedor* del 1960), Don Chisciotte «intuisce davanti al cadavere del nemico che uccidere e generare sono atti divini o magici che manifestamente trascendono la condizione umana» e comprende, in quello stesso istante, che sia lui che il morto sono illusori. Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 172. In *Everything and Nothing (El Hacedor)*, Dio rivela a Shakespeare che Lui stesso non è altro che un sogno, così come lo è il mondo e i personaggi delle opere del drammaturgo inglese: «Io sognai il mondo come tu sognasti la tua opera, mio Shakespeare, e tra le forme del mio sogno sei tu, che come me sei tanti e nessuno». *Ibidem*, p. 182. Infine, nei racconti *El Otro (El libro de arena, 1975)* e *Venticinco de agosto 1983 (La memoria de Shakespeare, 1983)*, Borges immagina di compiere dei viaggi a ritroso nel tempo e di incontrare se stesso da giovane. Gli incontri, come racconta lo scrittore, sono reali, ma almeno uno dei due Borges (quello giovane o quello anziano) sta sognando: «Ho meditato molto su questo incontro [...] Credo di averne scoperto la chiave. L'incontro fu reale, ma l'altro parlò con me in un sogno e per questo mi ha potuto dimenticare; io parlai con lui durante la veglia e il ricordo mi tormenta ancora». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. III, p. 16.

²¹⁰ Jorge Luis Borges, *Obra poética 1923-1967*, Emecé Editores, Buenos Aires 1967, p. 80.

²¹¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 199.

²¹² *Ibidem*, p. 198.

larghezza e vive «ammucchiando spazio».²¹³ L'essere umano si distingue però dal regno animale e vegetale in quanto gli appartiene la terza dimensione della vita, vale a dire la profondità, e soprattutto perché egli «fa provvista di tempo».²¹⁴ Nel passo seguente Borges sottolinea come l'attributo concesso agli uomini di soli abitanti del tempo, di unici previdenti e storici, abbia una vasta tradizione nell'ambito della storia della filosofia: «Steiner lo insegna; Schopenhauer lo postula continuamente [...] nel secondo volume del *Mondo come volontà e rappresentazione*. Mauthner (*Woerterbuch der Philosophie*, III, pag. 436) lo propone con ironia. «Sembra», scrive, «che gli animali non abbiano se non oscuri presentimenti della successione temporale e della durata. Invece l'uomo, quando per di più è uno psicologo della nuova scuola, può differenziare nel tempo due impressioni separate solo da 1/500 di secondo [...] Appartenga a Schopenhauer o a Mauthner o alla tradizione teosofica [...] il fatto è che questa visione della successiva e ordinatrice coscienza umana di fronte al momentaneo dell'universo, è effettivamente grandiosa».²¹⁵ Secondo Borges, l'uomo non possiede esclusivamente la cognizione della temporalità, ma è fatto della stessa sostanza del tempo ed è quindi un essere “temporale”; ognuno di noi è immerso nel fiume eracliteo della temporalità che nessuno è in grado eludere perché esso è totalmente in simbiosi con gli individui. Un essere razionale, dotato di memoria, non può sottrarsi a questa implacabile categoria kantiana: «L'uomo vive nel tempo, nella successione del tempo»²¹⁶ pensa il protagonista di un racconto di *Finzioni* intitolato *El Sur*.

Per lo scrittore argentino, quindi, l'idea del tempo che si erge dinnanzi all'uomo imponendo il suo mistero profondo è di fondamentale importanza e proprio in questo senso è possibile attribuirgli ciò che lui stesso scrive a proposito di un personaggio del racconto *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Finzioni*): «Di tutti i problemi, nessuno l'inquietò né lo travagliò più dell'abissale problema del tempo».²¹⁷ Principalmente per la sua condizione irreversibile e unidirezionale, il tempo costituisce una delle ossessioni di Borges che lo considera un profondo

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 199.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 526.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 478.

dilemma, l'enigma per eccellenza. Non è un caso che all'inizio del celebre saggio *Historia de la Eternidad* egli scriva che «il tempo è per noi un problema, un tremulo ed esigente problema, forse il più importante della metafisica».²¹⁸ Anche durante un ciclo di conferenze tenute all'Università Belgrano di Buenos Aires nel 1978, soffermandosi sulla questione della temporalità Borges ha espresso la perplessità e la difficoltà oggettiva dell'uomo dinnanzi ad un argomento così problematico, oscuro e certamente irrisolvibile.

Nel passo seguente, che è tratto dalla suddetta conferenza, è evidente un approccio di tipo classico all'ancestrale problema del tempo, classico alla maniera di Sant'Agostino: «Il tempo è un problema essenziale [...] Intendo dire che non possiamo prescindere dal tempo. La nostra coscienza sta continuamente passando da uno stato all'altro, e questo è il tempo: la successione [...] Se questo problema fosse stato risolto, si sarebbe risolto tutto. Fortunatamente, io credo che non ci sia alcun pericolo che venga risolto; rimarremo sempre con quest'ansia. Potremmo sempre dire, come Sant'Agostino: «Che cos'è il tempo? Se non me lo chiedono, lo so. Se me lo chiedono, lo ignoro». Non so se dopo venti o trenta secoli di meditazione abbiamo progredito molto nel problema del tempo. Io direi che viviamo sempre quell'antica perplessità, quella che visse mortalmente Eraclito in quell'esempio cui ritorno sempre: nessuno scende due volte lungo lo stesso fiume. Perché nessuno scende due volte lungo lo stesso fiume? In primo luogo, perché le acque del fiume scorrono. In secondo - e questa è una cosa che ci tocca metafisicamente, che ci dà come un inizio d'orrore sacro - perché noi stessi siamo anche un fiume, anche noi fluiamo. Il problema del tempo è questo. È il problema del fluire: il tempo che passa».²¹⁹

Malgrado questo tema sia così importante all'interno dell'opera e del pensiero borgesiano, non è comunque possibile rintracciarne una concezione sistematica. Come sottolinea quasi unanimemente la critica, non esiste una vera e propria teoria borgesiana sul tempo e questo si deve sostanzialmente al fatto che Borges,

²¹⁸ *Ibidem*, p. 353.

²¹⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. IV, p. 199. Oltre al tema del tempo, Borges trattò altri argomenti in quel ciclo di conferenze: il libro, l'immortalità, Emanuel Swedenborg, il racconto poliziesco. I testi di questi interventi sono stati pubblicati nel 1979 con il titolo *Borges Oral* e sono successivamente confluiti nel IV volume della sua *Obras Completas*. L'edizione italiana del volume è la seguente: Jorge Luis Borges, *Oral* (traduzione di Angelo Morino), Editori Riuniti, Roma 1981.

non essendo un filosofo in senso stretto, non si preoccupa di tracciare una visione definitiva su questo tema. Il suo estetismo intellettuale, come abbiamo chiarito nel capitolo precedente, lo porta ad interessarsi alle idee filosofiche non tanto per le loro verità quanto piuttosto per la loro originalità e per ciò che esse possiedono di suggestivo. Per questi motivi, pur riprendendo il tema del tempo direttamente dalla filosofia egli lo utilizza come uno “strumento” che plasma a suo piacere in funzione letteraria, ossia in funzione dei racconti, dei saggi o degli articoli che redige, dando vita ad una serie di variazioni filosofiche che sorprendono e allo stesso tempo conquistano il lettore.

Borges converte il tempo in una materia “ideale”, nella sostanza malleabile di relazioni simultanee e contraddittorie, di movimenti di contrazione e distensione, in serie sovrapposte o in multiple linee di differenziazione, mettendone in evidenza gli aspetti paradossali non attraverso una teoria, ma mediante il contenuto dei suoi testi. Il tempo, tema tradizionalmente filosofico, diviene infatti materia per le sue invenzioni, per i suoi giochi linguistici e i suoi paradossi, una sorta di canovaccio sul quale abbozza le sue fantasie letterarie. Secondo Alazraki, questo utilizzo che lo scrittore fa di un argomento filosofico è del tutto credibile visto che «molte delle sue invenzioni si nutrono delle possibilità letterarie che gli offre la metafisica».²²⁰ Il fatto che Borges non abbia una teoria univoca sul tempo è particolarmente evidente in molti dei racconti di *Finzioni* nei quali egli sembra quasi “giocare” con differenti modelli della temporalità proponendone di volta in volta diverse ed inconsuete rappresentazioni. Ciononostante, non è per nulla indifferente dinanzi alle idee spesso azzardate o inverosimili che filosofi e scrittori hanno proposto rispetto alla temporalità, anzi è attratto ed affascinato soprattutto da quelle che lui stesso considerava le «meno convincenti e più ingegnose».²²¹

Nel celebre racconto fantastico *La Biblioteca de Babel*, ad esempio, il tempo viene descritto come “congelato” nel senso che è totalmente statico, contratto e non trascorre. Nulla accade all’interno di questa biblioteca infinita, misteriosa e colma di libri indecifrabili che rappresenta l’universo, per cui quello immaginato e descritto da Borges è essenzialmente un luogo asettico ed atemporale.

²²⁰ Jaime Alazraki, *La prosa narrativa...*, Op. Cit., p. 101.

²²¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 25.

In *Pierre Menard, autor del Quijote*, il tempo viene invece rappresentato in movimento e in continuo divenire. L'idea che Borges intende comunicare in questo testo è che un'opera letteraria può essere arricchita e modificata dai lettori delle epoche successive in quanto essi rileggono i testi con tutto il patrimonio di esperienze e di cultura che hanno accumulato nei secoli precedenti. Pur rimanendo fedeli a se stessi e mantenendo le proprie caratteristiche, gli scrittori cambiano nel tempo proprio perché vengono letti, interpretati e assimilati in maniera diversa dai lettori dei diversi momenti storici. In questo testo viene narrata la singolare storia di un uomo che riesce a riscrivere il celebre *Don Chisciotte* di Cervantes arrivando perfino a dei risultati migliori rispetto al testo originario. Il trascorrere del tempo, il divenire in movimento è in sostanza la condizione indispensabile affinché ogni autore possa introdurre in un testo letterario delle variazioni successive e i lettori averne una visione più ricca e completa.²²²

In *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, viene invece descritto un tempo discontinuo e frammentario che è la conseguenza di una visione idealista della realtà che possiedono gli uomini di questo immaginario pianeta. In questo racconto, il tempo è irregolare in quanto è sottomesso al dominio del presente, dell'attimo transitorio

²²² Per Borges, la lettura di un testo è di fondamentale importanza in quanto la persona che legge possiede la consapevolezza delle numerose esperienze accumulate nel corso degli anni. Leggere un libro equivale in un certo senso a riscriverlo in quanto nella lettura s'inserisce tutto ciò che la persona ha appreso negli anni precedenti. Borges crea quindi una nuova poetica basata sulla lettura e non sulla scrittura di un'opera d'arte. Tale interpretazione del racconto *Pierre Menard, autor del Quijote*, e più in generale di tutta l'opera borgesiana, è stata favorita dalla critica francese fin dalla comparsa di un saggio di Gérard Genette intitolato *La littérature selon Borges*. In questo testo, l'autrice sottolinea l'importanza dell'intuizione borgesiana secondo cui l'operazione più rilevante tra quelle che contribuiscono alla scrittura di un libro è la sua lettura: «La genesi di un'opera, nel tempo della storia e nella vita di un autore», scrive Genette, «è il momento più contingente e più significativa della sua durata [...] Il tempo delle opere non è il tempo definito della scrittura, bensì è tempo indefinito della lettura e della memoria. Il senso dei libri non sta dietro di noi, ma davanti e in noi: un libro non è un senso già compiuto, una rivelazione che dobbiamo subire, è "l'imminenza di una rivelazione che non si produce" e che ognuno deve produrre per sé». In Gérard Genette, *Figure*, Einaudi, Torino 1969, p. 121. Gérard Genot, che condivide l'analisi di Genette, sottolinea come nel racconto *Pierre Menard, autor del Quijote* si esprima l'idea che la letteratura è sempre anteriore a se stessa, che un libro scritto, letto e in parte dimenticato, diventa necessariamente un libro da scrivere, ovvero che ogni lettore riscrive quando lo ricorda: «Si tratta», scrive Genot, «di rovesciare il corso del tempo, di ritrovarsi in un tempo anteriore con tutti gli arricchimenti accumulati nei periodi successivi; si tratta anche di inserire nel "nuovo libro" un universo in cui si era inserito il "primo libro", *l'Urbuch*». In Gérard Genot, *Borges*, Op. Cit., p. 30. Riferendosi a Borges, Genot aggiunge: «Non credo che nessuno abbia espresso in modo altrettanto convincente il miracolo e la miseria della letteratura, che non è espressione, ma immagine di una espressione, che supera continuamente i propri primitivi fini, perché ogni libro che viene scritto ripete necessariamente i libri già scritti, ma influisce su di essi e ne modifica il significato». *Ibidem*.

e fugace ed è fondamentalmente il prodotto di sensazioni isolate. Se la realtà esiste solo nelle idee e nella mente degli uomini, allora anche il tempo si riduce ad un processo mentale, irregolare e sfuggente. Nel *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges narra invece di un fittizio romanzo cinese nel quale la continua ramificazione degli eventi descritti corrisponde ad una struttura sottostante, quella della biforcazione temporale. L'autore di questo libro immaginario, come spiega Borges, non crede in un tempo lineare ed assoluto, bensì «in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli che [...] comprende tutte le possibilità»²²³ e proprio in base a questa sua concezione ramificata del tempo concepisce un libro interminabile ed infinito, un libro che è un vero e proprio labirinto letterario in quanto la trama comprende in maniera illogica e paradossale tutti gli sviluppi temporali possibili.

Juan Nuño mette in evidenza che i differenti modelli della temporalità presenti negli scritti borgesiani suggeriscono diverse concezioni dell'universo; in base all'idea che si ha del tempo nei diversi racconti, ne risulta cioè una determinata ontologia. Ecco come Nuño descrive la temporalità dei racconti che abbiamo appena citato: «il racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, presenta un'immagine spettrale dell'universo, un mondo fugace, prodotto di percezioni isolate o di in connesse proiezioni mentali [...] Nell'introdurre una nozione del tempo fermo, congelato, praticamente inesistente, era ovvio che *La Biblioteca de Babel* presentasse un'immagine chiusa, ripetitiva e morta dell'universo. È un mondo *ne varietur*: un museo del mondo, nel quale i libri sono unici duplicati imperscrutabili. La possibilità descritta da *Pierre Menard, autor del Quijote* non è l'antitesi della Biblioteca, ma è solo una fuga, un allontanamento, una forma di evasione da questo universo libresco [...] La reale contrapposizione alla Biblioteca è quella che offre una visione aperta, dinamica, molteplice dell'universo; talmente dinamica che questa pluralità può presentarsi simultaneamente. Questo è *El jardín de senderos que se bifurcan*: i mille e un mondo possibile. Un universo che contiene una moltitudine di universi, tutti possibili; un tempo dispiegato in infinità di tempi».²²⁴

²²³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 478.

²²⁴ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 61.

Tutti i racconti indicati mostrano chiaramente che l'autore, mescolando fantasia e conoscenze filosofiche, tende a scompigliare il concetto tradizionale del tempo uniforme, omogeneo e lineare. Questi stravolgimenti evidenziano delle intuizioni paradossali, al limite del razionale, che rappresentano però per lo scrittore degli interessanti nuclei di tensione filosofica descrivibili come "scandali della ragione". Si tratta di un'espressione che Borges stesso ha usato nel racconto *La otra muerte (El Aleph)* nel quale si racconta di un uomo che vive contemporaneamente due diverse esistenze, ossia due storie universali: «Ho indovinato e registrato», scrive Borges in questo testo, «un processo non accessibile agli uomini, una sorta di scandalo della ragione».²²⁵ Nella maggior parte degli scritti borgesiani non compare quindi la tradizionale successione cronologica, nel senso che il tempo non è considerato come una relazione tra "prima" e "dopo", tra passato, presente e futuro, ma ciò a cui i lettori assistono è un vero e proprio rovesciamento dell'ordine temporale.

²²⁵ *Ibidem*, p. 575. Nel definire gli "scandali della ragione" in Borges, Cristina Bulacio spiega che nelle argomentazioni dei sistemi filosofici incontriamo, come paradossi che sono propri di un pensare autentico, delle intuizioni irrazionali che vanno al di là delle strutture logiche rigorose. Si tratta, scrive l'autrice, «di intuizioni filosofiche dei limiti che sono testimoni del momento di silenzio delle argomentazioni davanti ad una realtà che le oltrepassa [...] Si percepisce allora – come lo percepì Borges – che, effettivamente, la ragione intesa come ricerca di cause è una fantastica potenzialità dello spirito umano e una via privilegiata per accedere alla conoscenza della realtà, ma anche che la razionalità non prende in considerazione, col pretesto che appartengono all'irrazionale, ampie regioni da essa non colonizzate». Id., *Los escándalos de la razón...*, Op. Cit., p. 123. Gli scandali della ragione sono quindi per Borges delle aporie o, più propriamente, delle intuizioni filosofiche che vanno oltre la ragione stessa e superano le argomentazioni filosofiche tradizionali penetrando nel terreno del mistero e dell'incomprensibile. Ed è proprio in queste intuizioni irrazionali che lo scrittore trova spunti interessanti sui quali soffermarsi e costruire poi le sue finzioni letterarie. «Quando si parla del tempo, del divino, dell'infinito», continua Bulacio, «la ragione inizia il suo lavoro davanti ad un oggetto ben preciso e dai chiari limiti; tuttavia, nel suo cammino incontra degli ostacoli che la fanno cadere nella sua stessa contraddizione». *Ibidem*, p. 124. Bulacio individua tre territori nei quali la ragione incontra seri ostacoli nel suo dispiegamento argomentativo. Il primo è rappresentato dagli scandali *intrinseci* alla ragione stessa. Questi si possono pensare in due direzioni: la prima riguarda il rapporto della ragione col mondo, ossia quando la realtà si oppone ad essere intrappolata nelle reti concettuali della ragione; la seconda si verifica quando la ragione sperimenta teoricamente i suoi stessi limiti (in questo terreno si muovono le antinomie della ragione pura di Kant e il teorema di Gödel che troncò ogni speranza di un sistema matematico perfetto). Ci sono poi gli scandali *estrinseci* alla ragione stessa. Sebbene la ragione possieda delle regole logiche, si muove pur sempre su un territorio previamente delimitato dalla fede. In questo caso la ragione è soffocata dagli attributi della divinità e dai canoni accettati dalla teologia. Infine, ci sono gli scandali *nelle finzioni* che sono quelli messi in pratica, secondo l'autrice, dallo scrittore argentino: «Borges, in una ingegnosa amalgama di entrambi i sensi (intrinseco ed estrinseco) degli scandali della ragione, fa uso di entrambi per segnalare con insistenza i limiti della ragione. Utilizza entrambi con totale libertà nella costruzione del suo universo fittizio. A volte accentua la problematica teologica [...] Altre volte enfatizza l'abisso e lo sconcerto di una ragione che lavora senza possedere un terreno solido». *Ibidem*, p. 125.

D'altra parte, quella del fluire temporale rappresenta per Borges una questione assolutamente irrisolta; anzi, il corso del tempo e il tempo stesso sono per lui un unico grande mistero. Una delle «oscurità inerenti al tempo»,²²⁶ scrive l'autore, consiste nell'impossibilità di determinarne la direzione: «Che esso scorra dal passato verso il futuro è la credenza comune illogica quanto la credenza contraria, quella fissata in versi da Miguel de Unamuno [...] Tutte e due sono ugualmente verosimili – e ugualmente impossibili da verificare».²²⁷ L'ipotesi fantastica della reversibilità temporale urta contro la successione cronologica tradizionale e porta lo scrittore a reagire sul piano letterario contro la “potestà” del tempo uniforme ed omogeneo dell'orologio. In effetti, egli concepisce dei racconti in cui il passato viene modificato grazie all'intervento divino (*El milagro secreto*), mentre in altre occasioni immagina di aver compiuto un viaggio nel futuro durante il quale incontra se stesso da vecchio (*Venticinco de agosto 1983*) o nel passato quando incontra se stesso da giovane (*El otro, el mismo*).

In un altro testo narra la storia un personaggio che bussava alla porta di un'abitazione e viene accolto da un uomo che proviene dal futuro e che gli descrive gli usi e i costumi degli uomini che vivranno secoli dopo di lui (*Utopía de un ombre que está cansado*). È evidente che Borges crea delle variazioni filosofiche del tema del tempo e ciò, evidentemente, non consente agli studiosi di parlare di un unico modello borgesiano della temporalità, bensì di molteplici interpretazioni, di vari approcci nei confronti di tale questione e di differenti forme del tempo in relazione ai saggi o ai racconti che si prendono in considerazione. Pedro Ramírez Molas e la maggior parte della critica ibero-americana, sostengono che ricercare un unico concetto del tempo nell'opera borgesiana significherebbe cercare «una nozione rigida che certamente non possiamo estrarre dall'opera poetica e narrativa dell'argentino, se non per via di un'interpretazione forzata».²²⁸

Nel contesto di tutte queste variazioni filosofiche operate da Borges, un punto fermo sulla questione temporalità è rappresentato dal fatto che egli crede nell'assoluta identità tra tempo e spazio come dichiara in questo passo: «Credo

²²⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 353.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Pedro Ramírez Molas, *Tiempo y Narración...*, Op. Cit., p. 24.

illusoria l'opposizione tra i due concetti incontrastabili di spazio e di tempo [...] penso che per un buon idealismo, lo spazio non è che una delle forme che integrano il gravido flusso del tempo. È uno degli episodi del tempo e, contrariamente al consenso naturale dei non metafisici, è situato nel tempo, non viceversa [...] Per il resto, accumulare spazio non è il contrario di accumulare tempo: è uno dei modi di realizzare quella che per noi è un'unica operazione [...] Lo spazio è un incidente nel tempo e non una forma universale di intuizione, come suppose Kant». ²²⁹ Gli studiosi dell'opera borgesiana rintracciano infatti al suo interno ricorrenti associazioni spazio-temporali che vengono realizzate collegando su uno stesso piano il tempo e lo spazio (come nel verso “incessante e vasto”) oppure subordinando una categoria all'altra, ossia applicando ad un nucleo spaziale una modificazione temporale o viceversa (come nei versi “vicoli che sono più larghi del tempo” e “anni carichi di città”).

Accanto all'identità spazio-temporale, un alto punto fermo di Borges sul tempo è rappresentato dall'autonomia di quest'ultimo rispetto al movimento. Com'è noto, la rivoluzione kantiana in relazione a questo tema ha frantumato quella subordinazione del tempo nei confronti movimento che era stata sostenuta nell'ambito del pensiero occidentale; a partire dalla rivoluzione operata da Kant è il tempo che condiziona il movimento. Nell'introduzione al saggio *Historia de la Eternidad*, Borges sostiene che senza tempo non ci può essere il movimento («L'occupare luoghi diversi in momenti diversi»), ²³⁰ ma che non ci può essere neppure l'immobilità («L'occupare lo stesso luogo in momenti diversi di tempo»). ²³¹

In questa prospettiva d'autonomia, il tempo viene dunque assunto da questo autore come oggetto di un'inventiva e di una fantasia grazie alle quali è possibile pensare alla coesistenza di tempi differenti, alla biforcazione temporale, all'apparizione di bagliori di tempo all'interno del labirinto oppure ad inclusioni di tempo nell'eternità. Possiamo supporre che questa maniera di “giocare” con la temporalità sia molto più che un semplice intrattenimento letterario. La tristezza per il trascorrere inesorabile del tempo che è espressa così chiaramente nelle sue

²²⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 200.

²³⁰ *Ibidem*, p. 351.

²³¹ *Ibidem*.

poesie giovanili, conduce lo scrittore a vendicarsi di questo nemico comune di tutti gli uomini modellandolo sulla base delle sue fantasie, imponendogli le forme che la sua volontà dispone ed arrivando perfino, nei momenti di maggior pessimismo, a negarne l'esistenza.

2. Le caratteristiche del tempo rappresentato.

Jorge Luis Borges utilizza diversi procedimenti per rappresentare il tempo, alcuni dei quali estremamente singolari, tutti ugualmente verosimili e ugualmente inverificabili. Le caratteristiche della rappresentazione del tempo nell'opera borgesiana sono le seguenti:

1) Reversibilità/Regressione; 2) Deformazione/Ambiguità; 3) Trasposizione; 4) Espansione dell'istante; 5) Biforcazione temporale.

2. 1. La reversibilità.

Il tempo, così come fecero altri celebri autori latinoamericani del Novecento, viene sovente descritto da Borges come un processo reversibile e modificabile.²³² È necessario chiarire anticipatamente che questo autore utilizza l'idea della reversibilità temporale con scopi esclusivamente letterari. Egli non crede affatto nella possibilità di modificare il tempo e lo dichiara nel saggio *La doctrina de los ciclos* nel quale, per confutare la dottrina dell'Eterno Ritorno ricorre alla seconda legge della termodinamica esponendo un esempio che riguarda i fenomeni

²³² Tra gli scrittori latinoamericani contemporanei a Borges e che in alcuni loro scritti hanno rappresentato l'idea fantastica della reversibilità temporale regalando ai lettori esempi suggestivi ed insoliti di retrocessione del tempo, va ricordato il cubano Alejo Carpentier. Il suo racconto *Viaje a la semilla*, ad esempio, inizia con la demolizione della casa del protagonista, Don Marcial. A questa demolizione segue una ricostruzione spontanea della struttura, senza alcun intervento da parte dell'uomo: le pietre tornano sui muri, le tegole rotte sparse nel giardino si depositano sul tetto. Don Marcial ritorna in vita, si risposa, riprende le sue abitudini e i suoi studi. Col trascorrere del tempo ritorna bambino, dimentica il suo nome e lentamente torna neonato. Alla fine le sue percezioni si riducono a realtà essenziali: sete, calore, freddo, dolore. Perde l'olfatto, la vista e l'udito. Torna cioè allo stato embrionale seguendo un percorso temporale inverso, una sorta di rinascita al contrario. Un altro scrittore latinoamericano che si è lasciato suggestionare dall'idea della reversibilità temporale è stato l'argentino Macedonio Fernández (1874-1952), uno degli amici più cari di Borges, oltre che suo mentore. La trasgressione della temporalità in Fernández proviene dalla mancanza di differenza tra il sogno e la veglia, dal canale comune che hanno per lui la vita onirica e la veglia. Tale unità presuppone l'abolizione dell'ordine temporale regolare nelle veglia così come avviene all'interno dei sogni. In questo modo, il tempo può scorrere liberamente dal passato al futuro o viceversa: «A volte eravamo giovani dopo essere stati vecchi», scrive Fernández nel racconto *El mundo es un almismo*, «A volte nostro padre veniva sepolto e il giorno dopo mangiava con noi [...] Ieri notte abbiamo percepito un mezzogiorno torrido e oggi una mattina gelida; due ore fa il sole stava sullo zenit e ora si sta alzando». Macedonio Fernández, *Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*, Eudeba, Buenos Aires 1987, p. 114. Leggendo questo passo, è evidente l'influenza che Fernández esercitò su Borges circa questa idea della reversibilità del tempo.

irreversibili: «La seconda legge della termodinamica afferma che ci sono processi energetici irreversibili. Il calore e la luce non sono altro che forme dell'energia. Basta proiettare una luce sopra una superficie nera perché la luce si trasformi in calore. Il calore, invece, non tornerà più ad essere luce. Questa prova [...] annulla il cosiddetto “labirinto circolare” di Nietzsche».²³³ Anche a conclusione del saggio *Nueva Refutación del tiempo* Borges ribadisce l'idea dell'irreversibilità del tempo e conseguentemente del destino umano: «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».²³⁴ Quella della reversibilità temporale è quindi per Borges un'idea inammissibile dal punto di vista logico, ma estremamente suggestiva sul piano fantastico. D'altro canto, il suo scopo è proprio quello di suggerire idee che sono paradossali per il sentire comune, riproponendole ed ampliandole in chiave letteraria.

Un testo borgesiano in cui il tempo viene rappresentato come invertibile e modificabile è *El milagro secreto (Finzioni)* in cui lo scrittore immagina che Dio conceda ad un uomo la grazia del “suo” tempo arrestando per un attimo il fluido divenire che è tipico della nostra condizione della storia. Il protagonista, che è uno scrittore ebreo, sta per essere fucilato da un gruppo di militari nazisti. Davanti al plotone d'esecuzione egli chiede ed ottiene da Dio un anno di tempo per portare a compimento la sua opera letteraria: «Dio compiva per lui un miracolo segreto: l'ucciderebbe, all'ora fissata, il plotone tedesco, ma, nella sua mente, tra l'ordine e l'esecuzione dell'ordine trascorrerebbe un anno».²³⁵ Il tempo retrocede e si ferma. Un intero anno trascorre nella mente dello scrittore, un anno durante il quale egli porta a termine la sua opera. Improvvisamente il tempo ritorna alla sua dimensione presente e l'uomo viene ucciso così com'era stato stabilito.

²³³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 391.

²³⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 149. In tempi recenti, invocando il secondo principio della termodinamica e i nomi di Bergson e Darwin, scienziati del calibro di Ilya Prigogine hanno difeso, contro la versione della dinamica classica che prestò attenzione ai fenomeni di reversibilità, una concezione dell'universo in evoluzione incessante ed irreversibile. Prigogine sostiene infatti che i processi irreversibili si danno nel tempo e costituiscono la struttura stessa della realtà.

²³⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 512.

L'idea della reversibilità del tempo si è ravvivata nella mente di Borges soprattutto a partire dalla lettura di opere filosofiche, sia che si tratti di pensatori imprescindibili della storia della filosofia (come nel caso di Francis Herbert Bradley, che esamineremo subito), sia che si tratti di autori meno noti (come nel caso di John William Dunne, che esamineremo subito dopo).

Particolarmente interessante per ciò che riguarda la rappresentazione del tempo reversibile è il racconto fantastico *Examen de la obra de Herbert Quain (Finzioni)* che prenderemo come spunto per analizzare questa idea fantastica e suggestiva. In questo testo Borges recensisce alcune opere inesistenti di un altrettanto immaginario scrittore di nome Herbart Quain e, in particolare, il romanzo *April March* che ha come caratteristica principale quella di essere un'opera regressiva. Questo romanzo fittizio, infatti, inizia nel presente e va a ritroso nel passato; la storia narrata segue uno schema temporale capovolto ed anche il titolo dell'opera, che è sostanzialmente un gioco di parole, allude alla reversibilità temporale in quanto significa testualmente "aprile marzo" e non, piuttosto, "marzo aprile".²³⁶ A riprova della suggestione e dell'influenza che su di lui esercitava la filosofia, in *Examen de la obra de Herbart Quain* Borges accenna al mondo alla rovescia di Bradley e in particolare ad un passo di *Appearance and Reality* in cui il filosofo di Oxford, considerando il problema della direzione del tempo, ipotizzava che «la morte precede la nascita e la ferita il colpo».²³⁷

Scrive Bradley nel passo a cui Borges fa riferimento: «Naturalmente consideriamo il mondo dei fenomeni come serie di tempo semplice. Supponiamo che il contenuto successivo di ogni essere finito sia disposto in questa struttura e diamo per scontato che il loro cammino fluisca in una direzione. Ma la nostra supposizione può essere inesatta [...] Supponiamo che nell'Assoluto la direzione di queste vite corra in modo opposto alla nostra [...] La morte potrebbe giungere prima della nascita o il colpo potrebbe seguire la ferita, benché questo possa

²³⁶ «L'opera comprende tredici capitoli. Il primo riferisce l'ambiguo dialogo di alcuni sconosciuti su una banchina. Il secondo riferisce gli avvenimenti della vigilia del primo. Il terzo, anch'esso retrogrado, riferisce gli avvenimenti di un'altra possibile vigilia del primo. Il quarto quelli di un'altra. Ognuna di queste tre vigilie (che rigorosamente si escludono) si ramifica in altre tre, d'indole molto diversa». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 462.

²³⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 462.

apparire irrazionale».²³⁸ Secondo Bradley (che com'è noto dedica alla questione del tempo e alla dimostrazione della sua apparenza il IV capitolo del primo libro di *Appearance and Reality*), attribuire alle serie temporali dei fenomeni un'unica direzione e stabilire una meta e un fine verso cui tendere è semplicemente un espediente di tipo pratico ed esistenziale. La tendenza a dare un senso alla corrente, al flusso temporale (*to give direction to the stream*, come scrisse lui stesso), è priva di fondamento in quanto la direzione del tempo dipende esclusivamente dall'esperienza umana e non è altro che una costruzione del soggetto percipiente. Noi esseri umani tendiamo verso il futuro poiché stabiliamo un punto verso il quale convergono tutte le nostre sensazioni nuove: «La direzione, insieme con la distinzione di passato e futuro, dipende interamente dalla *nostra* esperienza. Quel punto verso il quale le nostre sensazioni convergono è ciò che noi chiamiamo futuro [...] La direzione che fissiamo si stabilisce solamente in rapporto all'arrivo dei nuovi contenuti».²³⁹

Bradley, utilizzando delle immagini che colpirono sicuramente la fantasia di Borges e lo influenzarono nella sua idea della temporalità reversibile e regressiva, sostiene che se si potesse sperimentare il mondo senza una direzione o con una direzione inversa rispetto a quella lineare tradizionalmente accettata, tutto sembrerebbe caotico, irrazionale e contraddittorio in quanto si vedrebbero le persone ringiovanire, morire ed infine rinascere, così come si potrebbe osservare il vaso frantumato ricomporsi dai suoi frammenti all'unità e così via.²⁴⁰

²³⁸ Francis Herbert Bradley, *Appearance and Reality*, Oxford University Press, Oxford 1969, p. 34. È bene precisare che l'Assoluto, per Bradley, non è una realtà divina trascendente, bensì una totalità unica che include immanentisticamente tutti gli aspetti dell'universo, compreso il Dio dell'aldilà della tradizione giudaico-cristiana, eliminando tutte le contraddizioni derivate dai rapporti relazionali. Vista la relazionalità del procedimento intellettuale del pensiero, la realtà globale ed autentica dell'Assoluto non potrà essere completamente compresa dall'intelletto, ma verrà sentita attraverso un'esperienza immediata (*immediate experience*), un *feeling* che è un sentire ed una consapevolezza intuitiva certa. Dal punto di vista del pensiero razionale è possibile utilizzare solo un procedimento negativo ed affermare esclusivamente ciò che l'Assoluto non può essere (contraddittorio, separato, relazionale, ecc.), ciò che deve essere (unitario, armonico, coerente, onnicomprensivo), ma non ciò che esso effettivamente è nel particolare. In questo senso, quindi, l'Assoluto bradleyano rimane avvolto nell'oscurità e nella vaghezza dell'inconoscibilità perfetta e completa.

²³⁹ *Ibidem*, p. 189.

²⁴⁰ In netta contrapposizione alla freccia termodinamica del tempo e alla legge dell'entropia. In effetti, però, sul fatto che il tempo (quello delle esperienze umane- il tempo apparenza) abbia una sua direzione, lo stesso Bradley ha suggerito, fin dal titolo di un suo articolo, *Why Do We Remember Forwards And Not Backwards?*, che la memoria ha una tendenza generale a seguire gli

Tuttavia, tali contraddizioni ed irrazionalità sarebbero solo apparenti in quanto sussisterebbero esclusivamente nell'esperienza parziale e limitata di ognuno e questo perché Bradley considera la direzione temporale solo come una struttura del soggetto percipiente. In questo senso, aggiunge ancora il filosofo, non devo affatto pensare che il mio mondo, gli eventi della mia vita e la mia storia personale siano tutto il mondo, tutti gli eventi e tutta la storia. In sostanza, è privo di fondamento pensare che l'unità presente nell'Assoluto si identifichi con il nostro tipo di unità: «Non è difficile concepire l'esistenza di una pluralità di serie temporali nell'Assoluto e la direzione di ognuna di esse può ben costituire un fatto che non si ripercuote in alcuna maniera sulle altre. Volendo si potrebbe anche immaginare che queste direzioni scorrano in senso contrario l'una all'altra».²⁴¹ Il tempo e tutti i suoi aspetti frammentari, cioè il passato e il futuro, l'*after* e il *before*, sono reali in quanto verità parziali ed apparenti incluse all'interno dell'Assoluto. D'altro canto, il tempo non esiste se viene considerato in sé, nella sua relazionalità, come se invece fosse una verità assoluta.

Tutti gli aspetti temporali sono, secondo Bradley, ugualmente reali ed irreali, ideali e concreti. Inoltre, nell'esperienza immediata, nel *feeling* che ci rende consapevoli dell'Assoluto, non si percepisce affatto quella divisione del tempo in passato, presente e futuro che porta all'infinità delle relazioni. «In un universo in cui tutte le separazioni, le differenze e il mutamento sono apparenze, in cui soggetto e predicato sono identici, in cui tutto appartiene al tutto, in un modo che trascende le capacità umane di comprensione, anche il tempo nella sua transitorietà si perde nell'eternità».²⁴² Nel momento in cui precisa che le opere dell'immaginario scrittore Herbert Quain non seguono la linearità del tempo, ma un percorso temporale invertito, Borges rimanda ad una nota a piè di pagina. In quest'ultima, egli si sofferma rapidamente su alcune opere dell'antichità che hanno descritto delle regressioni o inversioni temporali e cita subito il *Politico*, un'opera platonica in cui viene descritto un cosmo che retrocede.²⁴³

eventi in avanti, dal passato al presente e non all'indietro. Cfr. Francis Herbert Bradley, *Collected Essay*, Greenwood Press, New York 1970, vol. I, pp. 239-243.

²⁴¹ Francis Herbert Bradley, *Appearance and Reality*, Op. Cit., 191.

²⁴² Paolo Taroni, *Bradley e la critica all'esistenza del tempo*, in *Isonomia*, 2004, p. 16.

²⁴³ Platone, *Politico*, introduzione, traduzione e note di Giovanni Giorgini, Bur, Milano 2005.

Al divenire del mondo con la freccia del tempo rivolta in avanti, in questa sua opera il filosofo greco contrappone un movimento al contrario: il percorso temporale procede non alla maniera della dottrina dell'eterno ritorno, ossia sempre in avanti, ma retrocedendo. Secondo il mito narrato nel testo, Cronos fa muovere l'universo una volta nella consueta direzione e un'altra nella direzione opposta dando vita a tempi diversi. Quando l'intero universo ruota al contrario, il sole sorge ad ovest e tramonta ad est. L'altro effetto di questa retrocessione del corso dell'universo immaginato da Platone riguarda gli abitanti di questo mondo, chiamati Autoctoni: qualunque sia la loro l'età, infatti, il loro invecchiamento cessa ed inizia un processo inverso. Gli anziani passano dalla vecchiaia alla maturità, i giovani ritornano bambini e questi ultimi regrediscono fino allo stato di neonati. Come conseguenza di questa rotazione rovesciata del cosmo, ogni essere vivente si annulla, nel senso che regredisce fino al punto di scomparire totalmente. La nascita rappresenta il termine dell'esistenza e non il suo inizio; inoltre, non esiste la procreazione in quanto gli uomini sono figli della Terra e rinascono di volta in volta seguendo l'inversione del mondo. L'altra opera dell'antichità alla quale Borges fa un breve riferimento in questa nota del racconto *Examen de la obra de Herbart Quain* sono le *Filippiche* dello storico greco Teopompo nelle quali si parla di alcuni frutti boreali che provocano in chi li mangia lo stesso processo di ringiovanimento descritto da Platone nel *Politico*. Borges paragona infine l'inversione temporale dal futuro al passato di cui parla Herbert Quain ad «uno stato in cui ci ricorderemmo dell'avvenire e ignoreremmo, o appena presentiremmo, il passato»²⁴⁴ e rinvia anche ad alcuni versi del X canto dell'*Inferno* (97-102) nei quali Dante, in un dialogo con Farinata degli Uberti, sostiene che le anime dell'inferno prevedono il futuro, ma non sono in grado di riconoscere il presente.²⁴⁵

²⁴⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 462.

²⁴⁵ «El par che voi veggiate, se ben odo / dinanzi quel che 'l tempo seco adduce / e nel presente tenete altro modo». Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, *Inferno*, vol. I, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 118. La risposta di Farinata degli Uberti a questa affermazione di Dante è che i dannati, pur avendo una qualche visione delle cose future, non sono capaci di percepirle in modo chiaro e definito perché solo raramente risplende su di loro il lume di Dio, ossia la verità. Le anime che hanno una visione profetica del futuro sono paragonate a coloro che hanno un difetto della vista: «Noi veggiam, come quei c'ha mala luce / le cose», disse «che ne son lontano; /cotanto ancor ne splende il sommo duce». *Ibidem*.

L'altro autore che ha certamente influenzato Borges nell'idea della reversibilità e della regressione temporale è lo scrittore inglese John William Dunne.²⁴⁶ Commentando la struttura del romanzo regressivo di Herbert Quain intitolato *April March*, Borges chiama in causa proprio questo autore sottolineando come «alcuni hanno avvertito in quelle pagine un'eco della dottrina di Dunne».²⁴⁷ Nel libro *Nothing Dies*, per spiegare l'idea della regressione Dunne parla di una catena o di una “serie di serie” nelle quali ognuno dei suoi componenti è consapevole dell'esistenza di un essere inferiore a lui il quale, a sua volta, è conosciuto da un essere superiore.²⁴⁸ Partendo dall'idea dell'infinita divisibilità di una qualsiasi distanza spaziale, Dunne considera la regressione infinita come la rappresentazione di un livello o di uno spazio immaginario che ne contiene e ne incorpora molti altri.

Tutti questi livelli sono strettamente correlati tra loro per cui da un punto di vista strettamente ipotetico non si può superarne uno se prima non si è in grado di superare quello che lo precede e che lo contiene. Si tratta ovviamente di un'operazione logica mediante la quale si procede dall'universale al particolare, dall'effetto alla causa. Borges dedica a Dunne un breve saggio intitolato *El tiempo y J. W. Dunne* (della raccolta *Otras Inquisiciones*) nel quale propone l'analisi

²⁴⁶ Oltre che un famoso ingegnere aeronautico, John William Dunne (1875-1949) era anche uno scrittore di testi di filosofia nei quali applicò alcuni procedimenti di tipo matematico. I titoli dei suoi libri sono: *An Experiment with Time* (1927), *The Serial Universe* (1934), *The New Immortality* (1938) e *Nothing Dies* (1940). In queste opere Dunne propose una particolare teoria sul tempo in quanto sostenne che il tempo vero è il termine ultimo di una serie infinita di altri tempi; affinché trascorra il “primo” tempo è necessario che trascorra precedentemente un “secondo” tempo, ma affinché trascorra questo secondo tempo è necessario che ne trascorra un terzo e così all'infinito. Pur essendo poco conosciute, le opere di Dunne attirarono l'attenzione di noti scrittori tra cui George Wells. Nell'introduzione al suo *The Shape of Things to Come* (1933), Wells fece riferimento alle teorie di Dunne ammettendo che la lettura di *An Experiment with Time* lo aveva influenzato nella stesura dei suoi romanzi fantastici. Lo scrittore inglese John Boynton Priestley, definì Dunne «un coraggioso pioniere dell'esplorazione del tempo» (J.B. Priestley, *Two Time Plays*, William Heinemann eds., London 1937, p. IX) esprimendo il desiderio che le sue idee venissero divulgate e ricevessero maggiore attenzione. Borges, che conosceva ed apprezzava le opere di questo autore, fu suggestionato soprattutto dalla sua teoria sulle infinite dimensioni del tempo. In *Libros y amistad*, un articolo in cui lo scrittore Bioy Casares commenta il suo rapporto di amicizia e collaborazione con Borges, si legge infatti che i libri di J.W. Dunne dedicati al tempo e ai sogni occupavano buona parte delle lunghe conversazioni quotidiane tra i due amici. Si veda: Adolfo Bioy Casares, *Libros y amistad*, in *La otra aventura*, Galerna, Buenos Aires 1968, p. 153.

²⁴⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 462.

²⁴⁸ «Such a chain is known as a “series” – hence the name of the new science. What we disclose is a series of knowers each of which is aware of an inferior knower and is known by a superior knower. Thus, the ultimate knower can never be discovered». J.W. Dunne, *Nothing Dies*, Faber and Faber, London 1940, p. 31.

della regressione infinita e delle serie temporali immaginate dallo scrittore inglese. Nel seguente passo, Borges sintetizza l'idea centrale di Dunne: «Questi (*An Experiment with Time*, c. XXII) sostiene che un soggetto cosciente non solo è cosciente di ciò che osserva ma di un soggetto A che osserva e, pertanto, di un altro soggetto B che è cosciente di A e, pertanto, di un altro soggetto C cosciente di B... Non senza mistero aggiunge che quegli'innumerabili soggetti interiori non entrano nelle tre dimensioni dello spazio, ma entrano nelle non meno innumerevoli dimensioni del tempo».²⁴⁹ Borges aggiunge poi come Dunne abbia ricavato proprio «dall'interminabile *regressus*»²⁵⁰ una dottrina piuttosto sorprendente del tempo, indicando che quest'ultimo scorre in una direzione contraria rispetto a quella tradizionalmente consolidata: «Dunne», scrive Borges, «afferma che già esiste il futuro, con le sue vicissitudini e i suoi particolari. Verso questo futuro preesistente (o dal futuro preesistente, come vuole Bradley) scorre il fiume assoluto del tempo cosmico, o i fiumi mortali delle nostre vite. Codesto trascorrere, codesto fluire, esige come tutti i moti un tempo determinato; avremo, pertanto, un secondo tempo perché trascorra il primo; un terzo perché trascorra il secondo, e così all'infinito... Tale la macchina proposta da Dunne».²⁵¹

Ed ancora, sempre riferendosi a Dunne, Borges scrive: «Postula che già esiste il futuro e che dobbiamo trasferirci in esso, ma il postulato basta per convertirlo in spazio e per postulare un secondo tempo [...] e poi un terzo e un milionesimo. Tutti e quattro i libri di Dunne propongono *infinite dimensioni di tempo...*».²⁵² Per Dunne, quindi, l'idea della regressione infinita poteva essere applicata tanto al soggetto (egli parla proprio di una “coscienza della coscienza”), quanto all'idea della temporalità, anche perché il tempo vero era per lui l'irraggiungibile termine ultimo di una serie infinita di altri tempi.

²⁴⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 25.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 24.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 25.

²⁵² *Ibidem*, p. 26. Come prova che il futuro esiste già e che l'eternità è già nostra, Dunne porta l'esempio dei sogni premonitori. Secondo lui, infatti, nei sogni premonitori confluiscono il passato immediato e l'immediato futuro. Nella veglia l'uomo percorre ad una velocità uniforme il tempo successivo, nel sogno egli abbraccia invece un'estensione vastissima. «Sognare è coordinare le visioni di tale contemplazione e intessere con esse una storia, o una serie di storie [...] Shopenhauer già scrisse che la vita e i sogni erano fogli di uno stesso libro, e che leggerli in ordine è vivere; sfogliarli a caso, sognare. Dunne assicura che nella morte apprenderemo l'uso felice dell'eternità. Riavremo tutti gli istanti della nostra vita e li combineremo a nostro piacimento». *Ibidem*, pp. 26-27.

Le singolari ipotesi del tempo che si muove dal futuro verso il passato, le infinite dimensioni della temporalità e l'idea di un tempo che è perpendicolare ad un altro, colpiscono molto la fantasia di Borges. Questi, infatti, s'interrogava non solo sull'enigma del tempo e sulla sua direzione, ma anche per via dall'influenza di questo autore, ipotizzò l'esistenza di infinite dimensioni o serie del tempo immaginando che esso possa biforcarsi in numerose linee che seguono ciascuna percorsi dissimili dando vita ad eventi, storie e circostanze diverse.²⁵³ Questa idea della reversibilità temporale e della regressione infinita da un piano superiore ad un piano inferiore, viene applicata da Borges in numerosi testi, principalmente nei racconti contenuti in *Finzioni* dove, attraverso il principio della ricorsività sintattica, egli crea delle vicende che rimandano continuamente ad altre storie riuscendo così a realizzare quelli che lui stesso definisce dei veri e propri «labirinti verbali».²⁵⁴

²⁵³ L'idea della biforcazione temporale compare nel racconto *El jardín de senderos que se bifurcan* e verrà analizzata dettagliatamente in seguito.

²⁵⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editore, Buenos Aires 1996, vol. IV, p. 434. In *Las ruinas circulares*, ad esempio, è possibile notare la relazione tra la serie regressiva di cui parla John William Dunne e la catena circolare del mago che crea un figlio all'interno di un suo sogno, ma scopre alla fine di essere anch'egli una creatura generata dal sogno di un altro uomo. Nel racconto *La biblioteca de Babel*, Borges propone un metodo regressivo per giungere al libro che è il compendio perfetto di tutti gli altri libri: «Per localizzare il libro A, consultare previamente il libro B; per localizzare il libro B, consultare previamente il libro C; e così all'infinito». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 469. Un altro esempio è dato dal racconto *El jardín de senderos que se bifurcan*. In questo caso, la storia principale che ruota attorno ad una spia e ad un omicidio, rinvia ad una storia precedente che riguarda un libro caotico e labirintico scritto molti secoli prima; entrambe queste storie rimandano, a loro volta, ad alcuni eventi precedenti avvenuti nel corso della Seconda Guerra Mondiale. Il fenomeno per il quale un racconto può contenerne un altro o un evento può rimandare sempre a quello che lo precede è un esempio canonico di ricorsività sintattica (fenomeno per cui una regola sintattica può essere applicata più volte di seguito). In questo gioco d'incastri che Borges costruisce all'interno dei suoi testi narrativi, ogni storia è una finzione per il livello del racconto che la contiene, essendo invece reale per il livello inferiore del racconto contenuto. Il fatto che Borges adotti questo meccanismo circolare per cui il racconto (inteso nella sua totalità, cioè come un insieme) si divide in altre sezioni minori (in sottoinsiemi) e che ogni sezione rimandi continuamente a quella precedente, è da attribuirsi alla sua volontà di rappresentare l'infinito all'interno di un testo letterario che naturalmente è di per sé finito e circoscritto. In campo letterario Borges predilige infatti testi complessi e labirintici, come *Le Mille e una notte*, in cui la mitica principessa Shahrazad, per sfuggire alla crudeltà del re che ogni sera prende una nuova sposa per poi farla uccidere il giorno seguente, gli narra ogni notte delle storie fantastiche fino ad arrivare alla storia che loro stessi stanno vivendo. Ciò che Borges ammira in queste opere (e che cerca di realizzare per mezzo della propria) è l'applicazione alla letteratura del principio epistemologico dell'economia, ovvero la paradossale ricerca di un infinito il più piccolo possibile per mezzo della concezione di un labirinto verbale il meno possibile complicato. La costruzione di labirinti letterari costituisce quindi per Borges la capacità dell'uomo d'immaginare e di pensare l'infinito.

Sempre a proposito della regressione infinita, nel saggio dedicato alle teorie temporali di Dunne Borges riporta altri due esempi che attinge dalla filosofia e in particolare da Shopenhauer e Leibniz. A proposito del primo, lo scrittore si sofferma brevemente (si tratta infatti solo di una citazione) sulla negazione dell'introspezione, ovvero sulla negazione dell'io quale oggetto immediato di conoscenza citando testualmente un passo di *Welt als Wille und Vorstellung* (vol. II, c. XIX): «Il soggetto conoscente [...] non è conoscente come tale, perché sarebbe oggetto di conoscenza da parte di un altro soggetto conoscente».²⁵⁵ Anche per quanto riguarda Leibniz viene riportata una citazione dei *Nouveaux essais sur l'entendement humain* che si riferisce ad una sorta di percezione a catena da parte dello spirito: «Se lo spirito», ha detto Leibniz, «dovesse ripensare il pensato, basterebbe percepire un sentimento per pensare ad esso e per pensare poi al pensiero e poi al pensiero del pensiero, e così, all'infinito».²⁵⁶

L'idea del *regressus in infinitum* della logica classica e medievale e la conseguente immagine borgesiana del tempo inteso come un processo regressivo, che si muove cioè retrocedendo, si basa evidentemente sul concetto di infinito matematico e sull'infinita divisibilità di una qualsiasi distanza spaziale così com'è espresso nel celebre paradosso di Achille e della tartaruga formulato da Zenone di Elea, un paradosso che Borges riprende ed analizza nei saggi *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* e *Avatares de la tortuga* (contenuti nella raccolta *Discusión*, 1932). Com'è noto, per confutare la validità della conoscenza sensibile che attesta la realtà del divenire, della molteplicità e della divisibilità, Zenone escogitò una serie di paradossi sul tempo e sullo spazio. Un celebre paradosso asserisce che un corridore non raggiungerà mai la tartaruga se questa ha un vantaggio su di lui perché per riuscire nell'intento dovrebbe coprire una determinata distanza e prima ancora la metà di quella stessa distanza e così via all'infinito. Poiché in una distanza finita esiste un numero infinito di bisezioni, in un tempo finito non può essere percorsa alcuna distanza infinita per quanto ci si sposti rapidamente.²⁵⁷

²⁵⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 24.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁵⁷ «Achille, simbolo di rapidità», scrive Borges nel saggio *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, «deve raggiungere la tartaruga, simbolo di lentezza. Achille corre dieci volte più svelto della tartaruga e le concede dieci metri di vantaggio. Achille corre quei dieci metri e la tartaruga

Secondo tali considerazioni, lo spazio è infinitamente divisibile e basandosi su questo principio Borges “divide infinitamente” i suoi scritti inserendovi numerose altre sezioni e rimandando ogni singolo livello a quella che la precede e la incorpora. Lo stesso metodo viene assunto per la freccia del tempo di cui l’autore immagina un’inversione rispetto al corso naturale.

Dunque, come abbiamo tentato di spiegare, l’idea che il tempo non abbia una direzione lineare e che scorra in un senso contrario rispetto a quello tradizionale, è un’idea che Borges attinge e recupera soprattutto dalla lettura di testi filosofici. Eppure, l’idea fantastica (ed anche piuttosto inquietante) della reversibilità temporale che, come scrive Borges per spiegare il mito descritto da Platone nel *Politico* riguarda coloro che «sottoposti all’influsso della rotazione inversa del cosmo, passarono dalla vecchiaia alla maturità, dalla maturità all’infanzia, dall’infanzia alla sparizione e al nulla»,²⁵⁸ racchiude nello scrittore argentino anche una radice di natura esistenziale. Nelle sue opere, Borges non nasconde infatti la preoccupazione dinanzi al trascorrere degli anni, al tempo che avanza e alla vita che tende inesorabilmente al declino; di conseguenza, questa ancestrale ed atavica illusione del tempo reversibile rappresenta per lui anche una sorta di

percorre un metro; Achille percorre quel metro, la tartaruga percorre un decimetro; Achille percorre quel decimetro, la tartaruga percorre un centimetro; Achille percorre quel centimetro, la tartaruga un millimetro; Achille il millimetro, la tartaruga un decimo di millimetro e così all’infinito; di modo che Achille può correre per sempre senza raggiungerla». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 244. Fin qui Borges ci espone semplicemente il paradosso di Zenone. In un passo successivo, lo scrittore discute poi gli effetti di questo paradosso che secondo lui rappresenta «un attentato non solo alla realtà dello spazio, bensì a quella più invulnerabile e sottile del tempo». *Ibidem*. «Aggiungo», continua Borges, «che l’esistenza di un corpo fisico, la permanenza immobile, lo scorrere di una sera della vita, si allarmano di avventura per colpa sua. Quella decomposizione, accade mediante la sola parola *infinito*, parola (e poi concetto) di spavento che abbiamo generato temerariamente e che una volta ammessa in un pensiero, esplose e lo uccide». *Ibidem*, p. 248. Alla fine del saggio Borges valuta le conseguenze di quello che ha appena definito un “attentato” alla realtà dello spazio e del tempo e scopre che sono conseguenze fatali: «Zenone è incontestabile, a meno di confessare l’idealità dello spazio e del tempo. Accettiamo l’idealismo, accettiamo l’accrescimento concreto di quanto è percepito, e potremo eludere il brulicare di abissi del paradosso». *Ibidem*. Così Borges ammette ciò che tutti gli idealisti ammettono, il carattere allucinatore del mondo, ma fa ciò che nessun idealista ha fatto cioè trova nella dialettica di Zenone l’irrealtà in grado di confutare tale carattere. Dunque, i paradossi non sono per lui un problema da risolvere, come furono anche per Bertrand Russell, ma indizi da usare, come saranno da Gödel in poi. L’uso che Borges fa dei paradossi è paradossale esso stesso; in essi, infatti, un sogno così ben sognato da sembrare realtà si tradisce e ci permette di svelare la finzione: «Noi (la indivisa divinità che opera in noi) abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, ubiquo nello spazio e fermo nel tempo; ma abbiamo ammesso nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdità, per sapere che è finto». *Ibidem*, p. 258.

²⁵⁸ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 462.

reazione contro l'entropia e la graduale disintegrazione delle forze dell'universo. Nel saggio *Nueva Refutación del tiempo*, si avverte un tono melanconico ed esistenziale oltre ad una certa nostalgia dello scrittore dovuta al trascorrere delle ore, ma si avverte soprattutto in che misura egli senta di essere temporale, ossia fugace e transitorio: «Il tempo è la sostanza di cui sono 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».²⁵⁹ In *Historia de la eternidad*, Borges sostiene che gli uomini hanno inventato l'eternità «per ristagnare in qualche modo il corso delle ore»,²⁶⁰ per ridurre «l'intollerabile miseria»²⁶¹ che è rappresentata dalla successione e per recuperare o trattenere il tempo inesorabilmente perduto; l'eternità ha la sua ragione d'essere nella nostalgia e nel desiderio perennemente insoddisfatto dell'uomo «intenerito ed esule che rammenta possibili felicità».²⁶²

Come scrive Juan Nuño a proposito del mito presente nel *Politico*, «l'ideale sarebbe che il mondo non cambiasse, ma poiché è inevitabile registrare i suoi cambiamenti, non solo nel mondo, ma in ogni fenomeno naturale esistente, cominciando dalla stessa vita umana, si ottiene di compensare la catena dei cambiamenti con il sollievo mitologico di una sorta di contraccambio che riporta tutto al suo punto di partenza. In modo tale che il mondo ritorna periodicamente alla sua origine ideale e così si annulla il cambiamento per effetto della controrivoluzione del tempo. La totalità del cosmo si regge su un tipo di movimento ideale oscillante in cui il percorso *AB* torna ad essere equilibrato dal suo complementare, *BA*».²⁶³ La resistenza o la reazione verso il divenire cosmico è una resistenza o una ribellione verso il divenire vitale. Borges (come Platone) riesce a contrastare in chiave letteraria il problema del divenire e dell'irreversibilità di tutti i processi naturali. Mediante l'idea della reversibilità temporale, dunque, egli realizza sul piano fantastico una necessità ed un desiderio che ha radici metafisiche ed esistenziali al tempo stesso.

²⁵⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, pp. 148-149.

²⁶⁰ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 363.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 364.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 125.

2.2. La deformazione (o ambiguità).

La seconda caratteristica della rappresentazione del tempo presente nell'opera di Borges è quella della deformazione. La deformazione è la perdita della forma corrente che possiedono gli oggetti; applicato al tempo, questo termine indica la perdita della forma usuale e comunemente accettata che presenta la sequenza temporale. Nei suoi racconti fantastici, come abbiamo visto a proposito della reversibilità, Borges tende a sostituire la sequenza cronologica tradizionale con dei veri e propri giochi con il tempo. In questo senso, si parla del tempo che scorre al contrario, di sospensioni temporali, ecc. Tuttavia, anche quando descrive una figura spaziale Borges deforma le sue proporzioni, la sua forma abituale e nella sintassi narrativa inserisce repentini cambiamenti dello spazio che provocano nel lettore la sensazione che lo spazio sia ambiguo, instabile ed anormale. Tale deformazione va dal lievemente deformato fino al mostruoso, come nel caso di *There are more things (El libro de Arena, 1975)*, un racconto in cui la casa appartenuta alla famiglia del protagonista viene trasformata nella dimora di un misterioso essere proveniente da un altro pianeta; la presenza di questo essere provoca dei cambiamenti per cui lo spazio interno dell'abitazione viene descritto come modificato ed orribile.²⁶⁴

Tornando alla deformazione temporale, va detto che essa è intimamente legata all'ambiguità la quale, definita dal punto di vista logico-formale, può essere intesa come una negazione del principio d'identità che afferma che A è uguale ad A. Nell'ambiguità, il tempo rappresentato è uguale ad A e, allo stesso tempo, non è uguale ad A; da questo punto di vista, si può affermare che l'ambiguità è la perdita dell'equivalenza del tempo con se stesso. Borges dà grande importanza nei suoi racconti al tema della coscienza del personaggio.

²⁶⁴ «La sala da pranzo e la biblioteca dei miei ricordi erano adesso, abbattuto il muro divisorio, un'unica stanza grande e smantellata [...] Nessuna delle forme insensate che quella notte mi riservò corrispondevano alla figura umana o a un uso concepibile. Sentii repulsione e terrore [...] L'incubo prefigurato dal piano di sotto si agitava e fioriva nell'ultimo. C'erano molti oggetti o pochi oggetti intrecciati. Adesso recupero una specie di lungo tavolo operatorio, molto alto, a forma di U, con buchi circolari alle estremità. Pensai che poteva essere il letto dell'abitante, la cui mostruosa anatomia si rivelava così, obliquamente, come quella di un animale o di un dio, mediante la sua ombra». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. III, pp. 36-37.

I personaggi borgesiani non percepiscono sempre il tempo in modo immediato ed assoluto, ma sovente lo fanno attraverso la loro coscienza per cui il tempo può apparire alterato. Una delle forme maggiormente utilizzate dallo scrittore per mostrare questa percezione deformata del percorso temporale è il sogno.

Nel racconto *La escritura del dios (El Aleph)*, infatti, il protagonista sta sognando e quando si risveglia crede di essersi destato alla veglia, ma in realtà si è svegliato da un sogno precedente; alla fine l'uomo comprende con un senso di angoscia e di smarrimento che il destarsi da un sogno precedente fa parte del suo stesso sogno: «Non ti sei destato alla veglia, ma ad un sogno precedente. Questo sogno è dentro un altro, e così all'infinito [...] La strada che dovrai percorrere all'indietro è interminabile e morrai prima di esserti veramente destato».²⁶⁵

Nell'immaginazione borgesiana, anche la sofferenza fisica è in grado di alterare la percezione temporale. In *El inmortal (El Aleph)*, il protagonista perde coscienza del trascorrere del tempo: «Vari giorni errai senza trovare acqua, o un solo enorme giorno moltiplicato dal sole, dalla sete e dal timore della sete».²⁶⁶ In *Funes el memorioso (Ficciones)*, Borges presenta un personaggio la cui percezione del tempo è assoluta, ma tale intensità si trasforma in un'enorme sofferenza fisica in quanto egli è in grado di avvertire sulla propria pelle il graduale processo di corruzione e la morte di tutti gli esseri viventi.

²⁶⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 598.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 535.

2.3. La trasposizione.

Borges immagina il tempo come un processo reversibile che può essere modificato, ma sovente lo descrive anche come un processo il cui ordine può essere trasposto, ossia trasferito da un contesto all'altro. Il racconto *La otra muerte* narra la storia di Pedro Damián, un soldato che si era comportato da codardo nel corso di una battaglia. Un istante prima di morire, egli ottiene di trasferire la sua morte nel passato finendo così i suoi giorni da eroe in quella stessa battaglia nella quale aveva dimostrato paura e viltà. Questa modificazione del passato, come suggerisce Borges, equivale a «creare due storie universali»,²⁶⁷ ossia due storie parallele, ma differenti. In questo caso, la trasposizione temporale avviene nel momento in cui il protagonista sta per morire, più precisamente in un momento di delirio dovuto alla febbre alta. Come aggiunge Borges, «già i greci sapevano che siamo i sogni di un'ombra».²⁶⁸ L'affermazione che l'uomo è il prodotto di un sogno è un modo di rappresentare la tesi idealista secondo cui la coscienza è precedente rispetto all'essere; per l'idealismo, infatti, Dio è la coscienza assoluta e gli esseri umani non sono che invenzioni della sua coscienza. Altri testi borgesiani propongono questa suggestiva idea della trasposizione temporale, come nel caso di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in cui viene descritto un mondo inventato che è il prodotto dall'immaginazione di una setta di filosofi e scienziati, ma che alla fine si trasferisce nel mondo reale fino a sostituirsi ad esso. In *El encuentro (El informe de Brodie, 1970)*, un oggetto magico (un coltello) ha la capacità di trasportare un episodio del passato (un duello tra due uomini) nel presente; in questo racconto, il passato appare come un tempo non concluso ed incompiuto che può tornare a ripetersi e proseguire nel tempo presente. In *Utopía de un ombre que está cansado (El libro de Arena)*, il protagonista viene invece trasferito in un'epoca imprecisata del futuro. Questo un mondo gli appare insolito ed utopico in quanto sono state abolite la stampa, la proprietà privata e non esistono più né i musei né le biblioteche perché gli uomini di questo imprecisato futuro non sono più interessati a conoscere il loro passato.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 575.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 574.

2.4. L'espansione dell'istante.

L'espressione "espansione dell'istante" designa la rappresentazione di un tempo la cui divisione minima del tempo e dello spazio può espandersi illimitatamente. In *El milagro secreto*, il racconto di *Ficciones* di cui abbiamo accennato a proposito dell'idea di reversibilità, Borges propone una soluzione fantastica sospendendo il divenire temporale; tutta l'azione svolta dal protagonista (cioè la composizione di un'opera drammatica) avviene nell'istante che va dal momento in cui i soldati puntano i loro fucili contro il protagonista fino alla scarica dei proiettili. Grazie all'intervento della divinità, un solo istante si espande fino a rappresentare un intero anno per la coscienza del personaggio; il tempo della coscienza appare quindi come un tempo opposto rispetto a quello dell'essere, al tempo reale.

Anche nel racconto *Funes el memorioso* (*Ficciones*) le minime divisioni del tempo si espandono infinitamente, in maniera ossessiva e ripetuta. Il protagonista è un ragazzo uruguayano che in seguito ad una caduta da cavallo ha acquisito una memoria ed una percezione infallibile. Il ragazzo è in grado di ricordare e di ricostruire mentalmente qualsiasi cosa: gli avvenimenti del presente, del passato e del futuro, i suoi sogni, le immagini dei suoi dormiveglia, tutti i momenti di tutte le giornate dell'anno, ogni singolo dettaglio degli oggetti che quotidianamente lo circondano o di quelli che ha visto anche solo per pochi istanti, «ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l'aveva percepita o immaginata».²⁶⁹ Questa capacità straordinaria e quasi soprannaturale di percepire ogni dettaglio e di amplificare ogni istante del tempo, rende il giovane Funes un «solitario e lucido spettatore d'un mondo multiforme, istantaneo e quasi intollerabilmente preciso».²⁷⁰

In *La espera* (*El Aleph*), un uomo perseguitato assume una falsa identità, ma è cosciente del fatto che presto verrà scoperto; per questo motivo, vive aspettando il momento in cui verrà ucciso dal proprio nemico. Ogni istante di ogni singolo giorno è amplificato, ingrandito e la profonda solitudine nella quale egli vive

²⁶⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 488.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 490.

accentua l'importanza di questi momenti che si ripetono con monotona ripetitività: «La sera, accostava alla porta una delle sedie e sorbiva con gravità il mate, gli occhi sulla pianta rampicante del muro della casa di fronte. Anni di solitudine gli avevano insegnato che i giorni, nella memoria, tendono ad uguagliarsi [...] In altre reclusioni aveva ceduto alla tentazione di contare i giorni e le ore [...] Il sapore della bevanda, il gusto del tabacco, la crescente linea d'ombra che guadagnava il cortile, erano stimoli sufficienti».²⁷¹

Nel racconto *Avelino Arredondo (El libro de Arena)*, il protagonista è un impiegato di una merceria di Buenos Aires che ha premeditato di assassinare il presidente del partito comunista. Per questo si è isolato dal mondo e si è nascosto all'interno della propria casa aspettando solo che arrivi la data stabilita per commettere il delitto. La sua dolorosa ed angosciante attesa è scandita da un tempo che appare rallentato, che sembra aver moderato e quasi arrestato la sua corsa. I ripetitivi gesti compiuti quotidianamente dall'uomo assumono importanza soltanto all'interno di singoli istanti, di momenti isolati che si dilatano enormemente fino ad apparire eterni. Scrive Borges: «Per il carcerato o per il cieco, il tempo scorre in discesa, come su un lieve pendio. Nel pieno della sua reclusione, Avelino raggiunse più di una volta quel tempo quasi senza tempo. Nel primo cortile c'era una cisterna con un rospo in fondo; non gli venne mai in mente che il tempo del rospo, che confina con l'eternità, era quello che cercava».²⁷²

²⁷¹ *Ibidem*, p. 609.

²⁷² Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. III, p. 64.

2.5. La biforcazione temporale.

Una parte della recente critica borgesiana ha colto in alcune finzioni letterarie dello scrittore argentino significative anticipazioni scientifiche, dando vita ad un filone di ricerca pressoché inesplorato fino all'inizio degli anni Novanta.²⁷³ Tale tendenza è stata incrementata da numerosi riferimenti a questo autore in testi di divulgazione scientifica nei quali si è sostenuto che alcuni racconti borgesiani hanno il merito di fornire valide ed accessibili illustrazioni di idee appartenenti all'ambito della matematica o della fisica e che, altrimenti, sarebbero incomprensibili per la maggior parte dei lettori non specializzati.²⁷⁴ Probabilmente anche a causa di alcune recensioni nelle quali ammetteva di essere affascinato dalle teorie della scienza moderna e dalle biografie di celebri matematici del XX secolo, la critica ha finito per attribuire a Jorge Luis Borges non solo un notevole interesse, ma anche una certa conoscenza di queste discipline.²⁷⁵

²⁷³ Tra i recenti studi critici che approfondiscono la relazione tra gli scritti di Borges e le idee scientifiche ricordiamo: Floyd Merrell, *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*, Purdue University Press, West Lafayette 1991; Østergaard Svend, *The Mathematics of Meaning*, Aarhus University Press, Aarhus 1997; AA.VV., *Borges científico. Cuatro estudios*, Ediciones Biblioteca Nacional y Página /12, Buenos Aires 1999; AA.VV., *Borges y la Ciencia*, Eudeba, Buenos Aires 1999; Guillermo Martínez, *Borges y la matemática*, Eudeba, Buenos Aires 2003; Andrew Brown, *Borges's Scientific Discipline*, in *Hispanic Review*, autumn 2004, pp. 505-522; Claudio Citrini, *Da Pitagora a Borges; discussioni in rete sull'infinito*, Mondadori, Milano 2004; Oscar Antonio Di Marco, *Borges, The Quantum Theory and Parallel Universes*, in *The Journal of American Science*, vol. 2, n. 1, February 1, 2006, pp. 1-30.

²⁷⁴ Fra i testi di divulgazione scientifica che citano gli scritti di Borges come esempi di idee scientifiche ricordiamo innanzitutto R. Rucker che nel suo libro *Infinity and the mind* (Birkhäuser, Boston 1982) cita il racconto borgesiano *La biblioteca de Babel* per illustrare i paradossi sull'infinito e la geometria dei frattali. Philip Morrison, nell'articolo *The Physics of Binary Numbers* (*Scientific American*, febbraio 1996, p. 130), ricorda la storia di *Funes el memorioso* per presentare alcuni sistemi di numerazione, mentre S. Pinker (*How the Mind Works*, W.W. Norton, New York 1997) cita il saggio *El idioma analítico de John Wilkins* a proposito della classificazione tassonomica che è un sistema di raggruppamento e denominazione degli organismi. Infine, H.A. Makse menziona il racconto *El libro de arena* in un articolo dedicato alla scissione delle stratificazioni granulari (Id., *Dynamics of granular stratification*, in *Physical Review*, Vol. 58, 1998, p. 3357).

²⁷⁵ Tra le numerose recensioni effettuate da Borges compare anche il volume *Mathematics and the Imagination* di Edward Kasner e Jaime Newman (ed. G. Bell, London 1949; la prima edizione del libro è del 1940), un testo divulgativo che presenta l'intero campo della matematica. In questa recensione Borges dichiara che pur essendo uno scrittore era estremamente affascinato dagli argomenti di fisica e di matematica trattati dagli autori. Spingendosi più nel dettaglio, Borges elenca poi alcuni dei numerosi argomenti presenti nel testo, dichiarando di apprezzare soprattutto quelli di più facile ed immediata comprensione: «Le sue quattrocento pagine», scrive, «registrano con chiarezza gli immediati ed accessibili incanti delle matematiche, quelli che perfino un semplice uomo di lettere può capire, o immaginare di capire: l'incessante mappa di Brouwer, la quarta dimensione che intravide More e che dichiara di intuire Howard Hinton, la leggermente

Borges è stato persino definito «uno spirito matematico»²⁷⁶ proprio perché tra le idee di cui si serve per dare fondamento alle sue finzioni e ai suoi racconti fantastici, accanto a quelle di natura filosofica compaiono anche allusioni ad alcune idee di carattere scientifico. In effetti, l'opera borgesiana si basa su tre pilastri fondamentali: la letteratura, la filosofia e la scienza.

Il gioco della finzione, una delle sue abilità più evidenti, è il risultato della combinazione, realizzata con estrema intelligenza e uno spiccato senso estetico, di queste tre discipline. Tra i fattori centrali dell'estetica borgesiana ne compaiono alcuni che possono poi relazionarsi in maniera generale ed associativa con elementi di tipo “matematico”: simmetrie, ripetizioni, generalizzazioni, ecc. In particolare, Borges è attratto dal valore estetico di certe idee scientifiche, soprattutto da quelle d'immediata e semplice comprensione che una volta lette e sviscerate confluiscono in quel nel ricco e complesso scenario che gli serve da ispirazione per la stesura dei suoi scritti. Va precisato, tuttavia, che questo autore non ebbe in nessun caso coscienza di essere uno spirito matematico; nel momento in cui scriveva, la sua intenzione non era certo quella di divulgare delle teorie scientifiche né di suggerire o investigare aspetti dell'attività scientifica contemporanea.

oscena striscia di Moebius, i rudimenti della teoria dei numeri trasfiniti, gli otto paradossi di Zenone, le linee parallele di Desargues che nell'infinito s'incrociano, la notazione binaria che Leibniz scoprì nei diagrammi dell'*I King*, la bella dimostrazione euclidiana dell'infinità stellare dei numeri primi, il problema della torre di Hanoi, il sillogismo dilemmatico o bicornuto». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 276. Un altro testo scientifico recensito dallo scrittore argentino è *Men of Mathematics* di Eric Temple Bell (ed. Simon and Schuster, New York 1937) in cui Borges dimostra un notevole senso di osservazione in relazione alla storia delle matematiche. Egli scrive infatti: «La storia delle matematiche [...] soffre di un insanabile difetto: l'ordine cronologico dei fatti non corrisponde all'ordine logico, naturale. La corretta definizione degli elementi è in molti casi l'ultima, la pratica precede la teoria [...] È il caso dei disordinati usi elementari della storia della metafisica: per esporre l'idealismo agli uditori, viene presentata prima l'inconcepibile dottrina di Platone e, quasi alla fine, il limpido sistema di Berkeley che se storicamente è posteriore, logicamente lo precede». Jorge Luis Borges, *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1942)*, Edición de Enrique Sacerio-Gari y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets Editores, Barcelona 1986, p. 249. Successivamente Borges descrive il contenuto del libro e il fatto stesso che menzioni numerose idee matematiche induce a credere che ne avesse una certa conoscenza: «Il libro è la storia dei matematici europei da Zenone di Elea a Georg Ludwig Cantor de Halle [...] Altri nomi illustrano questo volume: Pitagora, che suo malgrado scoprì gli spazi incommensurabili; Archimede, inventore del “numero di sabbia”; Descartes, algebrizzatore della geometria; Baruch Spinoza, che applicò infelicitemente alla metafisica il linguaggio di Euclide; Gauss, che “apprese a calcolare prima che a parlare”; Jean Victor Poncelet, inventore del punto nell'infinito; Boole, algebrizzatore della logica; Riemann, che screditò lo spazio kantiano». *Ibidem*.

²⁷⁶ Floyd Merrell, *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges...*, Op. Cit., p. 97.

Le idee della fisica o della matematica moderna indubbiamente lo suggestionavano molto e facevano parte delle sue numerosissime letture, ma Borges non le comprese mai profondamente né si sforzò mai di entrare nei dettagli tecnici di queste discipline. Le idee della scienza erano per lui una «materia poeticamente intuita»²⁷⁷ e servivano principalmente come punto di partenza per la creazione di storie immaginarie e fantastiche. Creare idee poetiche e letterarie. Era questo il reale interesse di Borges e se alcune idee o concetti scientifici, esattamente come quelli filosofici o teologici, erano in grado di offrirgli un punto di partenza interessante o una qualche ispirazione, allora egli non esitava a farne uso pur non comprendendole del tutto. Ciò che giocava un ruolo predominante era, massimamente, l'aspetto estetico ed astratto di queste idee e non certo la loro consistenza o rilevanza in ambito scientifico. Le sue conoscenze fisiche e logico-matematiche erano quindi, tutto sommato, piuttosto circoscritte, ma non furono di certo circoscritte le intuizioni che gli derivarono da quelle stesse idee, visto che produssero dei risultati originali ed assolutamente creativi. È infatti indubbio che Borges in maniera più o meno inconsapevole abbia proposto in chiave letteraria e fantastica (secondo certi studiosi anticipandole persino) alcune importanti teorie scientifiche del XX secolo.

Il testo borgesiano oggetto dei maggiori interessi per ciò che riguarda l'intertestualità tra la sua narrativa e la scienza è sicuramente il racconto *El jardín de senderos que se bifurcan (Finzioni)*, un testo nel quale compare un'idea piuttosto suggestiva legata proprio alla questione della temporalità, ovvero l'idea della biforcazione temporale. Su questo racconto concentreremo in particolare la nostra attenzione.

La teoria matematica della biforcazione ha avuto origine nel corso di uno studio che il celebre fisico francese Henri Poincaré condusse sui sistemi di equazioni differenziali non-lineari. Il termine “biforcazione” è stato coniato dallo stesso Poincaré per indicare la comparsa di molteplici soluzioni da una situazione iniziale: «Ogni volta che la soluzione ad un'equazione, o a sistemi di equazioni, cambia qualitativamente rispetto al valore fisso di un parametro, chiamato valore critico, il fenomeno è definito biforcazione. Il punto del parametro in cui si

²⁷⁷ Enrique Anderson Imbert, *El Realismo Mágico y otros ensayo*, Ed. Monte Avila, Caracas 1992, p. 84.

verifica tale evento è chiamato punto di biforcazione. Da una prima biforcazione possono emergere poi molti rami di soluzioni stabili o instabili. Le biforcazioni successive portano ad un tempo irregolare ed imprevedibile, evoluzione di sistemi deterministici non-lineari, chiamato caos».²⁷⁸ Nel racconto fantastico *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges applica il concetto matematico della biforcazione alla nozione di tempo. In effetti, l'idea della temporalità è centrale all'interno di questo racconto. «Il disegno narrativo del testo è la rappresentazione enigmatica di una cosmovisione temporale [...] È il fulcro temporale che unisce e separa le storie, i destini, i ruoli [...] dal momento che fa attuare come dispositivo narrativo una determinata teoria sul tempo».²⁷⁹ Quello che Borges realizza è una narrazione nella quale, come tenteremo di spiegare, l'idea del tempo è strettamente correlata all'immagine di un labirinto dalle continue ed infinite biforcazioni.²⁸⁰

Nel racconto compare un personaggio di nome Ts'ui Pên che Borges descrive come un antico governatore cinese dedito agli studi e alla riflessione filosofica. Ad un certo punto della sua esistenza, si legge nel testo, il governatore rinuncia al proprio potere per dedicarsi a due opere apparentemente prive di qualsiasi affinità, ossia scrivere un romanzo interminabile e costruire un labirinto estremamente complesso.²⁸¹ Alla morte del governatore si scopre che il suo romanzo intitolato *Il giardino dei sentieri che si biforcano* è un testo privo di senso poiché, a partire da un'unica azione, ogni capitolo elabora delle situazioni alterne che non si sviluppano in una sequenza lineare o consecutiva, ma che si escludono

²⁷⁸ Gabriel Schreiber/Roberto Umansky, *Bifurcations, chaos and fractal objects in Borges' Garden of forking paths and other writings*, in *Variaciones Borges*, 11 (2001), p. 61.

²⁷⁹ Elisa Calabrese, *Un jardín hecho de tiempo*, in *Variaciones Borges* 16 (2003), p. 128.

²⁸⁰ Credo che due idee siano all'origine di esso», dice Borges parlando di questo suo racconto nel corso di un'intervista, «l'idea del labirinto, che mi ha sempre ossessionato, e del mondo come labirinto, ed anche un'idea che era soltanto un'idea da romanzo poliziesco, quella di un uomo che uccide uno sconosciuto per segnalarsi all'attenzione altrui [...] Credo che quello che è più importante del racconto poliziesco sia l'idea, la presenza del labirinto e poi l'idea di un labirinto perduto. Mi sono divertito all'idea, non di perdersi in un labirinto, ma di un labirinto che si perde anch'esso». Georges Charbonnier, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Gallimard, Op. Cit., p. 22. Questo libro è la trascrizione dei colloqui che Borges ebbe con Georges Charbonnier e che furono trasmessi da un'emittente radiofonica francese nel 1965.

²⁸¹ «Si chiuse per tredici anni nel Padiglione della Limpida Solitudine. Alla sua morte, i suoi eredi non trovarono che manoscritti caotici. La sua famiglia, come forse lei non ignora, volle darli alle fiamme; ma il suo esecutore testamentario – un monaco taoista o buddista – insistette per la pubblicazione». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 476.

reciprocamente. Il risultato è paradossale ed illogico; il romanzo è caotico e totalmente privo di senso.²⁸² Anche l'altro progetto del governatore, cioè la costruzione del labirinto, è enigmatico poiché nonostante tutte le proprietà dell'uomo siano state perlustrate nessuno è riuscito a trovare il labirinto. Probabilmente, racconta Borges, il governatore sperava che centinaia d'anni più tardi qualcuno desse un senso al suo romanzo e trovasse il legame esistente tra le due operazioni da lui intraprese. Ed è esattamente ciò che accade. Borges immagina che molti secoli dopo uno studioso di nome Stephen Albert, preoccupato dell'apparente eterogeneità di questa duplice passione del governatore e desideroso di spiegare il mistero che avvolge il romanzo *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, inizi a studiare il testo accuratamente. Alla fine giunge alla conclusione che il romanzo e il labirinto sono la stessa cosa in quanto il romanzo è in realtà un labirinto.²⁸³

Lo studioso comprende che i vari e contrastanti episodi del testo, che narrano tutte le possibilità di sviluppo tra una situazione iniziale ed una finale, creano un infinito letterario e rappresentano la metafora di un intricato labirinto temporale. Il romanzo è un «invisibile labirinto di tempo»²⁸⁴ oppure, come indica Borges, «è un enorme indovinello o parabola il cui tema è il tempo»²⁸⁵ in quanto i suoi capitoli contraddittori e la continua ramificazione di ogni evento narrato corrispondono ad una struttura sottostante: quella della biforcazione del tempo. La chiave per svelare il mistero che avvolge il romanzo risiede in un frammento di una lettera

²⁸² «Il libro», racconta Borges, «è una confusa farragine di varianti contraddittorie. Una volta l'esaminai: nel terzo capitolo l'eroe muore, nel quarto è vivo». *Ibidem*.

²⁸³ «Tutti pensarono a due opere; nessuno pensò che libro e labirinto fossero una cosa sola. Il Padiglione della Limpida Solitudine sorgeva nel centro di un giardino forse intricato; il fatto può aver suggerito agli uomini l'idea di un labirinto fisico. Ts'ui Pên morì; nessuno, nelle vaste terre che erano state sue, trovò il labirinto; fu la confusione del romanzo a suggerirmi che il labirinto fosse il romanzo stesso». *Ibidem*. Se “nessuno” pensò che il libro e il labirinto fossero un solo oggetto, sostiene Arturo Echavarría analizzando il racconto borgesiano, fu perché nessuno stabilì l'equivalenza in base alla quale scrivere corrisponde a costruire o ad edificare. Abitualmente si concepisce la scrittura come un'attività il cui sviluppo è lineare, mentre l'edificazione o la costruzione è legata principalmente all'architettura, in quanto si ha a che fare con la disposizione di vari elementi nello spazio: «Di fatto, la giustapposizione spaziale nel processo della lettura delle parole che designano l'attività di Ts'ui Pên, e che nel racconto di Borges sono disposte a due pagine di “distanza”, è ciò che alla fine del racconto permette di decifrare il fatto che la novella e il libro erano la stessa cosa in quanto scrivere, da un lato, e edificare e costruire, dall'altro, erano anche la stessa cosa». Arturo Echavarría Ferrari, *Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: "El jardín de senderos que se bifurcan"* in AA.VV., *Jorge Luis Borges : pensamiento y saber en el siglo XX*, Editorial Iberoamericana, Madrid 1999, p. 86.

²⁸⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 476.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 478.

scritta dal governatore e decifrata dalla studioso: «*Lascio ai diversi futuri (non a tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano*». Quasi immediatamente compresi; *Il giardino dei sentieri che si biforcano* era il romanzo caotico; le parole *ai diversi futuri (non a tutti)* mi suggerirono l'immagine della biforcazione nel tempo».²⁸⁶

In sostanza, il romanzo è l'intricatissima rappresentazione di un tempo labirintico, di una temporalità interpretata secondo le regole di un inflessibile calcolo combinatorio. A differenza di Newton e di Shopenhauer, l'autore di quest'opera immaginaria non crede in un tempo assoluto, ma è certo dell'esistenza di molteplici dimensioni del tempo ovvero di una temporalità che si biforca continuamente e che non segue uno sviluppo lineare e omogeneo. «Credeva», scrive Borges riferendosi al suo personaggio, «in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli, comprende *tutte le possibilità*».²⁸⁷ Come conseguenza di un modello ramificato della logica temporale, nel momento in cui inizia a comporre la sua opera letteraria il personaggio borgesiano non sceglie di seguire un'unica trama narrativa continua e ininterrotta, ma crea un intreccio di storie, un groviglio di episodi incongrui che proliferano in ogni direzione possibile ed in modo indipendente l'uno dall'altro. Quando in un dedalo ci si trova dinnanzi ad una biforcazione, la logica presuppone che si opti per uno solo dei diversi sentieri che si hanno davanti a sé escludendo tutti gli altri. Nel caso di questo libro fantastico, l'autore va contro ogni logica e opta contemporaneamente per tutte le strade realizzando tutti gli sviluppi temporali possibili delle diverse vicende.

Nessuna soluzione temporale viene esclusa o rinviata nello sviluppo della trama poiché tutte vi trovano spazio. Per questo motivo, Borges descrive *Il giardino dei sentieri che si biforcano* come un libro indecifrabile, illogico e paradossale nel

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 477. «La corrispondenza tra la novella ed il labirinto effettuata dallo studioso», scrive Laura Silvestri, «si fonda su un sistema di idee connotative e si compie attraverso un'operazione intellettuale piuttosto complessa [...] Albert deve ripercorrere nuovamente tutto il percorso mentale effettuato da Ts'ui Pên basandosi su quello che Ts'ui Pên dice nel frammento della lettera, sulla sua stessa novella e su ciò che egli pensava circa il problema del tempo. E così riesce a stabilire la relazione: la novella è un labirinto costruito nel tempo perché sostanzialmente non ha soluzione». Laura Silvestri, *Notas Sobre (Hacia) Jorge Luis Borges*, Op. Cit., pp. 105-106.

²⁸⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 479.

quale gli episodi narrati si confondono continuamente e in cui i personaggi, le loro azioni e le loro scelte finiscono per incrociarsi seguendo le diverse ed imprevedibili varianti del tempo. Ciò che il governatore cinese ha creato è qualcosa che oggi definiremmo un *ipertesto narrativo* alla cui base c'è proprio l'idea delle infinite combinazioni e della biforcazione.²⁸⁸

²⁸⁸ *Il giardino dei sentieri che si biforcano* è il testo in cui maggiormente si possono apprezzare analogie tra le argomentazioni borgesiane e quelle a proposito dell'ipertesto. Quest'ultimo è infatti pensabile come una serie di pagine collegate tra loro in maniera non-lineare tramite l'uso di legami (chiamati *links*). Prendendo come punto di riferimento le suggestioni di Borges, possiamo concepire un ipertesto come una rete potenzialmente illimitata di nodi che si biforcano e Internet è, in tal senso, una metafora che illustra proprio il concetto di mappa del sapere come intreccio di linee che si allacciano e si intersecano. Da un punto di vista intellettuale, l'ipertesto è l'espressione di una forma di pensiero di tipo analogico che si manifesta per associazioni, richiami e digressioni. Spesso, in un discorso lineare, questi diversi elementi a volte eterogenei rispetto al discorso principale trovano posto con difficoltà nel corpo del testo, nonostante gli ausili della retorica. Per questo motivo, nel corso dei secoli la cultura scritta ha messo a punto dei dispositivi (rinvii, note a piè di pagina o di chiusura, indici, parentesi, cambiamenti del tipo di carattere, impaginazioni complesse, ecc.) destinati a facilitare i percorsi non lineari che meglio si prestano a rendere la complessità del pensiero o dell'argomentazione. L'introduzione del supporto digitale e delle tecnologie che lo accompagnano, fornisce al pensiero e al discorso ipertestuale un nuovo dispositivo che li trasforma in strumenti. Da una parte, tale dispositivo alleggerisce il compito del lettore e dall'altra attribuisce a quest'ultimo una certa responsabilità nella costruzione del discorso (le scelte del lettore determinano in parte il testo che deve leggere). Lo sviluppo di queste tecniche digitali ha contribuito a favorire nuove forme del discorso alle quali la scrittura creativa presta attenzione. Come sottolinea Jean Clément, «tutti gli scrittori si trovano ad un certo punto davanti alla difficoltà di scegliere tra le molte linee di un racconto, come testimoniano, ad esempio, gli scartafacci delle prime pagine della Recherche, che riproducono una sorta di balbuzie narrativa [...] Alcuni autori trovano perciò nell'ipertesto una forma narrativa che rende giustizia al loro desiderio di vivere una molteplicità di percorsi possibili attraverso storie inventate». Jean Clément, *Elementi di poetica ipertestuale*, in *Bollettino 900, Electronic Newsletter of '900 Italian literature*, n°1, giugno 2001. François Coulon, in *20% d'amour en plus* (Kaona, Paris 1996), propone un racconto in prima persona che dopo una scelta aleatoria fra tre falsi incipit si ramifica sotto forma di arborecenza narrativa fino ad offrire al lettore ben ottanta finali possibili. Il protagonista si moltiplica per mezzo di metamorfosi, ognuna delle quali incarna una delle vite sognate dall'autore. Questo desiderio di vivere vite multiple è anche l'istanza narrativa di *Sale Temps* (Dufour, J. Chiffot, G. Armanetti, *Sale temps, drame interactif*, Microfolie, Paris 1996), un dramma interattivo sotto forma di fotoromanzo sul tema di Faust. Il personaggio che muore all'inizio della storia si vede offrire una seconda possibilità se riesce a ricostruire il suo percorso lungo le strade di Parigi alla ricerca di Marguerite. L'ipertesto è qui metafora del desiderio di sfuggire alla linearità del tempo, esattamente come accade nel borgesiano *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. Da un punto di vista strutturale, la molteplicità che contravviene alla linearità del racconto può assumere diverse forme che sono riconducibili a quattro grandi tipologie. Le prime due sono arboreescenti e multilineari. Spesso le linee narrative sono divergenti e convergenti, come nel racconto di Borges. In questo caso, ogni disgiunzione presentata al termine di un episodio introduce un nuovo episodio autonomo che a sua volta si dirama in altri nuovi episodi autonomi, contribuendo allo sviluppo di una moltitudine di storie diverse tra loro e con trame non necessariamente parallele. Pertanto, non esiste più una storia narrata da un ipertesto così costruito, ma piuttosto tante storie diverse che ad ogni dato segmento narrativo condividono solo quegli episodi che, fino a quel punto, appartengono allo stesso ramo-madre dell'albero. Ciò fa sì che ogni nuova lettura della storia può condurre il lettore verso sviluppi narrativi completamente diversi. Gli altri due tipi di ipertesto hanno carattere combinatorio. Il primo permette di mantenere una coerenza enunciativa attraverso la suddivisione della struttura testuale in classi di elementi combinabili in un ordine stabilito (è il caso di R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961; trad. it. *Centomila miliardi di*

Pur essendo solo l'oggetto di una riflessione filosofica e un'entità metafisica difficilmente catturabile nello spazio di un testo concreto, questo testo-labirinto immaginato da Borges pone le basi per la discussione teorica sulle strutture di un racconto che non solo implica una molteplicità d'interpretazioni ma anche una varietà, o meglio, un'infinità di universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili.

In una collezione di saggi dedicati al rapporto tra il pensiero scientifico e le strategie letterarie nel Novecento, Thomas P. Weisset chiama in causa tra gli altri il racconto *El jardín de senderos que se bifurcan*, sostenendo che Borges «scopri l'essenza della teoria della biforcazione prima che gli scienziati la formulassero matematicamente».²⁸⁹ Come suggerisce anche il fisico argentino Alberto G. Rojo, l'idea della biforcazione di cui Borges parla in questo suo testo scritto nel 1941 «anticipa in modo praticamente letterale la tesi dottorale di Hugh Everett III pubblicata nel 1957 con il titolo di *Relative State Formulation of Quantum Mechanics* e che Bryce De Witt rese celebre come “L'interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica” (*The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*)».²⁹⁰ La critica evidenzia quindi questa curiosa corrispondenza tra il testo borgesiano di cui abbiamo parlato e un importante lavoro di fisica risalente alla metà del Novecento; gli studiosi sottolineano come il primo preceda e sviluppi in chiave letteraria le idee che saranno formalizzate in termini matematici nel secondo. Più precisamente, il testo di Borges sembra anticipare la cosiddetta “Interpretazione a molti mondi” che è una delle formulazioni teoriche di quella

baci, Archinto, Milano 1997), mentre il secondo riduce il testo ad una sequenza di frammenti che possono essere letti in un ordine qualsiasi. Oltre a queste grandi categorie, esiste nell'ipertesto un'altra distinzione, quella che oppone i *link* unidirezionali a quelli bidirezionali. Da un punto di vista discorsivo, i primi determinano lo sviluppo narrativo mentre i secondi autorizzano delle “digressioni”. Jacques Roubaud in *Le grand incendie de Londres; récit, avec incises et bifurcations* (Seuil, Paris 1989), per indicare questa distinzione usa due termini che riconducono ancora una volta a Borges, cioè “inciso” e “biforcazione”: gli incisi non modificano la linea portante del racconto e tornano al punto di partenza mentre le biforcazioni determinano la o le linee del racconto.

²⁸⁹ Thomas P. Weisset, *Representation and Bifurcation: Borges's Garden of Chaos Dynamics*, in Katherine Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell UP, Ithaca and London 1990, p. 76.

²⁹⁰ Alberto G. Rojo, *El jardín de los mundos que se ramifican : Borges y la mecánica cuántica*, in AA.VV., *Borges científico. Cuatro estudios*, Ediciones Biblioteca Nacional y Página/12, Buenos Aires 1999, p. 48.

branca della fisica moderna che è la meccanica quantistica.²⁹¹ “L’interpretazione a molti mondi” viene teorizzata alla fine degli anni Cinquanta proprio dallo scienziato americano Hugh Everett III e stabilisce che ad ogni atto di misurazione della traiettoria delle particelle subatomiche corrisponde lo scindersi (il termine usato dagli scienziati è *splitting*) del nostro universo in una miriade di universi paralleli, uno per ogni possibile risultato del processo di misurazione.²⁹² In ogni misurazione quantica l’universo si ramifica con una componente per ogni risultato possibile dell’esperimento. La meccanica quantistica sostiene che l’universo è in costante sdoppiamento, ossia vive una serie ininterrotta di ramificazioni: ogni transizione quantica o evento microfisico che ha luogo in un qualsiasi corpo celeste, in una qualunque galassia e in qualunque angolo remoto dell’universo sta sdoppiando il nostro stesso mondo in miriadi di copie di se stesso.

²⁹¹ La meccanica quantistica è una teoria fisica formulata nella prima metà del Novecento che descrive il comportamento della materia a livello microscopico, a scale di lunghezza inferiori o dell’ordine di quelle dell’atomo o ad energie nella scala delle interazioni nucleari, dove cadono le ipotesi alla base della meccanica classica. Essa spiega e quantifica fenomeni (come le proprietà dinamiche delle particelle subatomiche) che secondo la maggior parte dei fisici contemporanei non possono essere giustificati dalla meccanica classica. Le basi della meccanica quantistica furono poste nel 1900 dal fisico Max Planck che ipotizzò che l’energia venga emessa o assorbita dalla materia sotto forma di piccole unità indivisibili, chiamate appunto “quanti”. Trent’anni dopo la meccanica quantistica aveva già assunto la sua forma definitiva grazie al contributo di numerosi scienziati: Albert Einstein, che applicò l’ipotesi quantistica di Planck per spiegare l’effetto fotoelettrico, Niels Bohr, che su di essa fondò il modello atomico che porta il suo nome, Louis de Broglie, che teorizzò la doppia natura delle particelle di materia (corpuscolare e ondulatoria), Werner Heisenberg, che formulò il principio di indeterminazione, Erwin Schrödinger, che diede alla teoria la sua formulazione matematica e Paul Dirac, che stabilì le relazioni tra meccanica quantistica e teoria della relatività. Senza addentrarci troppo in un campo che esula dalle nostre competenze e che ha dato vita a profondi e complicati dibattiti intellettuali tra gli scienziati, è comunque necessario fornire alcune indicazioni generali su questa disciplina. In meccanica quantistica il problema classico di determinare la traiettoria del moto di un corpo perde di senso. Se infatti, come afferma il principio di indeterminazione, non è possibile conoscere con precisione la posizione di una particella subatomica e non è neppure possibile definire la sua traiettoria intesa in senso classico. In meccanica quantistica, specificare lo stato di una particella in un dato momento significa invece indicare una funzione che contiene *la probabilità* che la particella sia in un determinato luogo. Le leggi della meccanica quantistica permettono di calcolare i cambi temporali di questa funzione di probabilità (chiamata “funzione d’onda”). Ci troviamo quindi dinnanzi alla perdita dell’idea di traiettoria in favore di una descrizione in termini di probabilità della traiettoria. La meccanica quantistica, infatti, non è una teoria deterministica, ma probabilistica.

²⁹² Hugh Everett III (1930-1982) era un fisico statunitense attivo principalmente all’Università di Princeton e divenuto celebre per aver formulato per primo nel 1957 la teoria dell’interpretazione a molti mondi della meccanica quantistica, definita anche *multiverso*. Secondo questa teoria, quando si esegue una misurazione quantistica e si osserva una funzione d’onda, questa non diventa l’unica reale (come si pensava precedentemente), ma assumono esistenza anche tutte le misure che non sono state trovate e che generano ognuna un altro universo parallelo. Everett abbandonò gli studi di fisica dopo aver completato la sua tesi di dottorato, scoraggiato dallo scarso interesse degli altri scienziati nei confronti delle sue teorie.

Per Everett, l'idea del collasso della funzione d'onda, ossia del congelamento della realtà in uno ed uno solo particolare stato, deriva dall'incapacità degli esseri viventi di interagire con la totalità della realtà quantistica essendo gli uomini confinati lungo una sola diramazione della nostra realtà che continuamente si scinde in modo schizofrenico. Tale scenario ha conseguenze quasi inimmaginabili, così come i paradossi di molti racconti di Borges nei quali ogni cosa che può logicamente succedere succede e dove gli avvenimenti si biforcano in nuove diramazioni da cui, a loro volta, si generano altri bivi.

Le idee di Everett rivelano il singolare sincronismo che mette in comunicazione la letteratura e la scienza: più o meno negli stessi anni uno scrittore e un fisico disegnano prospettive cosmologiche ed ontologiche equivalenti che tendono a convergere verso una nuova concezione del reale. Da questo punto di vista, Borges sembra precorrere i tempi immaginando situazioni compostibili. L'idea di biforcazione o ramificazione temporale che egli tratteggia nel suo racconto *El jardín de senderos que se bifurcan* (che, come abbiamo visto, determina lo sviluppo di un numero incalcolabile di vicende possibili) smette quindi di essere una semplice finzione letteraria, il gioco narrativo di uno scrittore ingegnoso e profondo per diventare la perfetta esemplificazione della realtà concepita secondo i principi della meccanica quantistica la quale stabilisce che un evento non realizza soltanto una storia, ma può realizzare tutte le storie possibili. Ciò che Borges suggerisce è che non esiste un mondo o uno spazio-tempo ultimo, un sistema di riferimento privilegiato rispetto al quale gli eventi spazio-temporali possono essere compresi e ordinati. Il mondo è una totalità che consiste nella somma di tutte le combinazioni possibili. Ogni ramificazione immaginativa degli elementi è destinata ad avverarsi ed ogni possibilità è reale in altre linee parallele del tempo. L'universo (così come l'esistenza umana) viene pertanto concepito come un giardino di sentieri che si biforcano in quanto è caratterizzato da innumerevoli eventualità, oltre che da infiniti altri mondi possibili. «Il nostro universo», ha scritto Prigogine in *El fin de las certidumbres*, «segue un cammino di biforcazioni successive, ma avrebbe potuto seguirne un altro. Forse possiamo dire lo stesso della vita di ciascuno di noi».²⁹³

²⁹³ Ilya Prigogine, *El fin de las certidumbres*, Andrés Bello, Chile 1996, p. 20.

La più importante rivoluzione concettuale della meccanica quantistica è stata infatti la perdita dell'idea di traiettoria in favore di una descrizione in termini di possibilità e probabilità della traiettoria, ovvero la perdita dell'esistenza di una realtà oggettiva che cede il passo a varie realtà simultanee. Viviamo in un universo in evoluzione caratterizzato dall'instabilità e dal costante cambiamento. In questo senso, non si ha più una sola realtà e un solo mondo, ma molteplici realtà e molteplici universi che possono esistere contemporaneamente, che possono notevolmente dissimili l'uno dall'altro e nei quali gli eventi si dipanano in modo differente; tutto questo è dovuto al fatto che ciascuno di questi universi segue una diversa traiettoria del tempo. Nei suoi scritti, Borges dimostra di essere del tutto in linea con questa concezione dell'universo e dell'esistenza umana che viene delineata dalla fisica moderna. Ne è una prova, tra gli altri, un testo della raccolta *El Aleph* intitolato *La otra muerte* in cui l'idea dei "sentieri quantici" è data dalla realizzazione di due alternative in conflitto tra loro, di due opzioni che finiscono per dare vita a due storie universali e contemporanee.²⁹⁴ Un altro esempio è dato dal racconto *La muerte y la brújula (Ficciones)* che narra la storia di un detective che tenta di risolvere una serie di crimini, ma scopre che gli

²⁹⁴ Il breve racconto *La otra muerte* narra la curiosa vicenda di Pedro Damián un uomo che, proprio nel momento della morte, riesce a realizzare due alternative contrapposte della sua esistenza. Borges racconta di aver appreso nel 1946 della morte di Pedro Damián. Questi era un gaucho originario della provincia argentina di Entre Ríos che da giovane aveva combattuto nella battaglia di Masoller. Un anziano colonnello racconta a Borges che durante quella battaglia Damián si era comportato da codardo ed era fuggito. Qualche tempo dopo, lo stesso colonnello racconta a Borges un'altra versione della storia di Damián: l'uomo aveva combattuto con valore nel corso della medesima battaglia ed era morto guidando i suoi compagni all'assalto del nemico. Stupefatto dinanzi a queste due versioni totalmente in contrasto fra di loro, Borges si propone di chiarire il mistero di quest'uomo. Dopo una serie di congetture insoddisfacenti, lo scrittore dice di aver trovato la soluzione grazie alla lettura del *De Omnipotentia* di Pier Damián: «Pier Damiani sostiene, contro Aristotele e contro Fredegario di Tours, che Dio può far sì che non sia stato ciò che è stato. Leggendo quelle vecchie dispute teologiche cominciai a comprendere la tragica storia di don Pedro Damián». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Barcelona 2004, vol. I, p. 574. Borges spiega che il gaucho si era comportato da codardo sul campo di battaglia ed aveva dedicato il resto della vita a correggere quella sua debolezza. Egli aveva vissuto onestamente nella speranza di potersi riscattare: «Pensò, nel profondo: se il destino mi porta un'altra battaglia, saprò meritarsela. Per quarant'anni l'attese con oscura speranza, e il destino finalmente gliela portò, nell'ora della morte. La portò sotto forma di delirio». *Ibidem*. Prima di morire, Damián era caduto in un profondo delirio durante il quale aveva rivissuto mentalmente la battaglia di Masoller comportandosi coraggiosamente. Contro ogni logica razionale, questo miracolo gli permette di modificare il proprio passato e di realizzare quindi due alternative contrapposte della sua vita: «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. Nella prima di esse, per così dire, Pedro Damián morì a Entre Ríos, nel 1946; nella seconda, a Masoller, nel 1904». *Ibidem*, p. 575.

omicidi sono stati ideati e commessi solo al fine di intrappolare e uccidere lui stesso. Borges immagina che quando il protagonista si trova di fronte al suo assassino, quest'ultimo gli propone altre possibilità riguardo alla sua morte: «Quando in un altro *avatar* lei mi darà la caccia finga (o commetta) un delitto in A; quindi un secondo delitto in B, a otto chilometri da A; quindi un terzo in C, a quattro chilometri da A e da B, a metà strada tra i due. E m'aspetti poi in D, a due chilometri da A e da C, di nuovo a metà strada. Mi uccida in D come ora sta per uccidermi in Triste-Le-Roy». ²⁹⁵ C'è una domanda che viene da farsi: “Qual è la probabilità che si realizzi un evento piuttosto che un altro?”. La risposta è ancora una volta di tipo probabilistico e non può essere certa. «Ogni storia è escludente perché solo una può accadere, ma è anche esaustiva perché una di queste storie deve accadere». ²⁹⁶

La teoria scientifica delle probabilità viene quindi pensata da Borges attraverso alcuni dei suoi racconti fantastici, ma principalmente nell'immaginario romanzo cinese *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, il libro in cui tutte le probabilità possono divenire reali. Per un confronto più diretto tra l'inventiva dello scrittore e le ipotesi della scienza, analizziamo ciò che Jorge Luis Borges dice nel suo racconto degli anni Quaranta e ciò che Hugh Everett III e la meccanica quantistica

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 507.

²⁹⁶ Murray Gell-Mann, *El quark y el jaguar*, Tusquets Editores, Barcelona 1995, p. 155. Le storie che possono realizzarsi sono definite da Gell-Mann come «multiple storie alternative dell'universo». *Ibidem*. Nell'interpretazione di questo scienziato, tali storie sono trattate in modo equitativo dalla teoria, ma non in base alle probabilità reali della loro esistenza. Non si tratta di mondi reali paralleli, ma del fatto che ogni storia ha la possibilità di compiersi oppure no. Una diversa interpretazione è fornita da Stephen Hawking. Nel libro *Agujeros negros y pequeños universos* (Editorial Planeta, Buenos Aires 1994), Hawking menziona il celebre paradosso del “gatto di Schrödinger”, un esperimento mentale che serve a spiegare il comportamento probabilistico degli oggetti nella meccanica quantistica e delle possibili modifiche apportate dalle misurazioni delle loro proprietà. Si supponga di avere un gatto rinchiuso in una scatola e che esista un meccanismo per cui una fiala di veleno si rompe all'interno della scatola se un atomo radioattivo decade. Dopo un certo periodo di tempo il gatto ha la stessa probabilità di essere morto quanto l'atomo di essere decaduto. «Se qualcuno apre la scatola», spiega Hawking, «troverà il gatto vivo o morto, ma prima di aprirla lo stato quantico del gatto sarà un miscuglio dello stato del gatto morto con uno stato del gatto vivo. Per alcuni filosofi della scienza è molto difficile accettare tutto questo [...] La difficoltà nasce perché, implicitamente, essi usano un concetto classico della realtà in cui un oggetto compie una sola storia. Tutta la discussione della meccanica classica si basa sul fatto di avere una visione diversa della realtà. Secondo tale concezione, un oggetto non determina semplicemente una storia, ma tutte le storie possibili». *Ibidem*, p. 55. Secondo questo paradosso, quindi, il gatto è per metà morto e per metà vivo. Naturalmente questo è inaccettabile per il senso comune, ma è valido per le leggi della meccanica quantistica che avallano l'esistenza di molteplici soluzioni contemporanee a partire da un'unica soluzione iniziale.

sosterranno un decennio più tardi a partire dalla pubblicazione del saggio *Relative State Formulation of Quantum Mechanics*.

Il primo scrive che «In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano tutte le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide – simultaneamente - per tutte. Si *creano* così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta, proliferano e si biforcano. Di qui le contraddizioni del romanzo».²⁹⁷

Il secondo, anche se in termini scientifici, sostiene il medesimo concetto: «La “traiettoria” delle configurazioni della memoria di un osservatore che realizza una serie di misurazioni non è una sequenza lineare di configurazioni della memoria, ma un albero ramificato con tutti i risultati possibili che esistono simultaneamente».²⁹⁸ L'universo è un labirinto dalle infinite probabilità, crede Borges. Probabilmente senza rendersene conto, e in anticipo rispetto alle formulazioni scientifiche della metà del Novecento, egli propone un artificio letterario che sviluppa una teoria della fisica quantistica. E ciò dimostra come in alcuni momenti della storia del pensiero ci siano stupefacenti punti di contatto tra la scienza e la finzione letteraria. Borges è uno dei precursori di questa fusione tra visione scientifica, speculazione filosofica e fantasia letteraria che, a sua volta, raccoglie un'eredità che vanta tra i numerosi predecessori anche Leibniz, Berkeley, Coleridge e Herbert Gorge Wells. Il passo decisivo compiuto da Borges consiste nell'accogliere ogni affermazione (sia quelle poetiche che quelle filosofiche e scientifiche) entro la chiave dell'immaginario, a prescindere

²⁹⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editore, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 477. Nella *Antología de la literatura fantástica*, curata da Borges in collaborazione con Adolfo Bioy Casares e Victoria Ocampo, viene riportato un passo tratto dal romanzo dello scrittore e filosofo inglese Olaf Stapledon dal titolo *Star Maker (Il costruttore di stelle, 1937)*. Si tratta di una fonte importante per capire la genesi delle suggestioni di Borges: «In un cosmo inconcepibilmente complesso ogni volta che una creatura si trovava di fronte a diverse alternative non ne sceglieva una, ma tutte, creando in questo modo molte storie universali del cosmo. Poiché in quel mondo c'erano molte creature e ognuna di esse si trovava continuamente davanti a molte alternative, le combinazioni di quei processi erano innumerabili e ad ogni istante quell'universo si ramificava infinitamente in altri universi, e questi a loro volta in altri». In Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa-Sudamericana, Buenos Aires 1977, p. 157-158.

²⁹⁸ Hugh Everett III, *Relative State Formulation of Quantum Mechanics*, in *Reviews of Modern Physics*, Vol. 29, 1957, p. 321. La traduzione è mia.

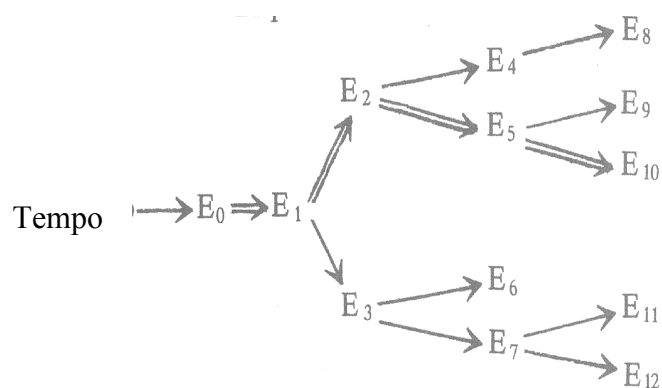
dall'estrazione disciplinare e dai propositi dei loro autori.²⁹⁹ Tornando al discorso sulla temporalità, va detto che sia per la scienza che per Borges anche il tempo è soggetto a questa visione ramificata e probabilistica del reale. Le domande che la scienza si pone sul tempo coincidono con quelle dello scrittore argentino: il futuro è già dato o è in perenne costruzione? Il corso temporale è irreversibile o il passato si ripete?

In base al ragionamento condotto fino a questo momento è ovvio che il futuro non può essere predeterminato, ma è in costante evoluzione e in base alla teoria probabilistica nulla vieta che gli eventi che sono avvenuti nel passato possano ripresentarsi. Nel suo racconto, Borges applica il modello ramificato della logica temporale che naturalmente si contrappone ad un modello di tipo lineare. «Il modello narrativo continuo», spiega a questo proposito Walter Mignolo, «prende una sola linea del tempo come “reale” e riduce le altre ad alternative non realizzate: la linea che si realizza esclude automaticamente le altre possibilità ed il tempo viene rappresentato in modo unidirezionale. Gli esempi di Borges annullano il dominio delle alternative “non realizzate”, dato che tutte sono ugualmente possibili e tutte si realizzano. Non si tratta qui di *varianti*, ma di una storia che abbraccia alternative incompatibili in un sistema ramificato. Pertanto è nella “logica multivalente” che possiamo incontrare modelli più adeguati per rappresentare queste caratteristiche».³⁰⁰ Avvalendoci dell'ausilio di uno schema, supponiamo una sequenza di eventi che chiamiamo $E_1...E_2...E_4$. Il modello narrativo continuo, cioè del tempo unilineare, presuppone che se l'evento E_1 è la causa dell'evento E_2 , allora E_1 è anteriore a E_2 .

In questo caso c'è sempre una logica nell'evento o nell'organizzazione narrativa dell'evento che permette questo tipo di disposizione temporale. In un modello di alternative ramificate, viceversa, possiamo vedere la serie $E_1...E_2...E_4$ come una tra le diverse serie E_1, E_2, E_5 , oppure E_1, E_3, E_6 .

²⁹⁹ Questa circostanza giustifica l'affermazione di Umberto Eco che scrive: «Ogni operazione scientifica [...] è all'origine di un alto gioco fantascientifico. Di converso ogni gioco fantascientifico rappresenta una forma particolarmente azzardata di congettura scientifica [...] Da una lato, sovente gli scienziati trovano fruttuose le ipotesi fantascientifiche, dall'altro gli scrittori di fantascienza, che non di rado sono uomini di scienza, si accorgono di aver predetto quello che di fatto sarebbe poi avvenuto. L'autore di fantascienza è semplicemente uno scienziato imprudente». Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 178-179.

³⁰⁰ Walter Mignolo, *Emergencia, espacio, “mundos posibles”*: las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges, in *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIII, 100-101 (1977), p. 368.



====> = Tempo lineare

—> = Tempo ramificato

Nel racconto *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges fornisce un esempio della teoria delle probabilità e mostra le alternative che possono verificarsi a partire da un semplice episodio. L'esempio è il seguente: «Fang, diciamo, ha un segreto; uno sconosciuto batte alla sua porta; Fang decide di ucciderlo; naturalmente vi sono vari scioglimenti possibili: Fang può uccidere l'intruso; l'intruso può uccidere Fang; entrambi possono salvarsi; entrambi possono morire, eccetera. Nell'opera di Ts'ui Pên, questi scioglimenti vi sono tutti e ognuno è il punto di partenza di altre biforcazioni».³⁰¹ A questo punto, è possibile associare l'esempio del testo borgesiano con lo schema di ramificazione temporale che abbiamo tracciato in precedenza:

Fang ha un segreto (E0);

Uno sconosciuto batte alla sua porta (E1);

Fang può uccidere l'intruso (E2);

L'intruso può uccidere Fang (E3);

Entrambi possono salvarsi [Fang si salva (E4); l'intruso si salva (E5)];

Entrambi possono restare uccisi [Fang muore (E6); l'intruso muore (E7)].

³⁰¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editore, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 477.

È evidente che se il modello lineare sviluppa esclusivamente una serie del tempo e lascia le altre a semplici possibilità, il modello ramificato le realizza tutte contemporaneamente; in questo modo il tempo viene rappresentato in base ad una sequenza pluridirezionale. Borges, in sostanza, elimina il dominio della linearità temporale per cui ciascuna delle infinite possibilità che l'uomo intravede davanti a sé è ipoteticamente realizzabile. Ognuna di queste probabilità non è una semplice variante subalterna rispetto alla dimensione lineare dalla quale ha avuto origine, ma è una vera e propria storia che si sviluppa in modo indipendente rispetto a tutte le altre.

«Il modello ramificato della logica temporale e le strutture ramificate dei racconti di Borges», scrive ancora Walter Mignolo, «scompigliano il concetto newtoniano-kantiano della dimensionalità temporale [...] La differenza tra questi due modelli si basa sul fatto che il modello kantiano permette una *possibile configurazione di eventi* (una storia), mentre il modello ramificato consente la *configurazione di possibili eventi* (varie storie). Il modello lineare prende una sequenza [...] e lascia le altre come possibili alternative. Nel *El jardín de senderos que se bifurcan*, al contrario, tutte si realizzano contemporaneamente».³⁰² Accanto alla storia del romanzo labirintico, nel testo borgesiano si sviluppano altre vicende, ma come Borges lascia intendere ognuna di esse è solo una delle infinite possibilità che si svolgono nelle recondite trame del tempo. Le alternative che potrebbero verificarsi sono elencate dallo studioso Stephen Albert ad un altro personaggio del racconto, una spia cinese di nome Yu Tsun: «Nella maggior parte di questi tempi noi non esistiamo; in alcuni esiste lei e io no; in altri io, e non lei; in altri, entrambi. In questo, che un caso favorevole mi concede, lei è venuto a casa mia; in un altro, attraversando il giardino, lei mi ha trovato cadavere; in un altro io dico queste medesime parole, ma sono un errore, un fantasma».³⁰³

Nel racconto di Borges, lo studioso Albert viene ucciso proprio dalla spia cinese, ma questo delitto riceve la sua giustificazione agli occhi dell'omicida proprio nel pensiero dei tempi plurimi e ramificati. L'omicida è sicuro che il suo atto criminale avviene solo ed esclusivamente all'interno di un determinato universo,

³⁰² Walter Mignolo, *Emergencia, espacio, "mundos posibles": las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges*, in *Revista Iberoamericana*, Op. Cit., p. 369.

³⁰³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecè Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 479.

ma non negli altri mondi e nelle altre linee del tempo e che altrove egli ritroverà amica la sua vittima.³⁰⁴ Il meccanismo della ramificazione temporale prevede infatti una linea del “tempo” in cui questi stessi personaggi possono non esistere, un altro in cui essi possono esistere; in un altro tempo ancora è probabile che essi siano amici oppure acerrimi nemici e così via all’infinito: «L’amico si trasforma in un nemico mortale ed entrambi i personaggi restano soli dinnanzi all’impressione di essere soltanto un risultato possibile tra le infinite possibilità».³⁰⁵ Se si segue questo tipo di ragionamento, persino la conclusione che l’autore ha dato al suo racconto è solo una delle diverse scelte letterarie che egli avrebbe potuto effettuare e uno dei numerosi corridoi temporali che avrebbe potuto percorrere. Il racconto di Borges non ammette soluzione perché ammette infinite soluzioni combinatorie. E senza fine è anche il romanzo labirintico che è al centro della storia in quanto è un volume ciclico la cui ultima pagina è identica alla prima con la possibilità di continuare indefinitamente. Il confronto tra *El jardín de senderos que se bifurcan* e le teorie fisiche enunciate della meccanica quantistica dimostra in modo singolare come la mente di Borges fosse immersa nell’intelaiatura culturale del Ventesimo secolo, nella complessa rete i cui componenti segreti si ramificano spingendosi ben oltre i limiti classificatori di ciascuna disciplina. La struttura della finzione ragionata dei racconti borgesiani, che sovente sembrano teoremi con ipotesi fantastiche, è capace di infondere idee in processi di gestazione che prima di convertirsi in teorie passano attraverso la letteratura. Da questa prospettiva si può supporre che «come le idee di Everett e De Witt possono leggersi come scienza finzione, nel *El jardín de senderos que se bifurcan* la finzione può essere letta come scienza».³⁰⁶

³⁰⁴ «Talvolta i sentieri di questo labirinto convergono: per esempio, lei arriva in questa casa, ma in uno dei passati possibili lei è mio amico, in un altro è mio nemico». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecè Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, pp. 477-478.

³⁰⁵ José M. Cuesta Abad, *Ficciones de una Crisis. Poética e interpretación en Borges*, Op. Cit., p. 168.

³⁰⁶ Alberto G. Rojo, *El jardín de los mundos que se ramifican : Borges y la mecánica cuántica*, in AA.VV., *Borges científico...*, Op. Cit., p. 59.

3. Gli infiniti mondi possibili e la questione dell'identità “temporale”.

Il racconto borgesiano *El jardín de senderos que se bifurcan*, come abbiamo visto, narra di un'opera immaginaria che racchiude tutte le possibili varianti di una storia. Il testo è significativo soprattutto perché ha come sfondo la teoria quantistica della ramificazione temporale e l'ipotesi che nelle varie sequenze del tempo possano esistere anche altri universi, altri possibili mondi.³⁰⁷ Secondo Juan Nuño, le idee filosofiche dalle quali Borges attinge per la realizzazione del suo testo sono quelle di Bradley. Il punto di partenza è l'idea espressa in *Appearance and Reality* secondo la quale tutto ciò che è possibile diviene reale, ovvero la possibilità di qualcosa mira alla separazione tra pensiero ed esistenza. «Dato che per il tranquillo professore di Oxford», scrive Nuño, «entrambi i concetti erano fondamentalmente la stessa cosa, il possibile compiuto diviene reale. Questa debole frontiera necessitava solo del ricorso ad una generosa irruzione della temporalità affinché, come doveva accadere nel romanzo di Ts'ui Pên, tutte le possibilità si realizzassero e, a loro volta, aprissero il ventaglio delle altre possibili situazioni».³⁰⁸

Nell'accettare come un fatto la creazione di questo intricato labirinto letterario che è colmo di tutte le molteplici situazioni che scaturiscono da una singola azione, Borges fa qualcosa di più che considerare il possibile semplicemente come un *possibile logicum* e sembra trattarlo apertamente come un aspetto della sua ontologia. Nel linguaggio del dominio filosofico non sempre l'espressione “mondo possibile” designa una realtà; affermare che una proposizione è vera “in

³⁰⁷ Borges parla della teoria dei mondi possibili in un'intervista nella quale sottolinea che l'ipotesi dell'esistenza di altri universi rappresenta per lui motivo di grande suggestione: «Colui che giocò con questa idea fu Cicerone nel libro *La natura degli dei* [...] Cicerone immagina infiniti mondi simultanei. Cicerone pensa: “Mentre io scrivo questo, in un altro mondo esiste un altro Cicerone che scrive quest'altro”. E così infinitamente. Ossia attribuisce allo spazio l'idea che gli stoici attribuivano al tempo [...] Come un gioco di specchi [...] E questo lo scopri Blanqui in un libro intitolato magnificamente *L'éternité par les astres*. Egli suppone che nell'universo c'è un numero infinito di astri in cui sono tutte le possibilità della vita. Ossia, non soltanto che noi stiamo conversando in altri pianeti, ma che non ci stiamo incontrando in altri mondi. O che io sono solo e sto pensando, o che Lei è solo e sta realizzando questa intervista». Questo stralcio dell'intervista di Borges è riportata da Juan Nuño nel volume *La filosofia de Borges*, Op. Cit., p. 65.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 67.

tutti i mondi possibili” è probabilmente una forma pseudo-ontologica di sottolineare la sua universalità, la necessità assoluta di tale proposizione. Così “mondo possibile” fa le veci di metafora traslativa di “universale e necessaria”. Nel testo borgesiano è impossibile non scorgere l’influenza diretta di Leibniz anche perché, secondo una consolidata tradizione, la definizione di enunciato *necessariamente vero* come quell’enunciato che è *vero in tutti i mondi possibili* risalirebbe al filosofo tedesco.³⁰⁹ Benché non lo menzioni direttamente, le idee leibniziane sono uno scenario dal quale lo scrittore argentino sembra attingere per la compilazione del suo racconto, pur rielaborandole in maniera del tutto personale. In tal senso, Roberto Celada Ballanti afferma che Borges rappresenta «l’espressione novecentesca più compiuta di quella *poetica dei mondi possibili* che proprio in Leibniz trova la sua origine».³¹⁰ Negli *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal*, com’è noto, Leibniz postula la presenza di un’infinità di universi possibili nell’intelletto divino.

³⁰⁹ «È stato osservato», scrive Massimo Mugnai, «che in nessuno scritto leibniziano si troverebbe tale definizione esattamente negli stessi termini. Questa osservazione è corretta, perlomeno se consideriamo i testi leibniziani finora editi. Bisogna riconoscere però, da un lato, che l’accettazione di siffatta definizione segue direttamente dalle assunzioni teorico-dottrinali del pensiero di Leibniz; dall’altro, che almeno in un testo Leibniz asserisce che la classe delle verità eterne (necessarie) coincide con la classe degli enunciati che rimarrebbero veri *anche se Dio avesse creato il mondo in maniera diversa*. Il che sembra soltanto un modo alternativo di dire che le verità necessarie sono enunciati veri di ogni mondo possibile. Resta da sottolineare che Leibniz non riesce a fare un uso coerente delle proprie intuizioni riguardo alle modalità. Se può essere considerato il padre della moderna semantica a mondi possibili, lo è fondamentalmente per aver avuto l’idea di esprimere le modalità usando la quantificazione su un dominio di mondi possibili». Massimo Mugnai, *Logica e mondi possibili*, in www.swif.it/biblioteca/lr. Alcune idee centrali di Leibniz riguardo alle modalità vengono riprese nel 1947 da Rudolf Carnap in *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, (University of Chicago Press, Chicago and London 1947). In quegli stessi anni, il concetto di necessario come “vero di ogni mondo possibile” viene arricchito dall’introduzione di una relazione di accessibilità tra mondi che - già prefigurata in alcuni lavori dal matematico Alfred Tarski (composti in collaborazione, rispettivamente, con J. C. Mc Kinsey e B. Jonsson) - viene sviluppata da Arthur N. Prior in rapporto alle logiche temporali e articolata infine dai filosofi Stig Kanger, Jaakko Hintikka e Saul Kripke. Di solito si attribuisce proprio a S. Kripke il merito di aver dato compimento alla “semantica a mondi possibili” (o, appunto, “semantica kripkeana”) con l’elaborazione esplicita della nozione di “relazione di accessibilità” tra mondi.

³¹⁰ Roberto Celada Ballanti, *Erudizione e Teodicea. Saggio sulla concezione della storia di G.W. Leibniz*, Liguori Editore, Napoli 2004, p. 231. Oltre a Celada Ballanti, altri autori hanno sostenuto che il racconto borgesiano *El jardín de senderos que se bifurcan* sembra ispirato alla teoria leibniziana dei mondi possibili e hanno dedicato la loro attenzione all’analisi del rapporto tra lo scrittore argentino e il filosofo tedesco. A questo proposito, si segnalano: Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Op. Cit., pp. 60-77; Edgardo Gutiérrez *Borges y los senderos de la filosofía*, Op. Cit., pp. 79-85; Herbert H. Knecht, *Leibniz le poète et Borges le philosophe. Pour une lecture fantastique de Leibniz*, in *Variaciones Borges*, 9 (2002), pp. 104 -146.

Egli ritiene che se si vuol preservare la libertà divina in relazione alla scelta di creare il mondo attuale è indispensabile riconoscere che Dio ha scelto sulla base non di un solo modello, ma di una molteplicità o addirittura di un numero infinito di modelli di mondo. Ciascuno di questi modelli, specificato nei minimi dettagli, è un “mondo possibile”. L’insieme dei mondi possibili dà luogo a quello che Leibniz definisce *il paese dei possibili*, vale a dire ad uno spazio logico che è situato nella regione delle verità eterne, ossia nella mente di Dio. Egli deve scegliere tra quest’infinità di mondi ugualmente possibili che non sono tuttavia composibili tra loro. Quando crea il mondo, Dio si trova pertanto di fronte ad uno sbarramento in quanto deve scegliere solo uno tra tutti gli universi che anelano all’esistenza e, a quel punto, sceglie il migliore tra tutti i mondi possibili.

Naturalmente esiste una ragione nella scelta di Dio e questa ragione risiede nei gradi di perfezione che gli infiniti universi contengono: la saggezza gli fa riconoscere il migliore tra i mondi, la bontà glielo fa scegliere e la potenza fa in modo che egli lo realizzi.³¹¹ Gli insiemi di possibili relativamente impossibili possono coesistere solo a livello essenziale e non a livello esistenziale, ma è comunque interessante notare che secondo Leibniz la mente di Dio è il luogo, per dir così, degli insiemi infiniti, cioè dei mondi possibili. Nell’intelletto divino esistono infatti tutti i mondi, tutte le biforcazioni temporali possibili e tutti questi universi coesistono, si sviluppano e si concretizzano; siamo perciò dinnanzi alla medesima situazione del romanzo infinito, del mondo delle composibilità descritto da Borges e che secondo Gilles Deleuze sembra essere l’applicazione di un argomento tratto direttamente dalla *Teodicea*.³¹²

Non si tratta tuttavia, nello scrittore argentino, come invece accade in Leibniz, di tenere aperto dietro l’esistente lo spazio infinito del possibile così da garantire la contingenza delle cose e da eludere il necessitarismo. Nella labirintica strategia borgesiana avviene qualcosa che, minacciando di scardinare quella sorta di “rasoio di Ockham” costituito dalla teoria leibniziana degli impossibili, il filosofo tedesco non avrebbe potuto avallare: alludiamo al costante transito tra possibile e reale, alla permeabilità tra composibile e impossibile che finisce per estenuare fino a renderli impalpabili i confini tra i due domini, per Leibniz

³¹¹ GP, VII, pp. 289-291.

³¹² Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990, p. 93 e sgg.

invalicabili, avendo essi a che fare con l'atto creativo con cui il *Deus existentificans* fa passare ad esistenza uno solo tra gli infiniti mondi presenti nel suo intelletto. In effetti se l'idea di fondo è analoga, tra il racconto *El jardín de senderos que se bifurcan* e il sogno di Teodoro che chiude gli *Essais de Théodicée* esiste, come suggerisce ancora Deleuze, un'antitesi radicale, quasi che il racconto borgesiano fosse lo specchio rovesciato delle celebri pagine leibniziane.³¹³ Nel suo testo Borges immagina che ad una vicenda possa seguire la biforcazione delle possibili varianti di quella stessa vicenda, facendo di queste biforcazioni il punto di partenza di ulteriori ramificazioni temporali. In particolare, Borges racconta di un crimine compiuto ai danni di un innocente; in questo caso, l'omicida è certo di compiere il delitto solo all'interno di un universo e di una determinata linea temporale e crede fermamente che in un altro mondo lui e la sua vittima potranno ritrovarsi amici.

«Una *Stimmung* di stupore o di sgomento», sottolinea Roberto Celada Ballanti, «assale chi confronta tale fantasia metafisica di Borges al celebre racconto contenuto nelle ultime pagine degli *Essais de Théodicée*, destinato a rivelarsi [...] il perfetto antipode della narrazione borgesiana».³¹⁴ A conclusione dell'opera leibniziana si legge che il sacerdote Teodoro chiede a Giove, la potenza di Dio, ragione della sua bontà e della sua saggezza. Giove non risponde direttamente, ma lo fa addormentare e lo trasporta nel palazzo dei destini affidandolo alla dea Pallade. Teodoro osserva così l'immensa piramide trasparente degli appartamenti che contengono l'infinità dei mondi possibili esistenti nella mente divina, al vertice della quale si trova il migliore, l'unico mondo, nella concorrenza tra tutti i possibili, venuto ad esistenza.³¹⁵

Spicca il parallelismo tra le due situazioni in cui la variante determinante introdotta da Borges è l'ammissibilità del pensiero che Leibniz aveva rigettato: la

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Roberto Celada Ballanti, *Erudizione e Teodicea. Saggio sulla concezione della storia di G.W. Leibniz*, Op. Cit., p. 232.

³¹⁵ «Vedi qui il palazzo dei destini, del quale sono la custode. Esso racchiude le rappresentazioni non solo di ciò che accade, ma anche di tutto ciò che è possibile. E Giove, avendolo passato in rassegna prima che il mondo iniziasse ad esistere distribuì le possibilità in mondi, e scelse il migliore di tutti [...] Questi mondi sono tutti qui, cioè nelle idee. Te ne mostrerò alcuni dove si troverà non già lo stesso Sesto che tu hai conosciuto [...] Troverai, in un mondo, un Sesto molto virtuoso e di elevata condizione; in un altro, un Sesto soddisfatto del suo stato mediocre; insomma, Sesti di ogni specie e in un'infinità di modi». Gottfried W. von Leibniz, *Saggi di Teodicea*, Bur, Milano 1997, pp. 519-520. (*GP VII*, pp. 363-364).

compossibilità di tutti i possibili che diviene invece, nel complesso e tortuoso universo borgesiano, il labirintico giardino dei sentieri che si biforcano, dei tempi plurimi che fioriscono e pullulano a grappoli, delle storie che si intersecano e convergono, ma contemporaneamente divergono in base a un dinamismo che, ancora con Deleuze, si potrebbe definire “rizomatico”.³¹⁶

³¹⁶ La visione dell’universo borgesiano è visione dell’infinita complessità, delle virtualità contrastanti, delle simmetrie incomplete e delle ripetizioni illusorie. Tentare di orientarsi nel labirinto dei suoi scritti porta a risultati ovvi o contraddittori, non perché l’autore non abbia idee chiare né punti di vista organici, ma perché le sue idee chiare sono spesso in opposizione le une con le altre. Inoltre, una delle caratteristiche dell’opera di questo scrittore è l’intertestualità nel senso che un concetto o un’idea presente in un testo può rinviare non solo ad un altro testo, ma può collegarsi anche ad altri concetti, spesso insoliti e non direttamente legati a quello di partenza. Le connessioni all’interno dell’opera di Borges sono potenzialmente infinite visto che i suoi scritti proliferano verso tutte le direzioni, senza tenere conto di nessuna regola e di nessun ordine. In questo senso, alcuni critici hanno associato l’opera e il pensiero di Borges al termine *rizoma* coniato da Gilles Deleuze e da Félix Guattari. Il *rizoma* indica una struttura proliferante che cambia continuamente, esclude qualsiasi genere di gerarchia, annulla la distinzione soggetto-oggetto, impedisce la formazione di alberi genealogici o di assi genetici e collega sistemi e codici diversi (eventi storici, individui, gruppi sociali, teorie, ecc.). Il *rizoma* è quindi una proliferazione infinita dove non esiste né un centro né un origine. Nel libro *Mille Piani, Capitalismo e Schizofrenia*, Deleuze e Guattari ne riassumono le caratteristiche: «Il rizoma connette un punto qualunque con un altro punto qualunque ed ognuno dei suoi tratti non rinvia necessariamente a tratti della stessa natura, mette in gioco regimi di segni molto differenti e anche strati di non-segni. Il rizoma non si lascia riportare né all’Uno né al molteplice [...] Non è fatto di unità, ma di dimensioni o piuttosto di direzioni in movimento. Non ha inizio né fine, ma sempre un mezzo, per cui cresce e straripa». In Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Mille Piani, Capitalismo e Schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, p. 29. Laura Silvestri associa l’immagine del *rizoma* all’opera di Borges: «Un eccessivo processo di intertestualità», scrive l’autrice, «è uno dei tratti più evidenti dell’opera di Borges [...] Da qui si è iniziato a considerarla la perfetta realizzazione del *rizoma*. Di fatto, nei racconti di Borges ci sono moltissime informazioni che è impossibile ordinare gerarchicamente in quanto non esiste differenza tra il vero e l’immaginario, tra il proprio e l’estraneo, tra l’interiore e l’esteriore [...] Come accade nel labirinto rizoma in cui si procede mettendo in movimento un intricato processo di connessioni [...] nei racconti di Borges, i personaggi (e il lettore) sono obbligati a cambiare continuamente la rotta che avevano tracciato, senza ottenere mai di uscire dal labirinto. Pertanto, l’unico modo per orientarsi all’interno dell’opera di Borges è quello di praticare l’*algoritmo miope*, l’unico calcolo ammesso nel labirinto-rizoma. Un calcolo che, perduta ogni speranza di conoscenza sistematica, si basa sulla consapevolezza che il pensiero umano non può oltrepassare i limiti della congettura, dell’ipotesi, del tragitto a tentoni». Laura Silvestri, *Notas Sobre (Hacia) Jorge Luis Borges*, Op. Cit., pp. 96-97. Dell’idea del *rizoma* si è interessato anche Umberto Eco che nell’introduzione a *Il Libro dei Labirinti* di Paolo Santarcangeli, lo ha descritto come una rete infinita dove ogni punto può connettersi a qualsiasi altro punto; nel rizoma, la successione delle connessioni teoricamente può non avere fine in quanto non esiste un esterno o un interno. «Il rizoma», scrive Eco, «può proliferare all’infinito [...] Potremmo immaginarlo come una palla di burro, senza confini, all’interno della quale posso perforare senza troppa fatica una parete che separa due condotti creando così un nuovo condotto [...] Se anche una Mente può aver pensato il rizoma, non ne avrà però pensata e stabilita in anticipo la struttura. Il rizoma è come un libro in cui ogni lettura cambia l’ordine delle lettere e produca un nuovo testo». In Paolo Santarcangeli, *Il Libro dei Labirinti*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 2000, p. XIII. Eco approfondisce il concetto di *rizoma* anche nei seguenti studi: *Quattro forme di enciclopedia ovvero la metamorfosi dell’albero*, in *Quaderni d’Italianistica*, 2 (1981), pp. 105-122; Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1990, pp. 334-360. Tra gli studi che applicano la nozione di *rizoma* ai risultati di alcuni procedimenti letterari centrali nell’opera di Jorge Luis Borges bisogna segnalare, infine: Alfonso De Toro, *El*

Se per Borges l'impossibilità diventa la biforcazione e i sentieri che si biforcano, per Leibniz la possibilità del coesistere di universi paralleli si dà solo nel dominio del poetico e del romanzesco. Per il filosofo tedesco, il romanziere è in questo senso un imitatore della *Mens Dei*; il suo *Erzählen* è ricettacolo di tutti i possibili, come in Dio coesistono tutte le trame, tutti i romanzi, tutti i tempi dei quali tuttavia solo uno si storicizzerà, ovvero solo uno filtrerà attraverso il meccanismo metafisico degli impossibili: sarà, questo, il romanzo della storia umana come si legge nei *Essais de Théodicée*, segnato dalla migliore serie di eventi possibile per quanto sempre *in itinere* e sempre bisognoso di nuove sezioni.³¹⁷

Solo il tempo come idea di Dio è una trama di tempi ramificati e paralleli dal momento che ciascun mondo, anche se è destinato a non nascere (in quanto implicante un certo ordine di accadimenti) deve possedere un proprio spazio e un proprio tempo. Per Leibniz non si dà il problema della compossibilità, vale a dire della compatibilità degli eventi dell'universo. Affinché una storia sia possibile è sufficiente che non sia contraria ai principi di identità e di non contraddizione, mentre per esistenzializzarsi è necessaria la sua compossibilità.³¹⁸ Com'è noto, l'universo leibniziano non è la somma di tutti i possibili, ma dei compossibili ovvero è un insieme di singolarità compossibili. Esso è il prodotto dell'unica serie di eventi scelti da Dio tra gli infiniti così che neppure il minimo particolare al suo interno potrebbe essere mutato senza coinvolgere tutto il resto, mentre le ramificazioni virtuali degli universi non nati restano una prerogativa di poeti e romanziere. Il tempo non è per Leibniz, com'è invece per Borges, un tronco delle tante ramificazioni per quanto sia il più ricco e vario possibile, in quanto espressione del migliore dei mondi. Solo il tempo prima del tempo, il tempo in *Mente Dei*, il tempo nel dominio del possibile e non ancora passato nel "setaccio" metafisico degli impossibili presenta simili ramificazioni.

productor "rizomórfico" y el lector como "detective literario": la aventura de los signos y la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad - palimpsesto - deconstrucción - rizoma), in Karl Alfred Blüher/Alfonso De Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Vervuert, Frankfurt am Main 1992, p. 152.

³¹⁷ GP VI, p. 198-199.

³¹⁸ GP III, p. 572-573.

Quale che sia la ragione metafisica di ciò, lo documenta eloquentemente un passo dello scritto *De libertate, contingentia et serie causarum atque de providentia* ove Leibniz relega l'ipotesi dei mondi paralleli all'immaginazione dei poeti, scartandone la concreazione in nome della salvezza della *contingentia mundi*, per lui inscindibilmente legata alla bellezza dell'universo e alla scelta delle cose. All'interno di quella pagina, di quel "qualcuno" che nella vastità infinita di spazio e tempo immagina esistere una qualche regione dei poeti (*regiones poetarum*) dove si muovono i personaggi dei romanzi si potrebbe, con una certa fantasia ermeneutica, identificare proprio Jorge Luis Borges e il suo giardino dei sentieri che si biforcano.³¹⁹

Il ventaglio degli innumerevoli mondi possibili trascina tuttavia con sé un altro problema logico-metafisico, quello dell'identificazione dei suoi individui. «Come riconoscere che qualcosa o qualcuno continua ad essere lo stesso attraverso il vertiginoso viaggio in questa infinità di mondi simultanei?». ³²⁰ Si tratta di determinare un filo conduttore che assicuri la permanenza nell'infinita rete delle possibilità. Sebbene nel *El jardín de senderos que se bifurcan* Borges immagina che i personaggi del suo racconto non esistono in tutti i tempi, afferma al contempo che in alcuni tempi questi personaggi esistono e aggiunge che i loro legami variano in base alla linea temporale nella quale vivono; durante un dialogo, ad esempio, uno dei protagonisti dice all'altro: «Talvolta i sentieri di questo labirinto convergono: per esempio, lei arriva in questa casa, ma in uno dei passati possibili lei è mio amico, in un altro è mio nemico». ³²¹ C'è da risolvere quindi il problema che deriva dalla presenza (o assenza) di entità di riferimento all'interno della cornice delle possibilità.

³¹⁹ «Sed ab hoc praecipitio retraxit me consideratio eorum possibilium, quae nec sunt, nec erunt, nec fuerunt nam si quaedam possibilia nunquam existunt, utique existentia non semper sunt necessaria, alioqui pro ipsis alia esistere impossibile foret, adeoque omnia nunquam existentia forent impossibilia, neque vero negari potest fabulas complures quales Romaniscorum nomine censentur esse possibiles; etsi non invenient locum in hac serie Universi, quam Deus delegit, nisi quis sibi fingat in tanta magnitudine spatii et temporis aliquas esse regiones poetarum, ubi et Regem Artum Magnae Britanniae, et Amadisum Galliae, et incrostatum figmentis Germanorum Theodericum Veronensem per orbem errantes videre possit; a qua opinione insignis quidam nostri seculi philosophus non multum abfuisse videtur, qui alicubi esprese affirmat materiam omnes successive formas suscipere quorum est capax. (*Princ. philos.* parte 3 art. 47). Quod minime defendi potest, ita enim omnis pulchritudo universi et rerum delectus tolletur, ut alia nunc taceam, quibus contrarium evinci potest». A, VI, 4B, pp. 1653-1654.

³²⁰ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 68.

³²¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecè Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, pp. 477-478.

È il problema dell'identità temporale: si tratta sempre dei medesimi personaggi? In che modo si può sostenere che essi mantengono la propria identità attraverso questi spostamenti spazio-temporali? L'individuo A che attraversa i mondi M^1 , M^2 , M^3 ...continua ad essere l'individuo A in tutti e in ciascuno di questi mondi?³²²

Thomas Hobbes, per negare l'inserimento del possibile nel reale e rivendicare il fatto che tutto ciò che non è reale non è possibile, nella sua opera *De corpore* propone un caso molto noto, quello della nave di Teseo e che è simile alla situazione nella quale si trovano i personaggi del racconto borghesiano.³²³ Riprendendo un racconto di Plutarco (*Vite Parallele, Teseo, 25, I*), Hobbes sostiene che la nave con la quale Teseo giunse nell'isola di Creta per sfidare il Minotauro, da un certo momento in poi (momento t) inizia a subire un continuo processo di sostituzione delle sue parti fino a quando (momento t') non conserva nessuno dei suoi pezzi originali. Per complicare le cose, Hobbes suggerisce che qualcuno potrebbe aver conservato i vecchi pezzi del veliero di Teseo ed averli riutilizzati per ricostruire un'altra nave, diversa dalla precedente. Con ciò si pone il problema: a quale oggetto del momento t' è identica la nave di Teseo del momento t ? Alla nave composta di pezzi nuovi (*la nave nuova al momento t'*), alla nave ricomposta con i vecchi pezzi (*la nave vecchia al momento t'*), oppure a nessuno di questi due oggetti? Qual è propriamente la nave del mitico eroe ateniese?³²⁴

³²² In *Un problema* (che appartiene alla raccolta di prosa e versi *El Hacedor* del 1960) c'è un esempio applicativo della questione della conservazione dell'identità al variare delle situazioni. Borges narra della scoperta di un frammento di un autore arabo, Cide Hamete Benengeli, dal quale lo scrittore Miguel de Cervantes dichiara di aver ricavato la seconda parte del suo *Don Chisciotte* (questo autore è in realtà un personaggio fittizio, un'invenzione dello stesso Cervantes). Il problema che deriva dalla scoperta del frammento è doppio: se si accetta l'ipotesi che prova l'eventuale esistenza di un rivale di Cervantes, allora viene manipolata l'identità della storia. Ma a questo si aggiunge un altro problema, che è quello proposto da Borges, ossia che nel frammento dell'autore arabo, Don Chisciotte viene presentato come un omicida. Si tratta, quindi, di determinare se il Don Chisciotte conosciuto mantiene la sua identità oppure se viene modificato al punto tale da mettere in pericolo la sua stessa identità. Il breve scritto di Borges mostra solo le possibili varianti, ma non indica una soluzione.

³²³ *De Corpore*, I, XI, 7, trad. it. di A. Negri in T. Hobbes, *Elementi di filosofia. Il corpo - L'uomo*, a cura di A. Negri, UTET, Torino 1972, p. 185.

³²⁴ In *Identity through Time*, Roderick M. Chisholm ha discusso la storia della nave di Teseo giungendo alla conclusione seguente: due oggetti ordinari x e y esistenti in due momenti differenti, possono venir detti identici soltanto in un "senso lato e volgare", secondo la terminologia del vescovo Samuel Butler da lui riproposta. Ciò significa, secondo Chisholm, che x e y sono due parti temporali distinte che costituiscono uno stesso individuo (esteso nel tempo oltre che nello spazio)

Il problema posto dalla nave di Teseo sembra essere più semplice di quello posto da Borges nel *El jardín de senderos que se bifurcan* perché se nel primo caso si tratta esclusivamente di riflettere tra due entità, tra due tempi differenti che devono convergere verso una denominazione comune (solo una delle navi otterrà infatti l'indiscusso attributo di "nave di Teseo"), nel giardino borgesiano quello che non si comprende direttamente è se i personaggi che vivono simultaneamente le diverse vicende (lo studioso Stephen Albert, la spia cinese Yu Tsun) continuano ad essere gli stessi individui in tutti e in ciascuno di questi tempi.³²⁵

A rigor di logica, possono esserci solo due soluzioni: o persiste la loro identità oppure si tratta di altri esseri, forse omonimi, ma di fatto distinti. Ora, se i personaggi cambiassero di situazione in situazione e se in ogni circostanza fossero altri, allora il gioco del giardino borgesiano svanirebbe completamente in quanto si trasformerebbe in una trama nella quale a persone distinte accadono fatti distinti. Che i medesimi eventi accadano a personaggi diversi non sembra essere il

in virtù di un criterio di reidentificazione in buona parte di natura convenzionale. In altri termini, soltanto perché abbiamo scelto un certo criterio di reidentificazione l'enunciato secondo cui la nave di Teseo al momento t è la nave vecchia al momento t' è vero, ossia asserisce che due parti temporali costituiscono uno stesso oggetto esteso nel tempo. R.M. Chisholm, *Identity Through Time*. in Id., *On Metaphysics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, pp. 25-41. Sulla persistenza di un oggetto nel tempo si sono delineate di recente due opzioni metafisiche diverse che Achille Varzi chiama rispettivamente *tridimensionalismo* e *quadridimensionalismo* (Achille C. Varzi, *Parole, oggetti, eventi, e altri argomenti di metafisica*, Carocci, Roma 2001). Secondo il tridimensionalismo, gli oggetti sono dei continuanti tridimensionali che si "muovono" attraverso il tempo, ossia permangono nel tempo pur cambiando alcune proprietà. A questo punto di vista è naturale associare la tesi che tutti gli oggetti concreti esistono *interamente e completamente ora*, senza "parti temporali" che esistono in un momento diverso dal presente. Secondo il *quadridimensionalismo*, invece, gli oggetti concreti sono quadridimensionali e si *protraggono* nel tempo, ossia sono estesi nel tempo oltre che nello spazio. Appellandosi all'identità in senso lato di Butler, Chisholm respinge entrambe queste opzioni accettando il *sequenzialismo*. Quest'ultimo può presentarsi sia in una veste tridimensionalistica che in una veste quadridimensionalistica. Secondo la prima variante, oggetti ordinari si susseguono distinti l'uno dall'altro in un continuo "morire" e "nascere", per esempio in conseguenza del modo in cui si assemblano tra di loro degli atomi indivisibili ed indistruttibili che permangono nel tempo. Non vi sarebbero quindi oggetti ordinari che permangono nel tempo, se non forse in casi rari o per brevi momenti. Nella seconda variante, invece, vi sono parti temporali ordinate da relazioni quali "prima" e "dopo", ma non vi è una relazione oggettiva che aggrega queste parti in modo da costituire oggetti ordinari che si protraggono nel tempo. Per un approfondimento dell'intenso dibattito filosofico che si è sviluppato di recente attorno a queste questioni e sulle altre importanti teorie che sono state avanzate si rimanda ad Achille C. Varzi, *Entia Successiva*, in *Rivista di Estetica* 22:1 (2003), pp. 139-158 e all'amplia bibliografia indicata dall'autore in questo saggio.

³²⁵ In Borges, la polarità identità-differenza non viene intesa in termini disgiuntivi. Gli altri tempi e gli altri mondi sono e al contempo non sono questo tempo e questo mondo. Negli ultimi versi della poesia *Arte poética* (della raccolta *El hacedor*) s'incontra la stessa tensione: «Ed è pure come il fiume senza fine/ Che scorre e rimane, cristallo di uno stesso/ Eraclito incostante, che è lo stesso/ Ed è altro, come il fiume senza fine». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecè Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 221.

proposito del *El jardín de senderos que se bifurcan*, piuttosto sembra essere il contrario: l'inalterabilità degli individui a prescindere dal variare delle situazioni complementari o contraddittorie. Il testo di Borges ripropone quindi un vecchio dualismo ontologico: di fronte al molteplice cambiamento del divenire, la sostanza mantiene un'inalterabile universalità. Juan Nuño sostiene che Borges nel far intendere che i personaggi del suo racconto possiedono un'identità assoluta ed immutata al di là degli accidentali cambiamenti spazio-temporali e che la loro sostanza permane senza variazioni significative, professa «il più radicale sostanzialismo».³²⁶ Questo studioso afferma inoltre che il testo borgesiano è «la più sfacciata manifestazione letteraria di *essenzialismo* metafisico. Borges contro Sartre. Non è l'esistenza dell'uomo "in certe situazioni" che determina l'essere di ciascun uomo, ma è quest'ultimo che è precedente, basilare e inalterabile nonostante il mutamento di situazioni e circostanze».³²⁷

Ebbene, se nell'intricata geometria possibilista del suo racconto Borges sostiene che un individuo che si confronta con il ventaglio delle infinite possibilità non ne sceglie una, ma tutte simultaneamente, in che modo si può continuare a parlare della sua condizione di individuo? In che modo si mantiene la sua singolarità e specificità? Se il protagonista del racconto, la spia cinese Yu Tsun, una volta compie un delitto per poter trasmettere un'informazione segreta, un'altra volta sceglie di continuare a fuggire dal capitano di polizia che lo insegue e un'altra volta ancora spera di riuscire ad avere la meglio sul capitano, si può dedurre che lo stesso personaggio si divide in tre pur continuando ad essere la spia cinese Yu Tsun. Tre individui che si riducono al medesimo individuo, tre entità perfettamente "indiscernibili".

Attraverso il labirinto letterario che chiude *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges propone la sorpresa ontologica di veri indiscernibili superando in un certo senso Leibniz, come sostiene ancora Juan Nuño, in audacia metafisica.³²⁸ In Borges, che prescinde dalla potestà divina, tutto ciò che è possibile diviene reale (esattamente come accade nell'ontologia hegeliana). In Leibniz la nozione di compossibilità limita la realizzazione del possibile.

³²⁷ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 70.

³²⁸ *Ibidem*, p. 73.

Che le cose esistenti siano possibili significa che non sono contraddittorie tra loro, ma tutto ciò che è possibile e che ha tendenza ad esistere e ad essere reale diventa compossibile. La compossibilità è il filtro regolatore che permette che qualcosa passi dallo stato imperfetto di sola possibilità alla piena esistenza, dal livello di mondo possibile al raggiungimento del migliore dei mondi possibili. La possibilità è la condizione necessaria dell'esistenza, la compossibilità è la condizione sufficiente per accedere finalmente all'esistenza. Non tutti i possibili divengono compossibili, e quindi reali, mentre due o più entità che sono possibili differiscono solo numericamente. E se ciò non accade, ovvero se si prende il caso di due entità simili, non le si può distinguere: sono indiscernibili. In questa forma, indiretta e forzata, il principio di indiscernibilità assicura la specificità di ogni entità individuale.

Questo è il principio che la logica modale contenuta nella provocazione borgesiana dell'infinito labirinto letterario sfida apertamente: la spia cinese Yu Tsun del mondo (o possibilità) M^1 è lo stesso Yu Tsun del mondo (o possibilità) M^2 , di quello M^3 , ecc. Se è lo stesso, risultano tra loro assolutamente indiscernibili. E questa è una conseguenza inevitabile del platonismo che sottostà agli innumerevoli mondi che il testo tratteggia.³²⁹ Poiché Borges concepisce i suoi personaggi come specie piuttosto che come individui, l'indiscernibilità è il sigillo caratteristico di tutto ciò che è soggetto alla proprietà del possibile, vestibolo dell'esistenza. Eppure Borges cerca qualcosa in più in quanto cerca di assicurare questa identità ripetuta di mondo in mondo, nonostante il mutamento delle circostanze. Per lui non ha peso il cambiamento causato dallo scenario circostante (mondo possibile); i soggetti continuano ad essere così identici da risultare indiscernibili. Affinché ciò possa accadere è necessario che i soggetti posseggano

³²⁹ Nuño individua nel testo borgesiano un platonismo soggiacente e afferma che l'autore, trattando i personaggi del racconto *El jardín de senderos que se bifurcan* come entità inalterabili che attraversano tutte le possibilità simultanee o successive, «di fatto li eleva alla vecchia condizione metafisica di specie privilegiate, quelle ἀτομα εἶδη (*species infimae*, per la scolastica) che erano la nozione minore nella scala platonico-plotiniana [...] una sorta di stadio generico anteriore alla realizzazione individuale. Meno che Idee, ma più che individui concreti. Secondo la norma aristotelico-medievale, queste entità passavano dal livello astratto che possedevano in quanto specie (aggregato di possibilità) al livello definitivo di singole realtà grazie ad un misterioso, evanescente *principium individuationis* [...] Subire il qui e l'ora, una sola volta, nel breve passaggio della vita umana [...] è tipico di ogni destino individuale, ma se si apre la ramificazione delle variazioni possibili, l'individuo ascende a specie, all'invariabile, nonostante i cambiamenti circostanziali. C'è quindi un platonismo soggiacente». *Ibidem*, p. 72.

una solidità metafisica straordinaria, un'essenza talmente forte e immodificabile che li avvicini al mondo intellegibile delle Idee o Forme pure.

«Se aveva ragione Shopenhauer», conclude Nuño «il “lucido Shopenhauer” ed erano lo spazio e il tempo le categorie determinanti dell'individuale (la chiave del vecchio *principium individuationis*), allora Borges, attraverso la fitta rete dei mondi possibili proposta nel suo giardino, inverte la situazione, proponendo un nuovo *principium* per distinguere gli individui: nonostante il trascorrere del tempo (variazione totale), gli individui si mantengono in quanto tali passando di mondo in mondo, di situazione in situazione».³³⁰ In questo modo, Borges, che si sottrae alla descrizione di ogni futuro possibile e di ogni scelta simultanea, elude ancora una volta il tempo, questo suo nemico dichiarato col quale tornerà comunque a confrontarsi nuovamente in altri stratagemmi letterari.

³³⁰ *Ibidem*, p. 74.

4. I procedimenti della rappresentazione del tempo.

Nella sua opera, Borges rappresenta il tempo come: 1) Sospensione temporale; 2) Alterazione temporale; 3) Istante trascendente o assoluto; 4) Causalità segreta o magica; 5) Successione cronologica.

4.1. La sospensione temporale.

I diversi procedimenti della rappresentazione del tempo (sospensione, alterazione, successione, ecc.) danno a Borges la possibilità di realizzare l'uno o l'altra delle diverse caratteristiche della temporalità che abbiamo elencato ed analizzato in precedenza. Nel sospendere il divenire temporale (senza però sospendere l'azione) o nel creare un'azione che avviene fuori dal tempo, Borges presenta un istante che s'ingrandisce, una minima divisione di tempo che può espandersi in forma illimitata e che contrasta evidentemente con la consueta successione temporale. Tuttavia, tale interruzione del percorso del tempo, che è un procedimento tipico della letteratura fantastica, non è una condizione definitiva, ma soltanto provvisoria.

Il protagonista del racconto *El milagro secreto*, ad esempio, sta per essere fucilato e nonostante ha ottenuto da Dio una sospensione temporale che corrisponde ad un anno intero, alla fine non può impedire che il tempo riprenda a scorrere regolarmente; egli non può evitare che i soldati gli sparino e che la sua morte avvenga all'ora esatta in cui era stata fissata. La sospensione temporale, inoltre, ha valore esclusivamente nella coscienza individuale di quest'uomo e per la divinità che l'ha concessa, mentre i soldati non riescono a percepirla. In *La espera*, Borges mostra lo sforzo psicologico del personaggio, che è un uomo perseguitato, di annullare la realtà; l'attesa lo tortura psicologicamente e quando i suoi nemici lo trovano e stanno quasi per ucciderlo, egli chiede loro di attendere nel vano tentativo di sospendere il tempo reale e trasformare quella scena drammatica ed insopportabile in un sogno.

Nel saggio *Nueva refutación del tiempo* del 1944, una confutazione del tempo che non esclude l'autoironia e che Borges stesso definisce «un gioco verbale»,³³¹ viene citato un testo del 1928, *Sentirse en muerte*, in cui l'autore descrive un'esperienza che gli fece intuire il concetto di eternità e gli fece percepire che il tempo si era interrotto, ovvero che si era verificata una sospensione temporale. Borges narra che una sera stava visitando uno dei tanti *barrios* (i quartieri poveri) di Buenos Aires. Ad attirare la sua attenzione era l'evidente povertà che lo circondava, ma, allo stesso tempo la bellezza e la calma di quel luogo. Ad un certo punto sentì che stava vivendo un'esperienza che aveva già vissuto trent'anni prima, come se il tempo si fosse fermato: «Questa pura rappresentazione di fatti omogenei [...] non è soltanto identica a quella che si verificò in quest'angolo tanto anni fa; è, senza somiglianze né ripetizioni, la stessa».³³²

³³¹ *Ibidem*, vol. II, p. 135.

³³² *Ibidem*, p. 143.

4.2. L'alterazione.

Quando Borges deforma la successione cronologica tradizionale o traspone l'ordine temporale da una situazione all'altra, altera l'immagine convenzionale del percorso temporale. Nel racconto *El inmortal (El Aleph)*, il dono dell'immortalità che viene concessa agli uomini altera il loro tempo vitale e naturale perché essi assumono comportamenti animaleschi divenendo dei trogloditi. La loro cultura perde progressivamente senso e valore fino a diventare irrilevante; la città viene soppressa e al suo posto viene eretto un agglomerato di edifici con un'architettura irrazionale, caotica e mostruosa. In questo caso, quindi, l'alterazione temporale conduce alla perdita delle caratteristiche umane e ad un'involuzione della cultura. L'alterazione temporale modifica anche l'identità del protagonista che all'inizio della storia è un tribuno romano e dopo che ha conquistato l'immortalità si confonde con il poeta Omero. La scala dei valori umani perde senso e l'esistenza acquista un carattere panteista che nega all'essere la sua realtà: «Visti in tal modo, tutti i nostri atti sono giusti, ma sono anche indifferenti. Non esistono meriti morali o intellettuali. Omero compose l'*Odissea*; dato un tempo infinito, con infinite circostanze e mutamenti, l'impossibile è non comporre, almeno una volta, l'*Odissea*. Nessuno è qualcuno, un solo uomo immortale è tutti gli uomini. Come Cornelio Agrippa, sono dio, sono eroe, sono filosofo, sono demonio e sono mondo, il che è un modo complicato per dire che non sono».³³³

Nel racconto *La otra muerte*, l'alterazione dell'azione passata non modifica l'identità del personaggio, ma riesce a creare «creare due storie universali»³³⁴ in ognuna delle quali il protagonista è un individuo distinto: in una è un combattente che si è comportato da codardo sul campo di battaglia, mentre nell'altra è un soldato coraggioso. In *Funes el memorioso*, infine, il protagonista acquisisce una memoria assoluta e percepisce il trascorrere del tempo con una tale minuziosità che la sua vita psichica e fisica si trasforma in un processo doloroso ed angosciante.

³³³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 541.

³³⁴ *Ibidem*, p. 575.

4.3. L'istante trascendente o assoluto.

Borges rappresenta il singolo istante all'interno della successione cronologica generando un contrasto tra l'istante e la successione stessa. In alcuni dei suoi racconti, l'istante interrompe la successione temporale mettendo in relazione il protagonista con il trascendentale, il mitico o il metafisico. Nell'istante trascendente, la coscienza del soggetto percepisce il valore simbolico dei suoi atti; l'istante relaziona il personaggio con la sua verità ontologica perché gli mostra qual'è la sua vera identità.

In *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, un racconto contenuto nella raccolta *El Aleph*, l'istante trascendente arriva quando Cruz, un sergente che un tempo era stato un fuggiasco a causa di un omicidio da lui commesso, si riconosce in un bandito perseguitato dalla polizia e si mette a lottare al suo fianco contro i suoi stessi uomini. Borges descrive in questo modo quell'istante: «(Lo attendeva, segreta nel futuro, una lucida notte fondamentale: la notte in cui finalmente vide il proprio volto, la notte in cui finalmente udì il proprio nome. Intesa bene, quella notte consuma la sua storia; per dir meglio, un istante di quella notte, un atto di quella notte, perché gli atti sono il nostro simbolo). Qualunque destino, per lungo e complicato che sia, consta in realtà *d'un solo momento*: il momento in cui l'uomo sa per sempre chi è».³³⁵

Nel racconto *Historia del guerrero e de la cautiva (El Aleph)*, Borges (che dice di aver ripreso questa storia dal libro *La poesia* di Benedetto Croce il quale, a sua volta, riassume un testo latino dello storico Paolo Diacono) racconta la vicenda del guerriero longobardo Droctulft che durante l'assedio di Ravenna abbandonò i suoi e morì difendendo la stessa città che prima aveva attaccato. In questo caso, l'istante trascendente compare nel momento in cui il barbaro vede da lontano la città che deve cingere d'assedio. È la prima volta che egli vede una città e non può comprendere razionalmente in suo significato, eppure l'intuizione della superiorità che quel luogo rappresenta, opera in lui come una vera e propria rivelazione che lo persuade ad abbandonare le armi, a rivoltarsi contro i suoi stessi compagni e a difendere la città fino alla morte.

³³⁵ *Ibidem*, p. 562.

4.4. La causalità segreta o magica.

Nei suoi racconti, Borges suggerisce l'esistenza di una causalità segreta o magica dove apparentemente non esiste alcuna connessione causale, sorprendendo e meravigliando il lettore nel mostrargli un aspetto nuovo ed insospettato dei fatti, della storia e del tempo. Possiamo associare questa causalità proprio al concetto borgesiano di causalità magica, che è un concetto letterario enunciato nel saggio *El arte narrativo y la magia*, della raccolta *Discusión* (1932). In questo testo, lo scrittore cita l'antropologo inglese George Frazer e sostiene che la magia «postula un vincolo inevitabile tra cose non contigue».³³⁶ Per Borges la magia è «la coronazione o l'incubo della causalità, non la sua contraddizione»³³⁷ e la reggono leggi naturali arricchite da leggi immaginarie. Anche se un fatto non può avere una causa conosciuta nel mondo naturale, Borges indica che nel racconto ogni evento o episodio si proietta in altri eventi e mantiene con essi una causalità segreta. In alcuni suoi testi, lo scrittore rende quindi visibili al lettore l'esistenza di questa causalità segreta che opera dentro la storia, che agisce all'interno di eventi che non hanno alcuna connessione apparente. In certi casi, questa causalità si lega ad un'inversione storica e temporale. Nel racconto *Deutsches Requiem (El Aleph)*, il protagonista spiega la causalità segreta che guida la storia dei popoli; tale causalità crea conseguenze opposte a quelle sperate dato che opera un'inversione storica. In questo modo, «Lutero, traduttore della Bibbia, non sospettava che il suo fine era quelli di creare un popolo che distruggesse per sempre la Bibbia [...] Hitler credette di lottare per un paese, ma lottò per tutti, anche per quelli che aggredì e detestò».³³⁸ In *El encuentro*, Borges usa la causalità segreta per dare l'immagine di un tempo non evolutivo in cui certe caratteristiche si ripetono ciclicamente. In questo racconto, un oggetto magico (un coltello) è il nesso che unisce segretamente due epoche diverse e lontane: la storia si ripete perché tornano a lottare gli stessi coltelli impugnati però da uomini diversi.

³³⁶ *Ibidem*, p. 230.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*, p. 580.

4.5. La successione cronologica.

Nonostante Borges adotti diverse tecniche di rappresentazione temporale e stravolga frequentemente la successione tradizionale del tempo, ciò non vuol dire che egli non rispetti in nessun caso la successione cronologica tradizionale. Al contrario, in molti dei suoi racconti fantastici la successione temporale viene rispettata nei diversi generi discorsivi che vengono trattati, come la biografia, l'autobiografia, la confessione e la storia. In *Historia de Rosendo Juárez (El informe de Brodie)*, Borges presenta il personaggio di Juárez, un malvivente che per sfuggire alla prigionia si mette al servizio di un partito politico. In questo caso, la storia personale lega la biografia di quest'uomo con la storia politica e culturale della società nella quale egli vive; in questo breve racconto, i riferimenti temporali concreti seguono la normale successione cronologica. In *Funes el memorioso (Finzioni)*, Borges indica la successione cronologica per mezzo di alcuni dati: l'età del personaggio, una serie di date ben precise che evidenziano gli incontri avvenuti tra il narratore e il giovane Funes ed alcuni eventi distaccati che motivano gli incontri e le ore in cui questi ultimi si realizzano.

5. L'immagine del tempo umano.

L'immagine del tempo umano è la rappresentazione della percezione temporale mediata dalla coscienza del soggetto. Le forme che acquisisce la rappresentazione del tempo umano nella produzione narrativa di Borges sono le seguenti: 1) La memoria; 2) L'immaginazione; 3) Il sogno; 4) L'insonnia.

5.1. La memoria come ricostruzione delle diverse temporalità e l'importanza dell'oblio.

Come sostiene Júlio Pimentel Pinto, il tema della memoria sorge in Borges in vari modi: nella ricerca obliqua di una patria che affermi i propri valori senza disperderli nella cultura occidentale, nel riscatto della sua città, Buenos Aires, smarrita nella spinta di modernizzazione dell'inizio del XX secolo, nella metafora del percorso indescrivibile che, nel momento in cui prendiamo le distanze dal nostro passato, ci consente di riavvicinarci ad esso e, infine, nell'identificazione di un patrimonio letterario che nutre la sua produzione testuale e funziona come una sorta di memoria del mondo che si rivela in numerosissime citazioni ed è promotrice della fusione, nei suoi scritti, di repertorio e memoria.³³⁹

La memoria si presenta come ragion d'essere e come obiettivo di ciò che si scrive, di ogni discorso, derivato sia dal fare puramente letterario che vincolato a pratiche concrete e vissute. La memoria è un luogo di rifugio, ma anche un mezzo di finzione, un universo che permette la manifestazione continuamente attualizzata di eventi del passato. La memoria è, per Borges, soprattutto sinonimo di conoscenza. Più che adottare la memoria come tema, l'opera di Borges è un esercizio della memoria, della volontà di ricordare e del desiderio di recuperare riferimenti del passato. Recuperare memorie, sostiene Maria Esther Vázquez, è

³³⁹ Júlio Pimentel Pinto, *Borges, una poética de la memoria*, in AA.VV., *Jorge Luis Borges; Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Editorial Paidós, Buenos Aires 2000, p. 158.

stata una necessità dell'intelletto borgesiano.³⁴⁰ Questo perché lo scrittore manifesta un'inquietudine costante dinanzi al passato e lo rinnova per mezzo della potenza emozionale che alimenta le sue opere letterarie e poetiche. Egli scopre, in questo modo, un luogo per situare la centralità della memoria: la sua attualizzazione nell'ambito del testo, riubicato e ricontestualizzato. Nel momento del contatto tra memoria borgesiana e memoria storica, sottolinea ancora Júlio Pimentel Pinto, «Borges rifiuta la storia non perché scarta le sue implicazioni critiche né perché è concentrato nell'esercizio dell'immaginazione, ma per il rischio che questa storia presenta, a causa dello storicismo degli artifici della memoria e del dissolvere lo spazio possibile del ricordo».³⁴¹

Allo stesso tempo, nelle poesie e nei racconti Borges celebra la necessità del ricordare, il suo carattere soggettivo oltre ai rischi ed alla forza della memoria stessa. In quasi tutti i suoi testi, gli eventi che caratterizzano la storia vengono mediati dalla memoria di un narratore. Quest'ultimo, nel ricostruire la vicenda in base ai suoi ricordi, rivela il suo stesso processo di comprensione; il narratore mostra la sua concettualizzazione di dati isolati e il lavoro per trasformarli in indizi rivelatori e significativi, scopre la sua abilità nel mettere in relazione le notizie e trasforma l'ambito della conoscenza e la coerenza del discorso in un problema che si riflette e si auto-evidenzia nella narrazione della storia. Il narratore mostra i suoi interessi, le sue necessità, i suoi fini, la sua abilità nello specificare, descrivere ed aggregare informazioni e ricordi. Borges rappresenta la memoria come un'operazione simultaneamente riproduttiva e costruttiva perché nei suoi testi essa opera sia attraverso il ricordo sia attraverso il riconoscimento.

Nel racconto *El inmortal (El Aleph)*, il narratore-protagonista possiede una coscienza limitata della realtà: questa coscienza è legata ai suoi interessi, dipende dalle sue percezioni e dalla sua abilità di dedurre la verità dei fatti a partire dalla propria esperienza. Gli interessi del narratore-protagonista cambiano dopo che questi ha ottenuto l'immortalità: l'ultima parte del racconto descrive infatti la ricerca della mortalità e la sua necessità di recuperare l'identità perduta.

³⁴⁰ Maria Esther Vázquez, *Borges, de la memoria y del olvido*, in AA.VV., *Borges; La lengua, el mundo : las fronteras de la complejidad*, Giuffrè Editore, Milano 2000, p. 186.

³⁴¹ Júlio Pimentel Pinto, *Borges, una poética de la memoria*, Op. Cit., p. 158.

In *El ombre en el umbral (El Aleph)*, Borges contrappone la memoria del vecchio narratore con la realtà del racconto. Questa contrapposizione sorprende il lettore poiché la storia recupera un evento del passato narrato in modo soggettivo da un uomo anziano che gli «anni avevano ridotto e levigato come le acque fanno con una pietra»,³⁴² invece il lettore comprende che questa storia sta oggettivamente accadendo nel racconto medesimo mentre il vecchio narratore sta parlando.

Per descrivere alcune delle caratteristiche che la memoria possiede nel pensiero di Borges è indispensabile tuttavia prendere in considerazione il celebre racconto *Funes, el memorioso* che è uno degli scritti più significativi e paradossali dell'intera produzione borgesiana. Il testo è la rappresentazione visionaria ed estremamente provocatoria della memoria nelle sue caratteristiche più stupefacenti ed affascinanti, ma anche nelle sue contraddizioni più laceranti ed insensate in quanto Borges descrive la finzione di una memoria perfetta.

Il personaggio di Ireneo Funes, protagonista del racconto, possiede infatti una memoria infinita ed assoluta: conosce l'ora senza bisogno di consultare l'orologio e riconosce con precisione l'assoluto del tempo. Paralitico dopo una caduta da cavallo, egli vede nell'incidente che lo ha immobilizzato un rituale di passaggio: la luminosa prospettiva di dedicarsi al compito di ricordare, la possibilità di accedere ad un mondo superiore in cui la memoria è sovrumana ed è priva di restrizioni. Il narratore assume il contrappunto della memoria prodigiosa di quest'uomo e nel mostrare la fragilità e l'imprecisione del ricordo umano, rende ancor più evidente la memoria di Funes. La memoria di questo personaggio uomo è iperbolica, deformata e gli causa acute sofferenze che lo condurranno fino alla morte. Questa memoria piena ed integralmente razionale, gli consente di apprendere diverse lingue, ma lo priva di qualsiasi generalizzazione e lo esclude dal mondo dei dettagli. Egli è impossibilitato a pensare, a ragionare per astrazioni, a sintetizzare, a scegliere e non conosce né l'oblio né il sonno. L'immensa successione di impressioni e di ricordi che si muovono senza alcun ordine tra loro e senza alcun senso non gli permette di formulare un ragionamento critico e astratto sulla realtà e ciò lo condanna alla ripetizione invariabile ed all'impossibilità di essere libero sia nella scelta che nel rifiuto.

³⁴² *Ibidem*, p. 613.

Nel tempo eterno al quale si riferisce, questo personaggio diviene prigioniero della sua stessa memoria, trasformandola in un «deposito di rifiuti».³⁴³ Limitato dalla sua memoria illimitata, Funes è, secondo Beatriz Sarlo, «un modello esagerato della rappresentazione con aspirazione realista, una parabola dei limiti del realismo nel compito di rappresentare: il contrappunto della lettura borgesiana della memoria».³⁴⁴ L'idea di memoria che emerge da questo breve testo di Borges è allo stesso tempo molto interessante e inquietante perché si tratta di una memoria che si ricorda di tutto e non dimentica nulla. Questo carattere eccessivo della memoria rende comunque molto interessante la storia di Funes poiché offre una serie di spunti di riflessione sulle caratteristiche della memoria individuale e collettiva, sulle sue contraddizioni oltre che sui suoi aspetti più inverosimili ed esagerati. La memoria di questo giovane uomo, immagina Borges, è ossessiva ed implacabile, sovrumana e folle, ma soprattutto inutile e mortifera. È una memoria che ha qualcosa di spaventoso in quanto si nutre della vita, ma che è anche contro la vita stessa perché, come detto, il personaggio paga questa sua «virtù» prodigiosa con l'immobilità fisica. È una memoria che non ammette nessuna interazione umana e nessun contatto o distrazione dal mondo in quanto è una raccolta, un'elaborazione confusa, indiscriminata e continua di qualsiasi cosa vista o percepita. Una memoria quindi che, nelle intenzioni di Borges, si pone come potenziale negazione di se stessa. E questo per diverse ragioni.

In primo luogo perché la memoria non è mai il prodotto di un'attività unicamente soggettiva o individuale. Funes possiede una memoria che non ha alcuna natura sociale, anzi la sua autoreferenzialità è pressoché totale e riguarda solo ciò che egli percepisce di sé e del mondo senza alcuna mediazione collettiva.³⁴⁵ In secondo luogo, egli non comunica i propri ricordi né li rende accessibili agli

³⁴³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 488.

³⁴⁴ Beatriz Sarlo, *Jorge Luis Borges. A writer on the edge*, Ed. Verso, New York 1993, p. 31.

³⁴⁵ Come sottolinea il sociologo Eviatar Zerubavel, la memoria appartiene ed è prodotta da esseri sociali che comunicano fra di loro. Esistono ricordi che sono esclusivamente personali e che non si condividono con gli altri, ma, allo stesso tempo, «l'essere sociale presuppone la capacità di esprimere cose che accadono ai gruppi a cui apparteniamo ben prima che noi vi comparissimo e di esprimerle come fossero parte del nostro passato individuale». Id., *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 72. Il nostro ambiente sociale interviene infatti in modo attivo e concreto sia nella costruzione da parte della memoria individuale sia nel ricordare il passato comune.

altri.³⁴⁶ Funes non riesce a gestire né ad assoggettare la propria memoria, non è in grado di produrre un atteggiamento di ispezione, non può coltivarla né perfezionarla. Ciò gli impedisce di realizzare una trama dei suoi ricordi per un racconto coerente di sé e della propria identità. Egli è semplicemente sopraffatto da una massa di ricordi che impedisce sia la costruzione della sua identità che la sua persistenza nel futuro. Se dunque l'aspetto sociale e relazionale sono indispensabili per recuperare parti della memoria di sé e per trasmettere i ricordi, tutto questo non riguarda il personaggio del racconto borgesiano. La paralisi lo costringe all'assenza di contatti con gli altri e l'isolamento lo conduce ad una dimensione vicina all'incomunicabilità e all'assenza di qualsiasi elaborazione o conservazione del ricordo. Egli non è in grado di salvaguardare in nessun modo la sua memoria, né attraverso mnemotecniche orali né attraverso la scrittura. La sua oralità, legata ad una memoria opprimente, non riesce a realizzare nessun "testo" orale del ricordo che sia capace di recuperare, immagazzinare, organizzare e trasmettere la memoria di sé.

La memoria totale risulta nella disgregazione del fluire dell'io nel tempo. Borges descrive come opera questo tipo di memoria assoluta e come essa influisce nella percezione del tempo: «Dice Swift che l'imperatore di Lilliput discerneva il movimento delle lancette di un orologio; Funes discerneva continuamente il calmo progredire della corruzione, della carie, della fatica [...] Il meno importante dei suoi ricordi era il più minuzioso e vivo della nostra percezione d'un godimento o d'un tormento fisico».³⁴⁷ All'illusione realista del personaggio, Borges oppone la necessità di percepire la realtà come costruzione. A Funes non resta che un'inevitabile riproduzione basata in un tempo continuo ed eterno, un tempo divino. Per Borges, il tempo della rappresentazione è certamente un altro:

³⁴⁶ Un contributo essenziale alla realizzazione della memoria comune è dato dal linguaggio che articola e media, per mezzo di discorsi dotati di coerenza, la nostra storia. La natura sociale e comunicativa del linguaggio evita di relegare il ricordo unicamente nello spazio della propria individualità. La memoria è quindi debitrice del linguaggio e delle sue strutture e, come afferma lo storico e filosofo Krzysztof Pomian, offre ad ognuno gli strumenti «per esteriorizzare la propria memoria in forma di narrazione ad alta voce, rendendola così accessibile ad altri individui. In questo modo fornisce anche i mezzi per oggettivare i contenuti della memoria [...] Fornisce infine ad ognuno i mezzi per gestire la propria memoria, e per assoggettarla, entro certi limiti, a un'ispezione, nonché per coltivarla e perfezionarla grazie alla messa in attori tecniche che permettono di controllare e incrementare la conservazione di quanto contiene». Id., *Che cos'è la storia*, Mondadori, Milano 2001, p. 188.

³⁴⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, pp. 489-490.

limitato, umano, frammentario. Questo tempo dell'esperienza organizza la memoria non come riproduzione esatta del passato, ma soprattutto come ricostruzione (invariabilmente immaginativa) dei tempi passati, con le loro persistenze e dimenticanze. In questi termini, la memoria non può prescindere del suo lato oscuro più fertile: l'oblio. Funes lo disconosce in quanto non è in grado di dimenticare. La sua percezione assoluta del tempo passato, presente e futuro lo conduce all'annullamento della capacità di astrarre che richiede appunto l'oblio dei dettagli specifici per poter generalizzare. Nella negazione del suo personaggio, Borges proietta il suo intendimento della memoria, mai piena, ma *memoria reale*, costruita come discorso che risponde alle circostanze del tempo, come letteratura o memoria. Si tratta quindi di costruire modelli del passato, rappresentare sapendo anticipatamente che in ogni viaggio verso il passato intervengono situazioni estranee all'esperienza umana presente in quel momento.

La vicenda di Funes sottolinea l'importanza dell'oblio, il suo ruolo essenziale ed imprescindibile nella costituzione e nell'adattamento della memoria. Per Borges, l'oblio non è qualcosa di superficiale, una forza inerziale, ma è una forza attiva nel senso più stretto del termine e, come sembra suggerirci la storia di Funes, rappresenta anche una sorta di "antidoto" contro gli eccessi della memoria stessa.³⁴⁸ La privazione del sonno e l'immobilità sono infatti i tributi che Funes paga per aver avuto il dono della sua memoria e percezione prodigiose. Il sonno, in particolare, è distrazione essenziale dal mondo, è l'abdicazione della coscienza.

³⁴⁸ Benché sia l'opposto della memoria, l'oblio rimane la condizione fondamentale per ogni attività di memoria in quanto è coinvolto in un rapporto necessario e dinamico con essa. A questo proposito, Paul Ricoeur ha indicato chiaramente l'ambivalenza che sta alla base del concetto di oblio: un oblio considerato come «immemorabile risorsa» e un oblio considerato invece come «inesorabile distruzione». Cfr. Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 630. È in questa duplice veste che l'oblio costituisce il suo rapporto con la memoria e lancia allo stesso tempo la propria sfida all'affidabilità dell'opera della memoria. Albero Oliverio sottolinea come la memoria e l'oblio rimandano ad una dimensione che non ha solo connotazioni binarie (la persistenza o la scomparsa del ricordo), ma anche connotazioni ambigue e sfumate. «Un'ambiguità», spiega Oliverio, «che non deriva unicamente dal fatto che il ricordo e la dimenticanza sono due processi estremamente vasti, sfaccettati e compositi, ma anche da quello che esiste tra loro un sottile intreccio, una sorta di giusto equilibrio tra le due forze in apparente contraddizione [...] Se non fossimo in grado di contrastare precedenti memorie e apprendimenti, non potremmo apprendere qualcosa di nuovo, correggere i nostri errori, innovare vecchi schemi: e se non dimenticassimo la nostra mente sarebbe affollata di ricordi, simile ad una cara geografica del mondo in cui ogni dettaglio riproducesse esattamente la realtà fisica che esso rappresenta». Id., *Memoria e oblio*, Ed. Rubettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 5-7. Dello stesso autore si ricordano altresì: *Il tempo ritrovato: la memoria e le neuroscienze*, Theoria, Roma 1990; Id., *L'arte di ricordare. La memoria e i suoi segreti*, Rizzoli, Milano 1998.

Distrarsi dal mondo per opera del sonno e della dimenticanza, significa liberare uno spazio in cui il futuro possa insinuarsi, senza nome, come qualcosa di incerto. L'avvenire, sembra suggerirci Borges, è il risultato di forze liberatrici poste in gioco dal sonno che obbligano a dimenticare il passato e preparano il cammino che ci permette di accogliere il ritorno del futuro. Quest'ultimo, che giunge nel sonno, è ritorno o ripetizione spettrale di ciò che non è mai stato presente e implica che nel circolo tracciato nel movimento di ritorno, non esiste qualcosa né qualcuno che rappresenti il suo inizio o il suo principio. Il ricordo si costituisce allora sopra la linea circolare del ritorno e della ripetizione. Ritorno che diviene infinito in virtù del sonno e dell'oblio che annullano ogni inizio. In Borges la memoria non consiste nell'essere la constatazione di un passato indelebile e definitivo, ma è piuttosto forza performativa, capacità inventiva ed immaginativa. Come sostiene Paul de Man, lo specchio borgesiano della memoria crea quello che imita.³⁴⁹ In colui che dorme si compie la mitica promessa per la quale l'immaginario costituisce la conferma della realtà e la storia si inventa e si giustifica per mezzo della parola e del racconto. Senza passato-presente al quale ritornare, il ricordo torna ad essere oblio e libera la pulsione artistica.

Adolfo Ruiz Díaz sottolinea come la memoria borgesiana si affanni a recuperare, attraverso un insieme di frammenti, l'esistenza dell'uomo, le parole che ha pronunciato e gli eventi che hanno caratterizzato la sua vita. «Ma questi frammenti», aggiunge Ruiz Díaz, «possono creare solo un fantasma. L'oblio, viceversa, lo depura di queste parti innumerevoli e disgregate fino a che un'intuizione, come fosse provocata dallo stesso oblio, ci rivela la persistenza di quest'uomo sulla terra in un oggetto quotidiano o in un verso. In questo modo, l'oblio assume un potere profondo che conserva l'aspetto più obiettivamente reale di ciò che è stato, al di là della subcoscienza freudiana, nei reconditi aspetti dell'esistenza».³⁵⁰ C'è tuttavia un modo, secondo questo critico, in cui l'uomo può recuperare il passato, una sorta di ricordo poderoso, improvviso e totale, simile alla visione dei mistici in estasi. In questa illuminazione, l'individuo recupera la totalità del suo passato: «l'insieme del tempo vissuto irrompe nella vibrazione di

³⁴⁹ Paul de Man, *Un maestro moderno: Jorge Luis Borges*, in Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Taurus Ediciones, Madrid 1984, pp. 144-15.

³⁵⁰ Adolfo Ruiz Díaz, *Borges*, Op. Cit., p. 176.

un istante, ma non come un'addizione faticosa, come inventario di ciò che è stato, bensì ridotto a miracolosa unità. È il passato nella sua dimensione essenziale che rimuove le contingenze aleatorie assumendo, per così dire, un volto immutabile e definitivo».³⁵¹ Questa specie di stato di estasi non è tuttavia il solo veicolo per cui il passato cerca di riunirsi alla nostra coscienza; la sua forza, come ci indicano alcuni scritti di Borges, controlla anche le cose sconosciute come il futuro. Nella sua totalità, questa visione porta con sé un eccesso di unità assoluta, radice e norma della realtà tutta. «In questo modo», aggiunge Ruiz Díaz, «ciò che è passato si trasforma in attualità pura, perfetta, e nel concentrarsi nel suo “istante” illuminante rivela un futuro che ha quasi un valore mistico».³⁵²

Anche in una poesia che appartiene alla raccolta *El otro, el mismo* (1964) intitolata *Everness*, Borges presenta la memoria come definitrice delle diverse temporalità, come luogo d'incontro tra il ricordo e l'oblio:

*Solo una cosa non c'è. Ed è l'oblio.
Dio, che salva il metallo, sala anche la scoria
e conosce nella Sua profetica memoria
le lune che saranno e quelle che sono state.
Tutto è presente. I mille riflessi
che tra i crepuscoli del giorno*

³⁵¹ *Ibidem*, p. 177. Nel poema dal titolo *Isidoro Acevedo*, che Borges dedica al nonno materno (militare argentino che lottò contro la dittatura di Rosas a metà del XIX secolo), si può notare come il vecchio combattente recupera in prossimità della morte il suo passato tumultuoso in una versione definitiva: «[...] la immaginativa febbre gli falsò il volto del giorno/congregò gli ardenti documenti della sua memoria/[...] sognò di due eserciti che entravano nell'ombra di una battaglia/enumerò i comandi, le bandiere, le unità/[...] fece leva nella pampa/vide terreno spaccato dove si poteva attestare la fanteria/e pianura aperta affinché la carica della cavalleria fosse invincibile./Fece una leva ultima/congregò le migliaia di volti che l'uomo sa, senza sapere dopo gli anni/volti con barba che staranno sparendo nei dagherrotipi/volti che vissero vicino al suo a Puente Alsina e Cepeda». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, pp. 86-87.

³⁵² Adolfo Ruiz Díaz, *Borges*, Op. Cit., p. 178. Questa esperienza viene descritta da Borges nel racconto *La escritura de Dios (El Aleph)*. Dalla profonda oscurità della sua prigionia, il protagonista del testo incontra la divinità e nell'intensità della comunicazione percepisce il tempo nella sua totalità, ovvero «tutte le cose che saranno, che sono e che furono». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 598. Questa moltitudine infinita riempie la mente del protagonista e gli consente di assistere simultaneamente ad una serie di vertiginosi scenari: «Vidi l'universo e vidi gl'intimi disegni dell'universo. Vidi le origini che narra il Libro della Tribù. Vidi le montagne che sorsero dall'acqua, vidi i primi uomini di legno, vidi i vasi che si ribellarono agli uomini, vidi i cani che lacerarono la loro faccia. Vidi il dio senza volto che sta dietro gli dèi». *Ibidem*, pp. 598-599.

*il tuo volto ha lasciato negli specchi
e quelli che tuttavia potrà lasciarvi ancora.*

*Tutto è una parte del diverso
specchio di questa memoria, l'universo;
non hanno fine i suoi ardui corridoi
e davanti a te si chiudono le porte;
solo dall'altra parte del tramonto
vedrai gli Archetipi e gli Splendori.*³⁵³

Questa poesia si costituisce a partire da due termini, *memoria* e *tutto*, che compaiono due volte all'interno del testo: la prima è il tema centrale e il fondamento della discussione borgesiana, il secondo è il suo sinonimo e contrappunto. La memoria è qui intesa come specchio e come labirinto, metafore che si associano a loro volta ad altre due immagini presenti nel poema: la luna e il cristallo. In questo gioco di metafore, la memoria rivela una duplicità interna: come labirinto, cioè come luogo di ardui corridoi e di porte che si chiudono, indica il continuo peregrinare e l'infinità delle sue imprese; come specchio contiene invece il passato, il presente e il futuro, ovvero le immagini già prodotte e quelle ancora da riflettere. Come luna, equivalente di specchio, la memoria è poi percepibile in molte aspetti e forme; come cristallo, è sempre uguale e solida, ma è variabile se vista da prospettive differenti. Come labirinto, specchio, luna e cristallo, la memoria è quindi la rappresentazione di un tutto di difficile accesso.

Un tema fondamentale che Borges introduce fin dall'inizio del poema è, ancora una volta, quello dell'oblio. La negazione del primo verso mostra come Borges creda che ci sia qualcosa che non è posseduto della memoria, qualcosa che le è estrinseco. Se si intende come contrario ed estraneo alla memoria, l'oblio non esiste di fatto e la coscienza della realtà può allora essere completa. Ma questo rifiuto non nega completamente la possibilità dell'oblio, piuttosto marca la negazione di esteriorità in relazione con la memoria. Affermare l'inesistenza dell'oblio come alternativa della memoria, non impedisce che ci siano al suo interno perdite provvisorie, in modo che l'oblio venga considerato come l'altra

³⁵³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 305.

faccia della moneta del ricordare, entrambi componenti della memoria stessa. Negato fuori dalla memoria, l'oblio rinasce al suo interno. Il riferimento alle «lune che saranno»,³⁵⁴ in opposizione alle lune «che sono state»³⁵⁵ sembra suggerire una perdita; «i mille riflessi [...] lasciati negli specchi»³⁵⁶ in contrasto con quelli che «tuttavia potrà lasciarvi ancora»,³⁵⁷ rafforzano la dimostrazione di un altro tipo di oblio, distinto da quello negato nel primo verso del poema. È l'oblio come porzione della memoria, il suo lato oscuro, luogo possibile benché incerto, di peregrinazione e di ricerca.

Anche nel gioco realtà-rappresentazione, Borges manifesta la duplicità della memoria e il suo legame con i vari aspetti della temporalità. L'immagine della luna, ad esempio, oltre ad essere unica nel principio, indica la capacità di marcare un tempo ciclico riferito all'eternità ed associato ad un tutto generico ed esclusivo. Anche se deriva da un unico principio (il tempo), la luna è soggetta a molteplici percezioni, a diverse forme, indicando così il cambio di temporalità, ovvero la variazione che mette in discussione l'ipotetica unicità e l'invariabilità del tempo. Nel poema ci sono infatti «varie lune» che compaiono in diverse dimensioni temporali: il verso «le lune che saranno e quelle che sono state»³⁵⁸ suggerisce ancora una volta una mobilità che si contrappone all'idea iniziale della luna come uguale e indivisibile. Nel passaggio dalla luna inalterabile alle molte lune, Borges mostra un possibile contrasto tra realtà e rappresentazione; nel passaggio inverso (dalle molte lune al ricordo che esse sono in realtà un'unica luna) si manifesta invece la prospettiva di esorcizzare il cambio e, per la conoscenza del passato, (attraverso la memoria), di preservare il riferimento al tutto senza che ciò significhi il non riconoscimento delle parti che lo compongono.

C'è poi un altro aspetto che emerge da questo poema e che consente di cogliere pienamente la centralità del tema della memoria nel pensiero di Borges. Si tratta dell'unione collettivo-individuale che sintetizza la relazione tra la parte e il tutto proposta dai due confronti precedenti: oblio-ricordo e rappresentazione-realtà. Allo stesso modo in cui l'oblio è la controparte della memoria e la

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ *Ibidem.*

³⁵⁶ *Ibidem.*

³⁵⁷ *Ibidem.*

³⁵⁸ *Ibidem.*

rappresentazione è il tratto a volte indivisibile della realtà, il riscatto individualizzato di una memoria collettiva è la manifestazione e la morte di un patrimonio universalizzato: la *memoria* attivata dall'individuo confuta la possibilità di accesso al *tutto*. Nel quinto verso, la rapida constatazione «Tutto è presente»³⁵⁹ aumenta l'idea di assoluta completezza già annunciata nel primo verso. Sotto il manto della memoria si raccolgono quindi diversi aspetti della temporalità e si fonda la nozione del tutto. La percezione di un tempo lineare o ciclico, garanzia contro la frammentazione che può minacciare l'assoluto, è assicurata dai versi del poema: il già menzionato riferimento alle lune che saranno e a quelle che sono state, rafforzata la circolarità della natura e mantiene la piena continuazione di una stessa eternità; il richiamo ai mille riflessi che sono stati e saranno lasciati dal volto riflesso nello specchio compongono la regolarità del tempo lineare, del passato che precede il futuro, lo preannuncia e alla fine si confonde con esso.

«Tanti contrassegni dell'eternità», come sottolinea Júlio Pimentel Pinto, «definiscono la memoria solo come patrimonio collettivo lasciando all'individuo – fugace, provvisorio, storico – il compito di dividere il tempo. E, in questo modo, per la relazione tra il senso collettivo – che compone il tutto – e l'appropriazione individualizzata della memoria si ristabilisce il luogo del tempo umano, transitorio, finito. Quando l'individuo recupera parte della trama del ricordo, non si tratta più di memoria profetica e divina. La personalizzazione della memoria implica la frammentazione del tempo, il *tutto* diventa *una parte* del diverso, il volto ottiene la precisione di un aspetto: il tuo volto».³⁶⁰ La presenza dell'individuo ricorda la temporalità determinata dalla vita: i due crepuscoli entro i quali si vive, l'alba associandola alla nascita e il tramonto associandolo alla morte; dall'alba al tramonto si marca il limite dell'essere, la capacità della memoria. Non si è più davanti al tutto, ma dinanzi alla parte, umana e provvisoria. Nell'ultima parte della poesia si ritorna alla dimensione del tutto, ma solo dopo aver constatato la percezione individualizzata della memoria collettiva, una memoria inaccessibile perché «non hanno fine i suoi ardui corridoi e davanti a te

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Júlio Pimentel Pinto, *Borges, una poética de la memoria*, Op. Cit., p. 163.

si chiudono le porte».³⁶¹ Il tempo della vita impedisce la conoscenza dell'assoluto, possibile solo dopo l'ultimo crepuscolo. La memoria sostituisce la rivelazione. In *Everness*, il cui titolo si annuncia già come una riflessione sul tempo e la memoria, quest'ultima viene rappresentata nelle sue incertezze: il *tutto*, distico del collettivo, e le sue letture individualizzate; l'eternità per il filtro della temporalità umana; l'identità comune a tutti, ma riacquistata diversamente; lo specchio che riflette con la stessa potenza i diversi volti che gli sono mostrati in momenti differenti; il cristallo della memoria che contiene il tutto e che riflette di continuo il particolare, il dettaglio, essendo paradossalmente in ogni momento diverso e universale. È nella ricerca del cristallo della memoria e del suo incerto significato che in Borges si definisce la centralità della memoria, intesa come tema, ma soprattutto come riflessione e dubbio. Quella dell'autore argentino è una poetica della lettura, una poetica della memoria che compone un dialogo capace di riconoscere che storia e memoria procedono reciprocamente ai margini, nel corso del fiume del tempo.

³⁶¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 305.

5.2. L'immaginazione.

Mentre la memoria recupera gli eventi reali del passato, l'immaginazione rappresenta forme che possono essere reali o ideali; in entrambi i casi, l'oggetto rappresentato è assente. L'immaginazione ha una forte interconnessione con la fantasia poiché quest'ultima crea e si alimenta di immagini. Una descrizione psicologica semplice del lavoro mentale che avviene durante l'elaborazione fantastica è la seguente: si crea una fantasia quando un'immagine non riproduce fedelmente una sensazione e allora si forma la rappresentazione di un oggetto con elementi anteriori, diversamente combinati, che liberano l'immaginazione creatrice. In alcuni racconti di Borges, l'immaginazione riflette il processo di "gestazione" della fantasia, cioè lo sviluppo temporale di quest'ultima, come nel caso del *El milagro secreto* in cui il protagonista immagina un momento tragico che accadrà nel futuro: la sua fucilazione. In questo caso l'immaginazione ha un certo potere sulla realtà proprio come nelle antiche concezioni magiche³⁶²: «Non si stancava d'immaginare queste circostanze: assurdamente cercava di esaurirne tutte le variazioni [...] Prima del giorno fissato da Julius Rothe, morì centinaia di morti in cortili le cui forme e i cui angoli esaurivano la geometria, mitragliato da soldati variabili, in numero cangiante [...] Con logica perversa ne dedusse che prevedere un dettaglio circostanziale è impedire che esso accada. Fedele a questa debole magia, inventava, *perché non succedessero*, particolari atroci; naturalmente, finì per temere che questi particolari fossero profetici».³⁶³

In *La espera*, Borges descrive un personaggio di nome Villari che è incapace di concepire delle idee. Quest'uomo vive nel presente, non ha ricordi del passato e la sua unica attività mentale è l'immaginazione; egli è capace d'immaginare, ma non di pensare né di concettualizzare. Chiuso nella sua stanza, Villari legge *La Divina Commedia* e immagina di essere raggiunto da alcuni uomini che lo inseguono da tempo per ucciderlo. Alla fine, ciò che viene immaginato accade realmente: gli uomini che lo cercano irrompono nella sua stanza ed egli si volta verso una delle pareti, quasi a voler annullare magicamente la realtà e trasformare quella scena in

³⁶² Sigmund Freud, *Animism, Magic and the Omnipotence of Thoughts*, in *Totem and Taboo*, Norton, New York 1950, pp. 75-99.

³⁶³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 509.

qualcosa di immaginario, come in un sogno. Nel racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* viene invece descritto un mondo fantastico, un pianeta inventato da un gruppo di filosofi e scienziati che tuttavia finisce per prendere sopravvento sul mondo reale. L'iperbole borgesiana mostra una società segreta che modifica intenzionalmente la base naturale della percezione umana seguendo un programma filosofico idealista in cui l'immaginazione s'impone sulla realtà.

5.3. Il sogno.

Borges intuisce che la realtà è un sogno, una rappresentazione. Eppure, se come pensava Shopenhauer il mondo è volontà e rappresentazione, l'uomo è il punto di contatto tra reale e il fittizio. Nel saggio *La flor de Coleridge*, Borges riporta alla lettera una citazione del poeta britannico: «Se un uomo attraversasse il Paradiso in sono e gli dessero un fiore come prova d'essere stato lì, e se standosi si trovasse in mano quel fiore...allora?». ³⁶⁴ L'ossessione di un altro mondo, di un altro luogo, di un posto al di là dello specchio (come lo chiamava Carroll) è presente in tutta l'opera borgesiana. Queste variazioni che ci sono nei suoi scritti tra il reale e l'irreale, tra il sogno e la realtà, costituiscono due metà simmetriche, ma diametralmente opposte che favoriscono una negazione del reale per assumere invece il sogno e l'irrealtà come qualcosa di reale. Il mondo della contraddizione, dell'illusione e del sogno è quello che Borges considera valido e la negazione della materia, come Berkeley e Shopenhauer, è ciò che accade anche allo scrittore argentino. Nei suoi racconti, difatti, non sappiamo che cosa è reale e che cosa non lo è in quanto i limiti tra i due ambiti non sono delimitati chiaramente e spesso vengono volutamente mescolati dall'autore. Questo perché Borges è autore di un gioco letterario che ha una regola basilare: non accettare il reale e sostituirlo con il sogno.

Il sogno è l'atto di rappresentarsi o immaginarsi degli eventi in un determinato frangente temporale, quello del sonno. Si tratta quindi di un atto legato all'immaginazione la quale agisce anche mentre si dorme. In una serie di conferenze dal titolo *Siete noches* (1981), Borges ne dedica una ai temi del sogno e dell'incubo. Nel commentare le interpretazioni che scrittori, antropologi e psicologi hanno dato dei sogni, egli esprime l'idea che il sogno è un'opera di finzione, che continuiamo a fingere al nostro risveglio e fingiamo anche quando raccontiamo a qualcun'altro il nostro sogno. Nel corso di questa conferenza, Borges cita anche il libro *An Experiment with Time* dello scrittore John William Dunne il quale sostiene che grazie al sogno l'uomo ha la possibilità d'intravedere il passato o il futuro e che ogni notte si può possedere una sorta di eternità

³⁶⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 17.

personale: «Stanotte dormiremo, stanotte sogneremo che è mercoledì. E sogneremo il mercoledì e il giorno seguente, il giovedì, forse anche il venerdì [...] Ad ogni uomo è data, con il sogno, una piccola eternità personale che gli permette di vedere il suo passato e il suo immediato futuro. Tutto questo il sognatore lo vede in un solo sguardo, mentre Dio, dalla sua vasta eternità, vede tutto il processo cosmico».³⁶⁵ Per Borges, che usa la rappresentazione onirica per anticipare alcuni elementi della trama dei suoi racconti, per intensificare l'economia narrativa del testo e rafforzarne la struttura, i sogni e gli incubi sono in grado d'influire sulla percezione del soggetto e, in modo particolare, sulla sua percezione temporale. In *La escritura del Dios (El Aleph)*, il personaggio fa un incubo terribile: sogna di morire sepolto sotto la sabbia; in questo caso, la sabbia ha una connotazione temporale (visto che il personaggio usava una clessidra per misurare il tempo) e dimostra il logoramento che il trascorrere del tempo esercita sui corpi e sulla materia. Nel racconto *El milagro secreto (Ficciones)*, viene descritto un sogno che risulta essere premonitore e profetico, ossia una partita a scacchi giocata da due famiglie rivali. Questo sogno ha una triplice funzione: riflette quanto accaduto nella storia tra il popolo ebraico e quello tedesco, anticipa la trama del dramma scritto dal protagonista del racconto e infine preannuncia il suo destino di scrittore ebreo assassinato dai nazisti.

³⁶⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. III, p. 222.

5.4. L'insonnia.

L'insonnia, l'impossibilità involontaria di riunire i sogni, ha una certa corrispondenza con l'incubo; esagerando la simmetria nei termini di questa corrispondenza, si può affermare che l'insonnia sta alla veglia come l'incubo sta al sogno. Entrambe queste esperienze, l'insonnia e l'incubo, modificano la percezione abituale che il soggetto ha del trascorrere del tempo. Il racconto *Funes el memorioso*, secondo quanto sostiene lo stesso Borges alludendo quasi certamente ad un aspetto autobiografico, «è una lunga metafora dell'insonnia».³⁶⁶ Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, la memoria assoluta del giovane protagonista di questo racconto che riesce ad abbracciare ogni cosa, anche i dettagli più insignificanti e lontani nel tempo, è una metafora della lucidità forzata che deriva proprio dalla mancanza di sonno. L'insonnia accresce di certo la sua conoscenza della realtà, ma rallenta anche a dismisura la sua percezione del trascorrere delle ore finendo per accentuare la sua malinconia e sofferenza. La regolarità ossessiva dei ricordi provoca l'impossibilità di vivere perché si rivive continuamente, l'impossibilità di uscire dal labirinto circolare dei ricordi in quanto si ricorda costantemente. Funes è in realtà un'immagine di tutta la nostra vita mentale fondata sull'oblio, sulla scomposizione della realtà, necessaria per raggiungere il livello del pensiero, della generalità, delle idee.

³⁶⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 483. Nel periodo in cui il racconto venne scritto (1942), Borges soffriva ormai da anni di questo disturbo. In una poesia dal titolo *Insonnia*, pubblicata sulla rivista "Sur" (Dicembre 1936, pp. 71-72), egli descrive questa sua condizione che trasporterà anche nella triste storia di Ireneo Funes. Lo scrittore si vede "osservatore pieno d'odio" delle notti di Buenos Aires perché incapace di cancellare dalla sua memoria tutte le cose che ha visto, sentito e fatto, tutti i luoghi che ha visitato, gli amici con i quali ha parlato, ogni parte del suo corpo e l'inevitabile storia universale. Scritta ad Androguè, dove la famiglia di Borges trascorreva le vacanze estive, la poesia contiene dei versi singolari: «L'universo di questa notte presenta la vastità / dell'oblio e dell'inesorabile febbre. / Invano voglio svincolarmi dal corpo / e dall'incubo di uno specchio incessante / che lo moltiplica e l'assedia / e dalla casa e dai patii / e dal mondo che prosegue a uno sminuzzato sobborgo / di stradoni dove il vento s'ammassa e di balordofanga. / Invano attendo / le disintegrazioni e i simboli che antecedono il sonno». *Ibidem*. La poesia termina con una specie di disperata consolazione metafisica. Il poeta è giunto a credere in una "tremenda" immortalità di quella veglia terrificante. L'alba («Fosche nuvole color vinaccia infameranno il cielo», *Ibidem*) lo troverà ancora sveglio e con le palpebre serrate. Anni dopo, quando la sua insonnia era leggermente diminuita, Borges scrisse il racconto *Funes el memorioso*. Nella storia di quest'uomo perseguitato dalla sua memoria e incapace di dimenticare, molti critici hanno visto chiari riferimenti autobiografici. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Emir Rodríguez Monegal, *La terribile lucidità dell'insonnia*, in *Borges: una biografia letteraria*, Op. Cit., pp. 261-268, che analizza in modo approfondito il problema dell'insonnia nell'esperienza personale di Borges.

Questo racconto ci mostra l'individuo smarrito in un inestricabile labirinto dentro il quale siamo intrappolati (il labirinto della realtà) e ci porta l'esempio di un uomo il quale ebbe il privilegio esemplare e negativo di poter richiamare tutto alla propria mente. La conclusione è che l'unico modo di uscire dal labirinto consiste nel dimenticare (o nel non sapere) che si è nel labirinto. In altri due racconti, *El Zahir* e *El libro de arena*, l'insonnia dei personaggi è provocata dalla scoperta casuale di alcuni oggetti magici: una piccola moneta nel primo caso e un libro nel secondo. La realtà di questi oggetti si appropria totalmente della coscienza dei protagonisti modificando la loro comprensione del mondo e alterando la loro percezione del tempo, fino a farli arrivare alla follia. Borges rappresentò il tempo dell'insonnia anche in una poesia dal titolo *Insomnio* che appartiene alla raccolta *El otro, el mismo* (1964) e di cui vale la pena riportare alcuni versi:

*Stanotte credo nella terribile immortalità;
non c'è uomo che sia morto nel tempo, né donna, nessuno è morto,
perché quest'inevitabile realtà di ferro e fango
deve attraversare l'indifferenza di quanti siano addormentati o morti
- anche se si nascondono nella corruzione dei secoli -
a condannarli ad una veglia paurosa.³⁶⁷*

³⁶⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 238.

6. La negazione del tempo.

Nel 1946 Borges include nella raccolta *Otras Inquisiciones* un saggio importante sotto il profilo filosofico: *Nueva refutación del tiempo*. L'obiettivo di questo scritto è doppio e doppiamente filosofico in quanto l'autore dichiara il suo proposito di negare la realtà del tempo (obiettivo filosofico esplicito) e contemporaneamente rivela di voler confutare questa stessa negazione (obiettivo metafilosofico implicito).³⁶⁸ Il proposito di mettere in discussione la realtà del fluire temporale e la sua irreversibilità non è obiettivo esclusivo del suddetto saggio borgesiano; come abbiamo visto in precedenza, un simile intento è presente anche in altri testi dello scrittore argentino, in particolare nel racconto *El jardín de senderos que se bifurcan*. Tuttavia, è in questo saggio che l'idea della confutazione temporale assume un profilo più chiaro, oltre al fatto che la linea argomentativa è più facilmente ricostruibile e l'autocritica metafilosofica più demolitrice.

Nueva refutación del tiempo si compone di due brevi saggi pressoché contemporanei.³⁶⁹ Il primo, che l'autore denomina come testo "A", è più esteso rispetto al secondo e si divide a sua volta in due parti: la prima è di carattere storiografico e commenta gli argomenti degli empiristi inglesi Berkeley e Hume, la seconda descrive un'esperienza dello stesso Borges (non è dato sapere se fittizia o realmente vissuta) che si propone come illustrazione dell'argomento principale contro la realtà della successione temporale. Il contenuto del secondo saggio è essenzialmente lo stesso del primo, eccetto per alcuni esempi proposti e per alcune citazioni e soprattutto perché Borges omette la narrazione della propria esperienza nei sobborghi di Buenos Aires che è appunto, come vedremo, il nucleo dell'argomentazione borgesiana contro la temporalità. Com'è noto, la messa in discussione della realtà del tempo, ovvero della realtà della successione unidirezionale e irreversibile di ogni istante, non è di per sé una novità nel campo

³⁶⁸ «Nel corso di una vita consacrata alle lettere e (talora) al dubbio metafisico ho scorto o presentito una confutazione del tempo, alla quale io stesso nego fede, ma che suole visitarmi la notte e nello stanco crepuscolo, con illusoria forza di assioma». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 137.

³⁶⁹ Il primo articolo apparve nel numero 115 della rivista *Sur* nel 1944, il secondo, che è una revisione al primo articolo, apparve sulla stessa rivista nel 1946.

della storia delle idee. Diversi filosofi tradizionalmente qualificati come idealisti (Parmenide, Zenone e Platone nell'antichità, Bradley e i logici Mc Taggart e Gödel nel secolo scorso) hanno presentato vari argomenti contro la realtà del tempo. L'aspetto comune di questi autori è che essi hanno rappresentato un idealismo anti-empirista: l'esperienza umana, l'esperienza sensoriale, è ingannevole; solo nel mondo delle idee pure è possibile incontrare la vera realtà e questo mondo è per definizione atemporale. Nel prologo al suo saggio, Borges chiarisce il perché la sua confutazione del tempo è "nuova" rispetto alle precedenti: il suo attacco al tempo non proviene dalla tradizione dell'idealismo platonizzante, bensì dall'idealismo empirista di Berkeley e Hume, ossia dalla forma dell'idealismo (meglio sarebbe forse chiamarlo "fenomenismo") che non solo nega la realtà di un mondo materiale dietro le impressioni dei sensi, ma anche la realtà di un mondo di idee astratte.

Il punto di partenza di Borges è la nota identità berkeleyana tra l'essere e l'essere percepito (*esse est percipi*) da cui deriva l'irrealtà di un supposto mondo materiale permanente ed esteriore alla mente, di una cosa in sé che vada oltre le impressioni sensitive del momento e i ricordi che esse evocano. Come avverte Borges e come già aveva affermato esplicitamente Hume, da questa identità si deduce anche l'irrealtà dello spazio (almeno dello spazio nel senso newtoniano di contenitore assoluto delle cose) esiste indipendentemente rispetto al suo contenuto: vediamo i colori, captiamo i suoni, percepiamo con l'olfatto i profumi, ma non vediamo, non captiamo né odoriamo lo spazio. Quindi esso non esiste se non come ordinatore di colori e di suoni, ma è privo di realtà sostanziale. Il passaggio seguente di questo processo di disgregazione della realtà consiste nel negare non solo un oggetto stabile di percezione, ma anche l'esistenza di un supposto soggetto permanente di percezione. Questo è il passo ulteriore compiuto da Hume: l'affermazione dell'irrealtà dell'io. Non solo non si percepisce nulla dietro le impressioni dei sensi, ma non c'è neanche qualcuno che possa farlo e la realtà si riduce ad un ammasso informe di colori, suoni, impressioni tattili, termiche, ecc., senza la presenza di un oggetto o un soggetto dietro di esse.

Il ragionamento borgesiano è semplice e logico: continuare l'impresa dei filosofi empiristi britannici. Borges, infatti, accusa Berkeley e Hume di essersi fermati a

metà del cammino e di non aver condotto il loro ragionamento fino alle sue estreme conseguenze. Dopo aver negato la materia, lo spazio e l'io, i due pensatori non hanno dato alla realtà del senso comune la "stoccata" finale, vale a dire non hanno negato la realtà del fluire temporale. Questo passo finale, la culminazione dell'empirismo idealista, è ciò che propone Borges e lo dichiara apertamente in questo passo del saggio *Nueva refutación del tiempo*: «Entrambi affermano il tempo: per Berkeley è "la successione di idee che fluisce uniformemente e di cui tutti gli esseri partecipano" (*Principles of Human Knowledge*, 98; Per Hume, "una successione di momenti indivisibili" [...] Ammesso l'argomento idealista, credo sia possibile - forse inevitabile - andare più lontano [...] Negati spirito e materia, che sono continuità, negato anche lo spazio, non so che diritto abbiamo a quell'altra continuità che è il tempo [...] Fuori di ogni percezione (attuale o ipotetica) non esiste la materia; fuori di ogni stato mentale non esiste lo spirito; neppure il tempo esisterà fuori di ogni istante presente».³⁷⁰

In realtà, l'argomentazione borgesiana è rivolta soprattutto a Hume in quanto si reclama una maggiore conseguenza nella critica alla realtà fino ad arrivare ad includere la negazione del tempo: «La metafisica idealista afferma che aggiungere a queste percezioni una sostanza materiale (l'oggetto) e una sostanza spirituale (il soggetto) è cosa azzardata e inutile; io affermo che non meno illogico è pensare che essi siano termini di una serie di cui principio e fine siano ugualmente inconcepibili».³⁷¹

³⁷⁰ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, pp. 139.

³⁷¹ *Ibidem*. Quello che Borges intende sottolineare è che sebbene Hume abbia ampliato la critica idealista di Berkeley alla realtà, si sia poi arrestato dinanzi ad un limite. Secondo lo scrittore argentino, tale limite era rappresentato dalla temporalità. Tuttavia, come sottolinea Juan Nuño, questa immagine di Hume timoroso, metafisicamente bloccato ed incapace di seguire il programma radicale idealista fino alle sue estreme conseguenze, è decisamente falsa in quanto non vengono presi in considerazione il senso e l'obiettivo della sua filosofia. Hume era idealista nel metodo d'interpretazione filosofica, esattamente come Berkeley e Locke, ma nessuno dei tre pensatori «era idealista per l'idealismo stesso, piuttosto vi fecero ricorso per meglio spiegare il meccanismo della conoscenza umana. Si trattava, in realtà, di presentare una dottrina rigorosa piuttosto che spiegare sia le conoscenze ordinarie (*common sense*) che quelle scientifiche». Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 134. Questo aspetto fondamentale della filosofia di Hume è ciò che Borges finge di non sapere. Lo fa perché intende usare il presunto limite di Hume per portare avanti una propria confutazione del tempo. In realtà sa bene che se il filosofo inglese avesse negato anche l'esistenza del tempo non avrebbe potuto raggiungere il suo obiettivo filosofico: spiegare e dotare di fondamenta la conoscenza. Il tempo, per Hume, era l'equivalente di una successione percepita di oggetti che mutano per cui si può riconoscere la relativizzazione

Borges giunge così alla posizione più estrema partendo da queste premesse. Ciononostante, la sua argomentazione non è molto convincente, almeno fino a questo punto. La debolezza deriva dal fatto che, per la sua struttura intrinseca, il suo ragionamento ha la forma di un argomento per analogia: le ragioni presentate dallo scrittore contro la realtà del tempo non sono identiche, ma sono analoghe a quelle esposte da Berkeley e Hume contro la realtà di materia, spazio ed io. Dalla tradizione filosofica sappiamo che gli argomenti per analogia conferiscono un certo grado di plausibilità o verosimiglianza ad un'ipotesi, ma non sono garanzia di certezza. Probabilmente, Borges è consapevole di questa debolezza della sua argomentazione e propone un altro tipo di attacco alla nozione della successione temporale, facendo appello non solo ai classici della filosofia, ma arricchendo gli argomenti dell'idealismo con degli esempi, ovvero con la descrizione di eventi particolari a partire dai quali spinge il lettore a ricavare conclusioni proprie. Come sottolinea Juan Nuño, Borges procede come aveva fatto a suo tempo Hume nell'esempio della palla da biliardo, ossia descrive una situazione determinata al fine di esplicitarla in termini perfettamente discontinui e seriali.³⁷² La situazione impostata a modo di *Gedankenexperimente* apre un doppio fronte:

- 1) Negare l'unilinearità o unidimensionalità della successione temporale;
- 2) Negare l'irreversibilità e, pertanto, la direzione del tempo.

Il risultato è il crollo della nostra nozione abituale di tempo: si può continuare a parlare di istanti temporali, ma non come elementi di una successione ordinata e unica di avvenimenti.

del concetto: il tempo è un altro modo di percepire la maniera "dinamica". Se egli avesse rifiutato il tempo come percezione successiva, non avrebbe potuto spiegare il meccanismo elementare dell'atto del conoscere, ovvero la catena di impressioni e la sua derivazione, ossia quella delle idee.

³⁷² Com'è noto, la tesi più celebre della filosofia di Hume è la critica al rapporto di causa/effetto che lega gli eventi tra loro. Secondo questo rapporto, ad un'azione corrisponde una conseguenza: ad esempio, il fatto che una palla da biliardo ne tocchi un'altra implica che la seconda cominci a muoversi. Se si osserva il comportamento delle palle da biliardo per la prima volta, senza sapere nulla delle leggi della fisica e senza mai avere sperimentato un'esperienza del genere, difficilmente si potrà predire ciò che succederà. Hume sostiene allora che l'esistenza di un rapporto causale tra la causa e l'effetto non deriva dalla prova che tale rapporto esiste realmente, ma dalla tendenza della psiche umana a individuare indebitamente leggi di regolarità in rapporto ad eventi che si ripetono con una certa costanza. «Una volta confutata la nozione di causa», sottolinea Juan Nuño «Hume sente che deve spiegare il perché si è formato questo concetto e perché gli uomini continuano ad usarlo [...] Borges non opera in modo differente per quanto riguarda la nozione di tempo». *Ibidem*, pp. 130-131.

Per il primo obiettivo, Borges descrive due sogni che servono come esempi paradigmatici. Nel testo A di *Nueva refutación del tiempo*, viene riportato un esempio ispirato ad un personaggio dello scrittore Mark Twain: Hulckberry Finn sta dormendo sulla sua zattera che attraversa le acque del Mississippi; ad un certo punto si sveglia e riesce appena a percepire ciò che lo circonda (il fiume e la riva), ma ricade quasi subito in un sonno profondo. Nel testo B l'esempio è quello di Chuang Tsu (protagonista dell'omonimo romanzo di Herbert Allen Giles) il quale «sognò che era una farfalla e non sapeva, destandosi, se fosse un uomo che aveva sognato d'essere una farfalla o una farfalla che sognava di essere un uomo».³⁷³ Non è un caso che Borges ricavi dai sogni il materiale per la sua tesi: i sogni sono per lui una minaccia latente contro qualsiasi epistemologia realista. I sogni rappresentano anche l'indicatore più evidente, benché sicuramente non il solo, del fatto che il tempo, incluso quello vissuto soggettivamente, non può essere concepito come una serie ordinata e unidirezionale di esperienze psichiche vissute in un determinato momento. In effetti, se le uniche cose sulle quali possiamo contare sono gli insiemi delle impressioni sensoriali e i ricordi, allora è chiaro che questi insiemi sono molto diversi nell'Hulckberry Finn addormentato e nell'Hulckberry Finn sveglio, così come nel Chuang Tsu-farfalla e nel Chuang Tsu-uomo e che non ha senso cercare di incasellarle in una stessa cronologia o in un unico ordine temporale. Aggiungere al fiume ed alla riva percepiti da Hulckberry Finn la nozione di un altro fiume e di un'altra riva, ossia aggiungere un'altra percezione a quella rete immediata di percezioni è ingiustificabile sia per l'idealismo che per Borges.

Se nel linguaggio comune si parla di un "prima" e di un "dopo" e si accetta l'idea di un'ampia serie temporale sulla quale si riportano i fatti e si raccontano gli eventi, nel saggio borgesiano sembra esistere solo il presente, o meglio, l'istante isolato e pienamente sufficiente. In accordo con una concezione soggettivista del tempo, Borges definisce quindi l'esistenza di un presente assoluto, circoscritto all'orizzonte delle esperienze vissute nella coscienza del soggetto: «Ogni istante è autonomo [...] Non si dà tale storia (dell'universo), come non si dà la vita di un uomo, neppure una delle sue notti; ogni momento che viviamo esiste e non il suo

³⁷³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p.146.

immaginario insieme».³⁷⁴ Il tempo manca di una struttura unilineare, mentre può esistere una forma ramificata o una serie parallela di eventi non connessi tra loro; da qui deriva anche che la nozione di simultaneità di eventi è inapplicabile in generale; se non è possibile la simultaneità dei fatti al di là della mente, ancor meno è possibile la sua successione: «Nego, con argomenti dell'idealismo», scrive Borges, «la vasta serie temporale che l'idealismo ammette. Hume ha negato l'esistenza di uno spazio assoluto nel quale ogni cosa ha un luogo; io, quella di un solo tempo nel quale si concatenano tutti i fatti. Negare la coesistenza non è meno arduo che negare la successione. Nego, in un numero elevato di casi, che essi siano successivi: nego anche, in un numero elevato di casi, che essi siano contemporanei. L'amante che pensa "Mentre io ero così felice, pensando alla felicità della mia amata, lei m'ingannava", s'inganna: se ogni stato che viviamo è assoluto, la felicità non fu contemporanea del tradimento; la scoperta del tradimento è un altro stato».³⁷⁵ «Nessuno ha vissuto nel passato», si legge ancora nel testo borgesiano, «nessuno vivrà nel futuro: il presente è la forma di ogni vita [...] Il tempo è come un cerchio che giri infinitamente: l'arco che discende è il passato, quello che sale è il futuro; in alto, c'è un punto indivisibile che tocca la tangente ed è l'ora».³⁷⁶

Per «negare la successione dei termini di una serie»,³⁷⁷ Borges dichiara quindi l'assoluta autonomia di ogni istante e per «negare il sincronismo dei termini di due serie»³⁷⁸ isola ogni istante (o ogni individuo) che, almeno in teoria, si converte in qualcosa di assoluto, in un istante o in un'entità unica. Tuttavia, come nota Juan Nuño, se si procede col negare questa successione e se ad ogni istante corrisponde la captazione di questo istante, allora sorge un problema: o pluralizza e disgrega la coscienza in tanti frammenti come gli istanti che si registrano, oppure bisogna spiegare il tipo di relazione esistente tra i diversi istanti che sono al centro delle operazioni proprie di questa coscienza unitaria.³⁷⁹

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 140.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 148.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 147.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, Op. Cit., p. 131.

In sostanza: o istanti registrati in modo assolutamente sconnesso, il che significa propriamente una confutazione della memoria, oppure la conservazione di quest'ultima, cioè una confutazione del tempo con ricorso ad un'altra ipotesi non meno radicale. L'ipotesi della negazione della successione del tempo lascia separati i termini di una serie temporale ridotti all'esperienza minima di istanti fugaci; si avrà allora: I₁, I₂, I₃,.....In senza che il sottoinsieme rappresenti in questo caso nient'altro che un mero registro differenziatore di tutti questi istanti, mai in base all'ordine di apparizione, il che equivarrebbe a riconvalidare la negata successione. Tuttavia, essendoci una diversità di istanti e un'unità di conoscenza di questa diversità c'è il rischio di accostarli e di interrogarsi su quale sia il loro legame, tra cui c'è proprio quello della priorità e della posteriorità: «espulso il tempo attraverso la rottura della serie temporale, esso potrebbe reintrodursi attraverso la diversità di termini, i quali finirebbero per relazionarsi tra di loro».³⁸⁰ Per questo motivo, Borges ritiene necessario arricchire la sua argomentazione con un'altra ipotesi considerando anche che fino a qui egli non mostra integralmente l'inconsistenza dell'idea di tempo. Ad essere negata è soprattutto una particolare forma di concepire la temporalità, ovvero come ordine unidimensionale, ma non propriamente l'idea del fluire temporale. Come sottolinea Ulises Moulines, fino a questo punto del saggio *Nueva refutación del tiempo*, Borges mantiene ancora l'idea del tempo inteso tuttavia non come un unico fiume che scorre in un'unica direzione, ma come una sorta di delta multidirezionale nel quale la nozione di simultaneità finisce per perdere significato così com'era avvenuto nel racconto fantastico *El jardín de senderos que se bifurcan*.³⁸¹ Entra quindi in gioco la stoccata finale di Borges al tempo, ovvero il racconto di una sua esperienza personale. Vale la pena ricordare il passaggio con precisione.

Lo scrittore racconta che una sera del 1928 stava passeggiando in alcuni vicoli di un sobborgo di Buenos Aires, in un luogo che non visitava da circa trent'anni. Ad un certo punto si ritrova davanti ad un muro illuminato dalla luna e racconta: «Mi arrestai a guardare quella semplicità. Pensai, certo ad alta voce: “È come trent'anni fa...”. Calcolai la data [...] Il facile pensiero “Sono nel mille ottocento

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 132.

³⁸¹ C. Ulises Moulines, *El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo*, in Alfonso de Toro/Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges...*, Op. Cit., p. 184.

e tanti” cessò d’essere poche approssimative parole e divenne realtà profonda [...] Questa pura rappresentazione di fatti omogenei [...] Non è soltanto identica a quella che si verificò in questo angolo tanti anni fa; è, senza somiglianze né ripetizioni, la stessa. Il tempo, se possiamo intuire tale identità, è una delusione: l’indifferenza e inseparabilità di un momento del suo apparente ieri e di un altro del suo apparente oggi, bastano per disintegrarlo».³⁸²

L’esperienza narrata da Borges è estremamente semplice, ma non per questo poco convincente. Non viene messa in discussione esclusivamente l’unidimensionalità della successione temporale, ma viene confutato qualcosa di più essenziale: l’irreversibilità del tempo, ovvero la simmetria della relazione tra gli eventi ordinati temporalmente. Il racconto borgesiano rompe con questa proprietà fondamentale del tempo. Se con gli esempi di Hulckberry Finn e Chuang Tsu lo scrittore dichiara infranta la serie degli istanti, con questo ulteriore esempio dichiara identici ed indiscernibili gli istanti di questa serie temporale. Con i primi esempi si mette in crisi il tempo della realtà (ossia i termini della serie) e si sconnettono eventi e date, con il secondo esempio il tempo viene espulso dalla coscienza (la captazione dei termini) in quanto esiste solo l’istante, senza possibilità di trascendere un presente inamovibile e serrato.

Se, in base alle premesse dell’empirismo, tutto ciò che possiamo assumere come realtà è l’insieme delle nostre impressioni sensoriali (come possono essere quelle avvertite dinnanzi ad un muro rosa in un sobborgo della città al tramonto), è evidente che basta che una sola volta nell’esperienza di un individuo si ripeta questo medesimo insieme di sensazioni perché venga meno la simmetria del flusso temporale e, pertanto, la nozione stessa di tempo. «Non basta *un solo termine ripetuto*», argomenta l’autore, « per scompigliare e confondere la serie del tempo?». ³⁸³ Se l’insieme delle sensazioni provate dinnanzi al muro rosato (momento A) si presenta ipoteticamente in un altro momento nella vita di Borges (momento B), il quale, a sua volta, ipoteticamente precede un altro insieme di sensazioni (momento C) che risulta identico al momento A, allora si desume che A precede B e questi, a sua volta, preceda A; per cui, in base alla proprietà

³⁸² Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 143.

³⁸³ *Ibidem*, p. 147.

transitiva risulta che A precede se stesso (naturalmente si tratta di una contraddizione logica) e viene demolita l'idea stessa di tempo.

Sebbene parta da premesse dissimili, un argomento analogo a quello borghesiano è, nella sua strutturazione generale, quello che lo scienziato austriaco Kurt Gödel sviluppò in un breve saggio del 1949, *Teoria della relatività e filosofia idealistica*, per dimostrare l'invariabilità della nozione di tempo fisico e la verosimiglianza dell'idealismo.³⁸⁴ Il contributo più rilevante che Gödel diede alla logica, alla fisica, ma anche alla filosofia della matematica consiste nell'intuizione che alcune soluzioni plausibili alle equazioni della teoria della relatività generale di Einstein reggono un modello di universo in cui alcune serie di eventi fisici si concludono su se stessi, per cui è teoricamente possibile che un evento termini precedendo se stesso. Convinto (come alcuni contemporanei teorici della gravità quantistica) che il tempo nasca dall'incontro tra una realtà fisica fondamentalmente atemporale e un sistema sensoriale che, come il nostro, "temporalizza", Gödel trovò un modello delle equazioni di Einstein in cui il tempo cosmico non esiste, provocando non poche perplessità nella comunità dei fisici che reagì negativamente ed ignorò quasi totalmente le sue teorie. Secondo Gödel, lo scorrere oggettivo del tempo è dominato da un'infinità di istanti di "adesso" che vengono successivamente ad esistenza; in particolare, ciò che esiste è adesso e non ieri o domani.

In questo senso, il tempo non è assimilabile allo spazio. Nella teoria della relatività ristretta il tempo è geometrizzato e diventa statico; non c'è spazio per il tempo della nostra vita quotidiana che scorre o passa. Nella relatività generale, invece, dove la forma dello spazio-tempo è determinata dalla materia dell'universo, emerge la possibilità che alcuni sistemi di riferimento possono essere "privilegiati": sono quelli che seguono, come dice Gödel, il moto medio della materia dell'universo.³⁸⁵

³⁸⁴ Kurt Gödel, *Teoria della relatività e filosofia idealistica*, in P.A. Schilpp, *Albert Einstein scienziato e filosofo*, Bollati-Boringhieri, Torino 1958, pp. 503-510. In questo saggio, Gödel definisce come idealistica la tesi che il mutamento e quindi il tempo non sono oggettivi, attribuendola a Parmenide, a Berkeley e a Kant. Al di là di una ricostruzione storiografica discutibile, questo scritto mostra che collegare il tempo con la realtà del cambiamento impone di affrontare una serie di antinomie, qui ricavate dalla lettura della *Critica della Ragion Pura*, che investono l'idea di uno scorrere oggettivo del tempo, la sua esistenza, ricondotta ad un'infinità di istanti ed infine il ruolo dell'osservatore che non ha diritto ad alcun privilegio rispetto a qualsiasi altro. Cfr. *Ibidem*, pp. 504-505.

³⁸⁵ *Ibidem*.

Il tempo relativo a questi sistemi di riferimento viene designato come tempo cosmico assoluto, ma quello che resta della realtà oggettiva del tempo non ha tuttavia la struttura di un ordine lineare e certamente non il carattere di un flusso. Gödel scopre infatti delle soluzioni delle equazioni cosmologiche di Einstein che corrispondono a dei mondi all'interno dei quali non può esistere un tempo globale unico: sono quelli che egli definisce *universi rotanti*.

In questi universi, detti “universi di Gödel”, il tempo cosmico non esiste perché la geometria dello spazio-tempo è così incurvata che esistono curve spazio-temporali che si chiudono in se stesse. Tale soluzione presume che il tempo circolare è fisicamente possibile: partendo da un qualunque punto del modello spazio-temporale di Gödel è teoricamente possibile, percorrendo un anello temporale più o meno lungo, ritornare esattamente al punto di partenza. Se esistono curve chiuse tali che si può arrivare al passato pur procedendo verso il futuro, allora il passato non è realmente passato e un tempo simile non può corrispondere al tempo vero intuitivo. Il fatto di poter ritornare al punto di partenza dimostra, secondo Gödel, che la velocità e il moto, insieme al tempo, non esistono. Il tempo inteso come successione o forma dello scorrimento non esiste; il tempo è sostanzialmente un'illusione.³⁸⁶

³⁸⁶ Studiando la rotazione delle galassie, Gödel cercò di capire anche se il nostro universo fosse un universo in rotazione, compiendo quindi un'inferenza dal possibile al reale. Egli intuì che dove un tempo cosmico può o non può essere definito dipende solo dalla distribuzione della materia, non dalle leggi di natura. Un possibile universo di Gödel è governato dalle stesse leggi fisiche che vigono nel nostro mondo e differisce solo nella distribuzione su larga scala della materia e del movimento. In quell'universo, la nostra esperienza del tempo come qualcosa che scorre sarebbe indistinguibile da come lo percepiamo nel nostro (essendo ivi uguali a come siamo perché prodotti dalle medesime leggi fisiche) e tuttavia, in quell'universo il tempo che scorre è dimostrabilmente assente. Non può essere dunque possibile, pensa Gödel, che se il tempo non esiste in quel mondo esiste nel nostro. Altrimenti l'esistenza o non esistenza dello scorrere del tempo (ossia il fatto che esiste un tempo nel senso comune della parola) dipenderebbe dal modo particolare in cui la materia e il moto sono disposti nell'universo, il che è poco credibile. La conclusione di Gödel è che se la teoria della relatività non riesce a spiegare la nostra esperienza quotidiana del tempo, questo non significa che essa è incompleta, ma che il nostro senso intuitivo del tempo è un errore. Gödel ha svolto anche un'analisi della filosofia kantiana allo scopo di dimostrare come essa fosse confermata dalla teoria della relatività sulla questione del carattere ideale del tempo. Com'è noto, il tempo per Kant esiste solo relativamente al soggetto percipiente o alla sensibilità e non è qualcosa che esiste di per sé o una caratteristica inerente agli oggetti. Per la teoria della relatività si considerano “cose più generali e astratte, come i punti materiali, le linee di universo e i sistemi di coordinate che tuttavia, analogamente, possono essere concepite in modo più conveniente come caratteristiche di, o appartenenti a, un possibile osservatore”. Palle *Yourgrau, Un mondo senza tempo. L'eredità dimenticata di Gödel e Einstein*, Il Saggiatore, Milano 2006. Secondo Gödel, anche il carattere a priori del tempo e dello spazio sono parzialmente compatibili con la scienza moderna. Che i corpi che ci circondano si muovano secondo linee di una geometria non euclidea

Ciò che lo scienziato austriaco conclude nel 1949 rispetto al tempo in scala cosmologica è sostanzialmente identico a ciò che Borges deduce nel saggio *Nueva refutación del tiempo* del 1946 rispetto al tempo fenomenico: una sola ripetizione nella catena temporale implica l'irrealtà di un presunto fluire temporale. Ancora una volta emergono, dunque, punti di contatto tra l'opera borgesiana e le teorie scientifiche.

Nonostante Borges finga di non vederle («Ignoro ancora l'etica del sistema che ho tracciato»),³⁸⁷ le conseguenze dirette di una simile confutazione del tempo sono, secondo Nuño, il presentismo e l'indiscernibilità degli istanti. In primo luogo, come abbiamo visto, c'è l'importanza attribuita al presente, una sorta di esaltazione dell'istantaneità: «Né la vendetta né il perdono né il carcere e neppure l'oblio possono modificare l'invulnerabile passato. Non meno vani mi appaiono la speranza e il timore, che si riferiscono sempre a fatti futuri; cioè a fatti che non accadranno a noi che siamo il minuzioso presente».³⁸⁸ Oltre a ciò, si deduce anche l'assoluta identità degli istanti ossia l'indiscernibilità tra l'uno e l'altro per cui è evidente anche l'ascendenza leibniziana: «Possiamo postulare, nella mente di un individuo (o di due individui che si ignorano, ma nei quali si opera lo stesso processo), due momenti uguali. Postulata tale uguaglianza, si può chiedere: questi momenti identici non sono lo stesso momento? Non basta *un solo termine ripetuto* per scompigliare e confondere la serie del tempo? I fervidi che si dedicano a un verso di Shakespeare non sono, letteralmente, Shakespeare?».³⁸⁹ Se colui che recita i versi del poeta inglese può essere registrato solo in un eterno presente, allora è Shakespeare poiché non è possibile attribuire al primo la proprietà di "essere posteriore" all'autore dell'*Amleto*. Vivere nel presente esclusivo ed unico significa essere condannato a non distinguere tra un istante e l'altro.

non esclude che noi possiamo avere una forma di percezione euclidea e che siamo in grado di formarci immagini degli oggetti solo proiettando le nostre sensazioni su questa rappresentazione. La contraddizione tra l'a-priori e la teoria della relatività sembra che esista solo su una questione, vale a dire relativamente all'opinione di Kant che la scienza naturale, nella descrizione che fornisce del mondo, debba necessariamente mantenere le forme della nostra percezione sensoriale e che non possa fare altro che instaurare relazioni tra fenomeni all'interno di questo quadro. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al saggio di Kurt Gödel, *Alcune osservazioni sulla relazione tra la teoria della relatività e la filosofia kantiana*, in Id., *Opere*, Bollati-Boringhieri, Torino 2006, vol. III, pp. 195-224 (del presente saggio l'autore redasse tre versioni di cui nessuna definitiva).

³⁸⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 141.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 140.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 141.

Esiste solo il momento dato, sembra dirci Borges, senza neanche l'ironica consolazione della sua fugacità dal momento che il presente sospeso, bloccato, non trascorre mai.

Eppure, com'è tipico di Borges, questa non è la sua convinzione definitiva circa la questione della temporalità. Con il breve epilogo che chiude il saggio *Nueva refutación del tiempo* Borges sembra voler cancellare in modo sbrigativo tutte le disquisizioni precedenti e ritornare al punto di partenza quasi come se si fosse pentito della sua audacia nella negazione del tempo: «Il tempo è la sostanza di cui sono 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».³⁹⁰

Nonostante le affermazioni precedenti, viene alla fine riproposto tutto ciò che egli aveva messo in discussione seguendo l'idealismo: il mondo e l'io. Egli sembra ora tornare nuovamente la nozione idealista del tempo: il fiume, la tigre, il fuoco (identificati con se stesso), ossia la catena delle nostre percezioni successive. Affiora anche un'altra ossessione che si lega al tema della memoria e che chiude il ciclo delle sue preoccupazioni metafisiche: cioè sapere se realmente Borges è Borges. Ulises Moulines sottolinea che al Borges "idealista" che confuta il divenire temporale sul piano filosofico si oppone a livello metafilosofico un Borges "esistenzialista" che è conscio dell'implacabile ed angoscioso giogo del tempo, principale nemico dell'uomo.³⁹¹ Al termine del saggio *Nueva refutación del tiempo*, Borges ammette infatti che la critica idealista alla nozione comune della temporalità è una «consolazione segreta»³⁹² per gli esseri umani anche se è una consolazione che sappiamo essere effimera.

Secondo Ulises Moulines, l'affermazione che chiude il saggio borgesiano non è comunque una contraddizione in quanto dimostra che il nostro modo di pensare sul tempo si muove su piani distinti. Gli argomenti della filosofia idealista indicano che qualcosa si è infranto nell'ambito dell'idea abituale della temporalità, mentre l'ulteriore riflessione della metafilosofia esistenziale segnala che qualcosa si è infranto nell'ambito della confutazione idealista. Entrambe le

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 149.

³⁹¹ C. Ulises Moulines, *El idealismo más consecuente según Borges...*, Op. Cit., p. 186.

³⁹² Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 148.

constatazioni sono importanti per il pensiero filosofico e il saggio borgesiano *Nueva refutación del tiempo* lo mostra in modo abile e singolare.³⁹³

³⁹³ C. Ulises Moulines, *El idealismo más consecuente según Borges...*, Op. Cit., p. 186.

Capitolo III

L'eternità

Sommario: 1. L'eternità e le sue dimensioni; 2. Il saggio *Historia de la Eternidad*; 2.1. L'interpretazione borgesiana dell'eternità di Platone e Plotino; 2.2. L'eternità cristiana; 2.3. Il ruolo dell'individuo e della memoria rispetto all'eternità; 3. L'eterno istante; 4. L'idea più orribile dell'universo; 4.1. La matematica contro l'Eterno Ritorno.

1. L'eternità e le sue dimensioni.

Quella dell'eternità è un tema tangibile nella prosa e nella poesia di Jorge Luis Borges in quanto sono evidenti i segni della sua ricerca, i ripetuti tentativi dell'autore di un contatto e di un'interpretazione di questa idea ancestrale. Il tema dell'eternità è implicito in molti dei suoi racconti, particolarmente in quelli il cui tema centrale è il tempo: il tempo di Dio e dell'esperienza umana, il tempo ciclico e i tempi simultanei sono tutte forme di negare l'esistenza stessa del tempo insinuando, spesso senza nominarla, una forma di eternità. Borges anela alla comprensione dell'eternità in quanto è conoscitore della condizione relativa delle cose ed è conscio di essere condannato ad un inevitabile esilio, quello del labirinto della propria coscienza.

La consapevolezza del carattere fittizio ed ingannevole del tempo e dello spazio lo spinge a sottrarsi ad entrambe queste dimensioni per incontrare l'eterno. Egli non nega l'indole spazio-temporale dell'uomo di cui è certamente consapevole, ma rifiuta questa doppia condizione come un dato inevitabilmente definitivo ed imprescindibile. Superarla è la sfida personale e professionale che s'impone e che emerge dalla sua produzione. Molte religioni aspirano e promettono l'eternità, ma Borges, agnostico dichiarato, non crede in un'eternità al di là della morte. Juan Arana sostiene come lo scrittore cerchi piuttosto «un'eternità distinta, non

separata o posposta all'esistenza terrena, ma mescolata con essa».³⁹⁴ Lo stesso Arana distingue due dimensioni dell'eternità, una trascendente e un'altra immanente.³⁹⁵ La prima occupa evidentemente una posizione diversa rispetto a quella della realtà immediata e non è collegata al trascorrere degli eventi. Questa eternità è la possessione perfetta e simultanea di una vita interminabile. La versione immanentista non specula sulla possibilità di un'eternità nascosta alla quale si accede esclusivamente dopo la morte, ma, al contrario, propugna un'eternità che «convive con noi, alla quale possiamo in un certo modo collegarci senza abbandonare l'esistenza terrena e che, pertanto, può redimerci qui ed ora dal nostro dal nostro essere relegati nel tempo».³⁹⁶ Borges crede in questa seconda eternità.

In una conferenza del 1979 dedicata alla questione del tempo e dell'eternità disse: «Che cos'è l'eternità? L'eternità non è la somma di tutti i nostri ieri. L'eternità è tutti i nostri ieri, tutti gli ieri di tutti gli esseri coscienti. Ma anche tutto il passato, questo passato che non si sa quando sia iniziato. E poi, tutto il presente. Questo momento presente che comprende tutte le città, tutti i mondi, lo spazio fra i pianeti. E poi l'avvenire. L'avvenire che non è stato ancora creato, ma che pure esiste».³⁹⁷ Ciò che riassume l'idea borgesiana dell'eternità è quindi un'ansia di pienezza: tutti i momenti del tempo, così come tutti i punti dello spazio, confluiscono e si fondono in quella magica cornice lontana tanto dal divenire quanto dalla molteplicità. Filosoficamente lo si può considerare come un ambito parmenideo in cui governano l'essere e l'unità in relazione al fiume eracliteo in cui è impossibile bagnarsi due volte e che non può essere compreso con un solo sguardo.

³⁹⁴ Juan Arana, *La Eternidad de lo Efímero; ensayo sobre Jorge Luis Borges*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2000, p. 135.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 136.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. IV, pp. 199-200.

2. Il saggio *Historia de la Eternidad*.

Pubblicato nel 1936, *Historia de la Eternidad* è il saggio che Borges dedica al tema dell'eternità, un argomento verso il quale si sentì sempre profondamente attratto. Illogica, ma non insensata titolazione, secondo Barletta, è quella dello scritto borgesiano in quanto nell'ossimoro è racchiusa una contraddizione interna se non addirittura un vero e proprio scandalo: «Può mai darsi una narrazione cronologicamente orientata di ciò che si sottrae per definizione al tempo, perché ne costituisce il fondamento?». ³⁹⁸ Eppure Borges, come sottolinea Barletta, altrove definisce la metafisica come «un ramo della letteratura fantastica» ³⁹⁹ chiudendo ognuna e tutte le vie di accesso al dominio concettuale che ostinatamente gli uomini non cessano di perseguire del materiale di cui sono fatti. La contraddizione racchiusa nel titolo di questo saggio del '36 viene comunque chiarita in un altro scritto, il saggio *Avatares de la tortuga*, nel quale Borges enuncia di aver desiderato compilare la mobile storia del concetto d'infinito in una biografia illusoria. ⁴⁰⁰

Ai lettori dei suoi racconti fantastici, nota Barrenechea, lo scrittore argentino ha offerto lo spettacolo caotico di un trascorrere inverso delle ore, di un futuro già esistente, di una vita che è tutta proiettata nel passato, di un passato illusorio che è possibile annullare o modificare. Egli ha offerto anche l'immagine di un mondo in cui il tempo si ramifica, in cui gli uomini vivono un numero crescente di vite che proliferano all'infinito mostrando anche i ripetuti circoli dell'eterno ritorno che converte gli uomini in automi destinati a reiterare i medesimi gesti. ⁴⁰¹

Dopo la negazione del tempo portata a compimento nel saggio *Nueva refutación del tiempo*, a Borges non resta che realizzare un'altra operazione: riassumere

³⁹⁸ Giuseppe Barletta, *Chronos. Figure filosofiche del tempo*, Edizioni Dedalo, Bari 1992, p. 7.

³⁹⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 436.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 254. Secondo Berta de Abner (Id., *Marcel Schwob-Jorge Luis Borges: Marginalidad y Trascendencia*, Ed. Effha, San Juan 2006, p. 296), c'è un elemento che contribuisce ad inquadrare questo titolo, questa unione paradossale. Si tratta della citazione di una tradizione orale che Borges dice di aver raccolto durante gli anni dell'adolescenza a Ginevra e che riguarda la dichiarazione che un certo Michele Serveto rese dinnanzi ai giudici prima della sua condanna a morte. Scrive Borges: «Serveto disse ai giudici che lo avevano condannato al rogo: «Brucerò, ma ciò non è che un fatto. Continueremo poi a discutere nell'eternità». Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 423.

⁴⁰¹ Ana Maria Barrenechea, *La expresion de la irrealidad en la obra de Borges*, Op. Cit., p. 88.

alcune idee filosofiche sul concetto di eternità così come sono state formulate nel corso della filosofia occidentale ed esporre infine delle sue conclusioni, ossia una visione personale di questa immagine ancestrale.

Con *Historia de la Eternidad* egli si propone pertanto di redigere una storia dell'eternità, o, come scrive lui stesso, «la storia di quest'immagine, di questa grezza parola arricchita dalle dispute umane».⁴⁰² La domanda iniziale che sembra spingere Borges nella compilazione del saggio riguarda il modo in cui la fugacità del tempo può essere evitata. Il contrario del momento provvisorio e fugace è il prolungamento dell'istante, la durata interminabile. Tra le concezioni dell'eternità formulate dai filosofi, quella della durata interminabile è stata la prima e la si ritrova in Eraclito il quale sostiene che il nostro mondo non è stato creato né dagli uomini né dagli dei poiché è sempre esistito e sempre esisterà.⁴⁰³ Tale concezione dell'eternità si è rivelata tuttavia problematica in quanto i momenti costitutivi dell'evento si moltiplicano senza fine e non sono in grado di trascendere la loro finitudine. Nell'allargare l'evento che non vogliamo perdere, lo perdiamo e, in particolare, lo perdiamo istante per istante.

L'eternità delle idee affascina Borges e lo invita a riflettere sul carattere illusorio dello scorrere del tempo. Platone sviluppa infatti un nuovo modello di eternità contro il trascorrere del tempo, un modello dalla durata infinita perché non vi è incluso ciò che è già esistito (il passato) né ciò che esisterà (il futuro). Egli rinuncia a definire l'eternità nei termini di un passaggio dal passato al futuro attraverso il presente, ossia in termini di tempo; in altre parole, non definisce l'eternità come movimento. L'eternità platonica è immobile e le fasi dell'evento reputato eterno non si trovano una dietro l'altra, ma si trovano tutte insieme e una volta per sempre. È questa l'eternità della quale Borges si occupa massimamente nella sua *Historia de la Eternidad*, considerandola la via più semplice e diretta tra quelle seguite dagli individui per vincere, o illudersi di vincere, la fugacità del tempo. Borges distingue due tappe di questo percorso, realizzando in primo luogo una breve presentazione della metafisica platonica nella sua versione classica (Platone, Plotino) e concentrandosi successivamente sulla versione cristiana del

⁴⁰² Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 353.

⁴⁰³ Conrado Eggers Lan/Victoria Julia, *Los filósofos presocráticos. Introducción, traducción y notas*, Gredos, Madrid 1978, p. 384.

platonismo; per questo egli parla di una «prima eternità»⁴⁰⁴ riferendosi a quella esposta da Plotino nelle *Enneadi* e di una «seconda eternità»⁴⁰⁵ alludendo invece all'eternità cristiana. Con una differenza sostanziale che non mancheremo di analizzare: se la prima procede dalla visione degli archetipi eterni grazie ai quali può esistere il tempo, la seconda non si concepisce senza le discussioni sulla predestinazione e sulla dannazione, ma soprattutto fuori dalla nozione di Trinità che viene definita come «un errore intellettuale, una infinità sommersa, speciosa come gli specchi opposti».⁴⁰⁶

Borges parte dal presupposto che se dal tempo non possiamo uscire, poiché è una condizione basilare del pensiero e dell'esistenza, ogni rappresentazione dell'eterno sarà possibile solo mediante il ricorso a categorie temporali. Scrive infatti all'inizio di *Historia de la Eternidad*: «Il tempo è per noi un problema, un tremulo ed esigente problema, forse il più importante della metafisica; l'eternità, un gioco o una stanca speranza [...] l'eternità è un'immagine fatta con sostanza di tempo».⁴⁰⁷ Per Borges, la nozione di eternità si comprende solo a partire dalla percezione temporale: il tempo, mistero metafisico per eccellenza, precede l'eternità, figlia degli uomini. Questo perché l'eternità, che rimane attributo dell'illimitata mente di Dio, è per lui l'intuizione contemporanea e totale di tutte le frazioni del tempo; essa è qualcosa di semplice e misteriosamente complesso allo stesso tempo perché è pienezza totale, interminabile vita: «Nessuna delle varie eternità ideate dagli uomini - quella del nominalismo, quella di Ireneo, quella di Platone - è una meccanica aggregazione del passato, del presente e dell'avvenire. È una cosa più semplice e più magica: è la simultaneità di questi tre tempi».⁴⁰⁸

Il tempo, pensa lo scrittore, sta all'eternità come la successione alla simultaneità: «Noi percepiamo i fatti reali e immaginiamo i possibili (e i futuri); in Dio non esiste questa distinzione, che appartiene alla disconoscenza e al tempo. La sua eternità registra simultaneità (*uno intelligendi actu*) non solo tutti gli istanti di questo mondo affollato, ma anche quelli che vi troverebbero posto se il più

⁴⁰⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 358.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 359.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 353.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 354.

evanescente di essi cambiasse - e perfino quelli impossibili. La sua eternità combinatoria ed esatta è molto più copiosa dell'universo».⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 362.

2.1. L'interpretazione borgesiana dell'eternità di Plotino e Platone.

Historia de la Eternidad è diviso in quattro parti nelle quali Borges utilizza prevalentemente un metodo descrittivo.

Nella prima parte del saggio viene brevemente presa in esame l'eternità plotiniana. Borges sottolinea come Plotino riassume splendidamente tutto ciò che i suoi predecessori hanno immaginato su questo concetto e come nei suoi libri convergano tutte le concezioni greche dell'eternità. L'autore delle *Enneadi* percepisce infatti tutta l'esperienza che lo ha preceduto vedendola concentrata, in ultima istanza, sull'idea di movimento e sottoponendola ad una critica che, pur obbedendo alle direttive della sua concezione del mondo, segna un passaggio decisivo a proposito dei temi del tempo e dell'eternità.

Da filosofo platonico qual'è, Plotino ritiene, com'è noto, che la risposta ai principali interrogativi concettuali vada cercata nei dialoghi di Platone e in particolare dal *Timeo* egli trae la cruciale distinzione tra i “due mondi” che enuncia all'inizio del trattato III, 7 delle *Enneadi*. Da un lato vi è la natura eterna ed immutabile: si tratta del mondo dell'essere autentico e delle idee che Plotino situa nell'intelletto divino e dall'altro vi è la natura transitoria, in continuo divenire e legata al tempo: si tratta della realtà sensibile e fenomenica, quello che Plotino chiama il mondo “di quaggiù” per distinguerlo dalle realtà superiori ed incorporee da cui esso dipende e che imita perfettamente. L'eternità appartiene al cosmo perfetto, essenziale e divino, il tempo all'universo sensibile e in continuo divenire.⁴¹⁰ Il perno della sua analisi è quindi la distinzione, condivisa e ripresa da Borges, tra “eterno” (ossia la dimensione eonica) e “tempo”.

Eppure, nonostante tale distinzione, tutte le definizioni connesse con la temporalità che si riscontrano in Plotino sono indissolubilmente condizionate non tanto dalla conoscenza, quanto alla conoscenza dell'eterno. Dell'eterno incommensurabile non si possono avere nozioni se non a partire da quelle “finite” del tempo.

⁴¹⁰ Plotino, *Enneadi*, traduzione di Roberto Radice, Meridiani Mondadori, Milano 2003, Libro III, 7, 1, p. 711.

Lo stesso Borges apre la sua *Historia de la Eternidad* con queste parole: «In quel passo delle *Enneadi* che vuole indagare e definire la natura del tempo, si afferma che per farlo è indispensabile conoscere prima l'eternità, la quale – come tutti sanno – è modello e archetipo del tempo».⁴¹¹

La distinzione tra tempo ed eternità è dunque il principio che fa da guida all'ampia sintesi plotiniana della terza *Enneade* (che Borges affronta solo in alcuni punti cardini) che si presenta come una vera e propria tassonomia delle teorie classiche della temporalità e che serve all'autore per dimostrare la loro infondatezza. Il tempo vi figura innanzitutto come movimento considerato nella sua generalità ed universalità secondo la concezione che poteva essere desunta dalle scuole stoiche o nelle sue particolarità connesse con gli intervalli di movimento di un corpo nello spazio, secondo le definizioni formulate da Aristotele. Il tempo è poi rappresentato in riferimento ad un corpo, ad una cosa o a una sfera in movimento; vi sono poi le tesi che sostengono essere il tempo una specie di qualità di determinazione del moto. La conclusione cui perviene Plotino è che il corretto concetto di tempo dev'essere dissociato da quello di movimento. Il tempo non è movimento poiché quest'ultimo può cessare, mentre il tempo non cessa mai. Il tempo non può risolversi nel movimento, ma bisogna piuttosto dire che il movimento è *nel* tempo. Neppure si può sostenere, secondo Plotino, che il tempo sia pensabile alla stregua di una misura o di un susseguirsi di intervalli di moto perché entrambi si risolvono nel movimento.

Per spiegare il ruolo dell'eternità e del tempo nella struttura della realtà, Plotino fa ricorso al concetto di vita: l'eternità è infatti «vita in stato di quiete, identica, inalterabile e già in assenza di limiti»,⁴¹² mentre il tempo è «vita dell'anima in evoluzione da una condizione di esistenza ad un'altra».⁴¹³ Spingendo la mente ai confini dell'intelligibile, in direzione dell'eterno, là dove il tempo non c'è ancora o non è ancora tempo, Plotino si richiama all'Anima dell'Universo; la natura del tempo è come «una distensione dell'anima umana che si svolge in mutamenti uniformi, simili tra loro e precedenti in silenzio, e che possiede un atto

⁴¹¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 353.

⁴¹² Plotino, *Enneadi*, Op. Cit., Libro III, 7, 11, p. 743.

⁴¹³ *Ibidem*.

continuo».⁴¹⁴ Nella filosofia plotiniana, sottolinea Barletta, la temporalizzazione ha luogo «solo nella costituzione del mondo come processo mimetico e dinamico del principio originario da parte dell'Anima che, tra l'altro, non partecipa alla temporalità: ingenerata e incorrotta, essa è eterna».⁴¹⁵ La concezione plotiniana del tempo come vita ed estensione dell'anima dell'universo è la spiegazione del perché il tempo sia ovunque, essendo appunto ovunque l'anima dell'universo; ne consegue un rovesciamento del rapporto tra cose e tempo rispetto alla visione aristotelica: non essendo il tempo generato dalle cose né precedente all'universo, esso non è misura delle cose, ma piuttosto sono le cose a esserne misura, giacché attraverso di esse il tempo si fa manifesto. Plotino ritiene che l'origine dei fenomeni debba essere situata in un ordine di realtà superiore; il tempo e l'anima sono delle realtà incorporee ed extrafisiche che esercitano la loro azione sulla realtà naturale e corporea dandole ordine.

Tuttavia, diversamente dal tempo, l'eternità rimane perfettamente separata e compiuta in sé nel mondo dell'essere supremo. Come sottolinea Borges, il platonismo che anima Plotino e senza il quale non si concepisce la sua concezione dell'eternità, fa cogliere nell'eterno la stabilità assoluta, l'immutabilità, la quiete immobile e perfetta dell'intelligibile dove la vita trova la sua pienezza, l'integrità e l'indivisibilità. L'eternità viene a coincidere con la totalità dell'essere, con la sua quiete, e consiste in un eterno presente che non ammette interruzioni. Plotino accorda l'istantaneo con l'eterno, ossia l'attimo immenso con la pura durata. L'eternità è per lui «l'essere stabile che non sarà modificato dall'avvenire e non s'è mai cangiato. Questa vita insieme intera, piena e indivisibile in ogni senso, che inerisce all'essere ed è nell'essere, è l'eternità che cerchiamo».⁴¹⁶

Dopo aver tracciato brevemente alcune delle linee essenziali dell'eternità plotiniana, Borges ne fornisce una propria (ed altrettanto concisa) interpretazione; il giudizio espresso è fondamentalmente negativo perché lo scrittore intravede

⁴¹⁴ *Ibidem*, Libro III, 12, p. 745. Bisogna tener presente che l'anima a cui Plotino fa riferimento non è il principio psicologico dei singoli né quella che in termini psicologici si chiamerebbe la loro "coscienza". Egli usa questo termine nel senso che ne trae dal *Timeo* di Platone: si tratta cioè del principio metafisico del mondo fenomenico, ossia di quella realtà universale che, pur appartenendo al mondo delle entità autentiche e incorporee, si situa al limite tra il mondo dell'essere vero e il mondo dei fenomeni che dall'anima dipende, a cui essa dà ordine e forma.

⁴¹⁵ Giuseppe Barletta, *Chronos. Figure filosofiche del tempo*, Op. Cit., p. 84.

⁴¹⁶ Plotino, *Enneadi*, Op. Cit., Libro III, 7, 4, p. 719

nell'eternità del filosofo del III secolo la funzione di convertire questo mondo in una copia o in uno specchio di un ordine superiore. Barrenechea precisa che Borges accentua l'orrore che secondo lui l'eternità plotiniana racchiude e la descrive nei termini di un vero e proprio incubo.⁴¹⁷ Lo scrittore argentino evidenzia che l'universo ideale al quale Plotino ci invita è «un repertorio seletto, che non tollera la ripetizione e il pleonasma. 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 classificato...Si tratta di un'immaginazione personale, da cui il lettore può prescindere».⁴¹⁸

L'autore cita poi alcuni argomenti per mettere in discussione l'universo degli archetipi di Plotino (che notoriamente si rifà a quelli di Platone) di cui osserva soprattutto la genericità, l'astrattezza ed il carattere asettico: «Non so se il mio lettore ha bisogno di argomenti per dubitare della dottrina platonica. Posso offrirgliene molti: uno, l'incompatibile somma di voci generiche e di voci astratte che coabitano *sans gêne* nella dotazione del mondo archetipico; un altro, il riserbo del suo inventore sulla procedura che seguono le cose per partecipare alle forme universali; il sospetto che quegli stessi asettici archetipi soffrono di contaminazione e di varietà. Non sono irrisolvibili; sono tanto confusi quanto le creature del tempo».⁴¹⁹

Borges procede spiegando in modo semplice e divulgativo (dice infatti di «formulare alcune avvertenze di carattere propedeutico»⁴²⁰) alcuni aspetti dell'eternità platonica. Egli indica alcuni punti di notevole rilievo teorico del sistema platonico sottolineando ancora una volta la netta distinzione tra l'eterno vero e proprio ed il temporale: il primo vive in un presente immoto, ignaro di qualsiasi processo e, anzi, non sfiorato neppure dalla condizione prima di ogni

⁴¹⁷ Ana Maria Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Op. Cit., p. 90.

⁴¹⁸ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 355. Questa definizione degli archetipi platonici come di un "terribile museo" venne rettificata da Borges in un'altra edizione di *Historia de la Eternidad* nel 1953, ovvero quasi vent'anni dopo la compilazione del saggio (1936): «Non so come mai ho potuto paragonare le forme di Platone a «immobili pezzi da museo»; come mai non ho sentito, leggendo Scoto Erigena e Shopenhauer, che queste forme sono vive, potenti e organiche». *Ibidem*, p. 351.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 357.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 355.

processo (il tempo), il secondo è “un’immagine mobile dell’eternità che procede secondo il numero”, il tentativo di riprodurre nella dimensione della molteplicità e del divenire (attraverso esatte proporzioni numeriche) l’assoluta identità, poggiante su se stessa, dell’essere vero.⁴²¹ Tuttavia, Borges si concentra principalmente su un binomio che sarà ricorrente con diverse modalità nella riflessione filosofica, ovvero sulla nota opposizione materia-forma o, più propriamente, irrealtà-realtà. Egli evidenzia come per Platone esista un dualismo, un dislivello ontologico incolmabile tra il mondo del divenire, ossia della realtà sensibile caratterizzata dal mutamento, dalla molteplicità e dall’imperfezione (poiché non riesce a definire l’essenza delle cose) e il mondo dell’essere, cioè la realtà intelligibile.

È noto che nel sistema platonico la materia è la madre delle cose naturali perché accoglie tutto in sé (ma non prende mai alcuna forma) eppure essa è anche percepita come quel qualcosa di grezzo, informe, passivo e ricettivo di cui tutte le cose sono composte. Le forme rappresentano invece gli elementi permanenti e stabili del pensiero, gli archetipi che permettono di nominare, distinguere e pensare gli esseri e gli oggetti del mondo fisico. Se la materia è il mondo del divenire e della nostra esperienza sensibile, le forme sono il mondo delle idee eterne ed immutabili. Scrive Borges: «La materia è irreal: è una mera e vuota passività che riceve le forme universali, come potrebbe riceverle uno specchio; queste l’agitano e la popolano senza alterarla. La sua pienezza è proprio quella di uno specchio, che simula di essere pieno ed è vuoto; è un fantasma che nemmeno svanisce, perché non ha neanche la capacità di cessare».⁴²² Se la materia è nulla e vuota, la forma è l’essenza stessa delle cose.⁴²³

⁴²¹ «L’immagine dell’eternità», chiarisce Reale, «è lo scorrimento della medesima, ossia lo scorrimento dell’unità, secondo una scansione numerica, che si realizza nel giorno e nella notte, nel mese e nell’anno, e quindi si muove ciclicamente secondo il numero». Giovanni Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, Ed. Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 655.

⁴²² Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 355.

⁴²³ Tra gli esempi di cui Borges si serve per illustrare meglio questo concetto, ce n’è uno piuttosto curioso che riguarda il mondo del cinema e, in particolare, un’interprete del cinema classico hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta, Miriam Hopkins. Quest’ultima, sostiene Borges, non si riduce ai composti chimici della pellicola che proietta la sua immagine poiché «Miriam Hopkins è fatta di Miriam Hopkins, non dei principi nitrogenati o minerali, carboidrati, alcaloidi e grassi neutri, che formano la sostanza transitoria di quel sottile spettro d’argento o essenza intelligibile di Hollywood». *Ibidem*, p. 356. Questo esempio non deve stupire in quanto Borges s’interessò con una certa regolarità al mondo del cinema nel quale vedeva la realizzazione dei sogni e delle finzioni umane. Alcuni suoi testi furono oggetto di trasposizioni cinematografiche e negli anni

Per spiegare la relazione (e la differenza) tra mondo sensibile e mondo intelligibile, ossia tra i due piani della realtà platonica, Borges ricorre alla soluzione “partecipativa” già formulata da Platone nel *Parmenide*. Quest’ultimo, nella forma aporetica e dilemmatica del suo svolgimento, solleva infatti la nota ed intricata questione della partecipazione tra il mondo apparente degli enti empirici e dei fenomeni sensibili e la sfera delle realtà supreme.

Borges, che precedentemente aveva visto nell’eternità platonica un «immobile e terribile museo degli archetipi»,⁴²⁴ sembra condividere ora la teoria platonica della partecipazione (*mèthexis*) tra le idee e gli oggetti cui esse si riferiscono e la ripropone formulandola nei seguenti termini: «Gli individui e le cose esistono in quanto partecipi della specie che li include, che è la loro realtà apparente».⁴²⁵ Lo scrittore si limita a postulare la forma di relazione, cioè il presupposto che le cose particolari partecipano alle idee corrispondenti, senza entrare nel merito delle difficoltà di questa ipotesi. Egli evidenzia il meccanismo di partecipazione alle idee perfette degli enti terreni: ogni cosa terrena, ogni oggetto che esiste nel mondo fisico può essere chiamato tale proprio perché assomiglia (“partecipa” nel linguaggio platonico) in diversa misura a quelle idee assolute che mai vengono a farne parte interamente, perché questo comporterebbe che un ente terreno sia perfetto quando l’idea, (cosa impossibile perché questo non permetterebbe alle cose terrene di mutare, così come accade in realtà nel mondo sensibile).

della giovinezza egli scrisse anche recensioni di film. *Borges In/And/on Film* di Edgardo Cozarinsky (Ed. Lumen Books, New York 1988) è il volume che raccoglie le incursione borgesiane nel territorio del cinema.

⁴²⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 355.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 356. Il passo del *Parmenide* che riguarda il rapporto tra le idee e gli enti sensibili al quale Borges si riferisce è il seguente: «Questi generi di cui parliamo sono nella natura come modelli e le altre cose assomigliano ad essi, ne sono copie somiglianti e quella partecipazione ai generi da parte delle altre cose si dà non altrimenti che in quanto le nostre cose sono rappresentazioni di quelli. Se allora qualche cosa assomiglia al genere, è possibile che quel genere non sia simile a ciò che ne è rappresentazione, nella misura in cui questa è a somiglianza di quello? [...] Non c’è forse una stretta necessità che due cose che si assomigliano partecipino a qualche cosa di unico e identico per ambedue? [...] E non sarà proprio il genere ciò di cui i simili partecipando sono simili? [...] Non è pertanto ammissibile che qualche cosa sia simile al genere, né che questo lo sia ad altro; altrimenti vicino al genere comparirà sempre un altro genere e, se questo è simile a qualche cosa, un altro ancora; non finirà mai di nascere sempre un nuovo genere, se il genere risulta simile a ciò che ne partecipa». Platone, *Opere*, Ed. Laterza, Roma-Bari 1967, vol. I, p. 531.

Per ogni concetto rivelabile dall'intelletto come immutabile nella sua perpetua astrazione, esiste un'idea o una forma corrispondente, ovvero esiste l'idea del cavallo, dell'animale, dell'uomo e di qualsiasi altro ente pensato.

Le idee, vere e proprie matrici eterne e perfette, vanno a concorrere in diversa misura alla creazione dell'ente terreno. Ad esempio nell'ente terreno "cavallo" entrano in gioco una molteplicità di idee, ovvero l'idea del cavallo, quella dell'animale, quella di quadrupede e quella di bellezza, in parti diverse per ciascun cavallo terreno. La maggiore o minore bellezza di un cavallo, la sua maggiore o minore purezza di razza, la resistenza e la velocità, dipendono quindi dalla maggiore o minore partecipazione del cavallo alle idee assolute e perfette di bellezza, purezza, forza, resistenza e velocità. La teoria platonica della partecipazione riproposta da Borges tenta quindi di spiegare come un medesimo termine universale possa venire riferito a molteplici oggetti o ad eventi particolari. La parola "giustizia", ad esempio, può essere attribuita ad atti particolari poiché questi atti hanno qualcosa in comune, cioè la somiglianza, o la partecipazione, alla forma della "giustizia". Un individuo è umano nella misura in cui assomiglia o partecipa alla forma dell'"umanità" e in quanto si differenzia da un cavallo.

L'idea di umanità e quella universale di cavallo sono entrambe comprese nella più estesa idea di mammifero, a sua volta compresa in quelle di animale e di essere vivente. Se l'"essere umani" si definisce come "essere animali razionali", allora l'individuo è umano perché è razionale. Un atto particolare è coraggioso o codardo nel senso che partecipa alla sua forma, mentre un oggetto è bello perché partecipa all'idea, o forma, della bellezza. Pertanto, ogni ente esistente nel mondo spazio-temporale è ciò che è grazie alla sua somiglianza – o partecipazione – alla forma universale. L'esattezza nel definire il termine "universale" implica la capacità di cogliere la forma a cui quell'universale si riferisce.

Nella misura in cui la nostra condotta si approssima all'idea e all'ideale, essa partecipa dell'eternità. Come esempio della partecipazione tra idee e oggetti materiali e, in particolare, tra le cose e la specie che li include, Borges menziona un esempio che definisce "favorevole", ossia quello degli uccelli: «L'abitudine di costruire stormi, la piccolezza, l'identità di tratti, l'antico legame tra i due crepuscoli, quello dell'alba e quello del tramonto, il fatto di essere più frequenti

all'udito che non alla vista – tutto ciò ci porta ad ammettere la primizia della specie e la quasi perfetta nullità degli individui». ⁴²⁶

Secondo Borges, il mondo intelligibile postulato da Platone per ospitare le idee fisse ed eterne ridesta la nostalgia di coloro che sentono il tempo come una «ferita sempre aperta», ⁴²⁷ come «un'immortalità segreta» ⁴²⁸ che cancella tutte le offese ed appaga tutti gli eccessi. Ciò che colpisce, secondo lui, non è il fatto che tutto cambi, ma che «perduri qualcosa in noi: immobile»; ⁴²⁹ Borges ribadisce con stupore «la contraddizione fra il tempo che trascorre e l'identità che perdura» ⁴³⁰ confessando anche «lo stupore che il tempo, che è la nostra sostanza, possa essere condiviso». ⁴³¹ Juan Arana spiega la posizione di Borges circa l'eternità platonica e sottolinea che tutto sarebbe più semplice senza questi archetipi immobili che rendono più sensibile la rapida corrente del tempo. ⁴³² «Allora il nostro io sarebbe come acqua nell'acqua, come fiume nel fiume e si identificherebbe senza angoscia con la vasta marea che tutto travolge». ⁴³³ Ci sono cose, tuttavia, in cui nulla sembra affrettare il flusso del tempo e nello scoprirle Borges confessa il suo turbamento: «Ho un po' di vertigine. Non sono abituato all'eternità». ⁴³⁴

In alcune poesie egli sembra accostarsi al mondo delle specie eterne con incredulità, come tutte le cose che perdurano nel tempo perché mai furono del tempo: tra queste cose ci sono gli abitanti del mondo ideale delle favole (come il remo dell'eroe della mitologia greca Giasone o la spada di Sigurd, personaggio della tradizione mitologica scandinava), ⁴³⁵ le mute ripetizioni degli archetipi, come le rose che «smettono di essere le rose e desiderano essere la Rosa» ⁴³⁶ e perfino la figura della pantera che «sono mille che passano e sono mille che tornano, però è una ed eterna la pantera fatale». ⁴³⁷ La presenza di motivi universali, di metafore eterne, di forme primarie che invano, pensa Borges,

⁴²⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 356.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁴³⁰ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 235.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² Juan Arana, *El centro del laberinto. Los motivos filosófico...*, Op. Cit., p. 57.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*, vol. III, p. 300.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 460.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 84.

moltiplicano gli specchi dello spazio e del tempo, annunciano l'esistenza di un cammino che spesso conduce verso l'eternità. Eppure è impossibile per gli esseri umani accedervi e transitarvi.

Come si legge nel saggio *Vindicación de Bouvard et Pécuchet (Discusión)* i nostri polmoni non sono in grado di respirare la fine atmosfera del mondo ideale nel quale Don Chisciotte combatte i suoi incantati giganti, Amleto vive il suo dubbio interminabile e Bouvard e Pécuchet, protagonisti dell'omonimo capolavoro di Flaubert, rinnovano le loro sterili peripezie.⁴³⁸ La coscienza è talmente radicata in noi che non siamo in grado di liberarcene senza privarci da noi stessi e dobbiamo pronunciare dinnanzi all'immaginario gatto eterno descritto da Borges nella poesia *A un gato* (che appartiene alla raccolta *El oro de los tigres* del 1972) queste parole: «In un altro tempo sei. Sei il padrone di un ambito sbarrato come un sogno».⁴³⁹ La sofisticata architettura della nostra sostanza non combacia con gli esseri che sono eterni in virtù della loro elementare semplicità. Appena sfiorata, già dobbiamo allontanarci dall'eternità: «So che nell'eternità viene meno ed arde tutto ciò che di prezioso ho avuto e perso: la fucina, la luna e quel crepuscolo».⁴⁴⁰ Di conseguenza, l'eternità di Platone è per Borges un sogno, qualcosa di illusorio, un luogo proibito che contempliamo dietro un cerchio di fuoco che ci vieta ogni possibilità di accesso. L'eternità rappresentata dalle forme platoniche assolutamente refrattarie al tempo risulta estranea all'uomo la cui sostanza stessa è fatta di tempo. *Historia de la Eternidad* evidenzia quindi una notevole divergenza tra il pensiero di Borges e l'idealismo platonico, prima fra tutte l'accettazione della possibilità di un mondo di sole idee che confuta però, d'altro canto, la realtà archetipica di queste ultime fondamentale in Platone.

Inoltre, non si dà la superiorità ontologica delle idee rispetto alla realtà e la dipendenza di queste dalle prime è riletta piuttosto come un'interdipendenza circolare, una mescolanza confusa ed inestricabile. Quest'interpretazione è più vicina a quella neoplatonica, quella dell'emanatismo delle *Enneadi* e dello gnosticismo. Se però in Plotino c'è ancora una discendenza gerarchica, seppur graduale, dall'Uno alla materia, in Borges l'idealismo è riflessivo e circolare.

⁴³⁸ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 259-262.

⁴³⁹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 515.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 306.

L'emanazione è invertita in quanto parte dal basso verso l'alto e dall'alto ritorna verso il basso: dal mondo procede alle idee e poi dalle idee al mondo.

2.2. L'eternità cristiana.

Se in tutta la prima parte del saggio *Historia de la Eternidad* Borges si concentra sull'eternità di Platone e Plotino, la seconda parte è invece interamente dedicata all'eternità cristiana, ovvero all'eternità di Dio inteso come un essere eterno. Il cristianesimo, chiarisce lo scrittore, non ha abolito i modelli o archetipi platonici e neppure ha negato la loro realtà, ma li ha ridotti a «idee eterne nel Verbo fattore».⁴⁴¹ «Resta ora da vedere», aggiunge Borges, «come la chiesa la fece sua dandole una portata superiore a quella che gli anni consentono [...] Cinquecento pagine in folio non esaurirebbero l'argomento: spero che queste due o tre in ottavo non sembreranno eccessive».⁴⁴²

L'eternità così come la concepirono i cristiani attrae Borges per la relazione con il problema della Trinità e con quello della predestinazione perché se tutto è presente e simultaneo nella mente divina, incluse le cose possibili e impossibili, ciò significa che non c'è nessun gesto, seppur minimo, che non sia già stato previsto; tutto ciò, crede l'autore, converte gli uomini in automi e finisce inevitabilmente per sminuirli. Non è importante che la teologia si sforzi di salvare il libero arbitrio: ciò che lo scrittore sottolinea è la sensazione della presenza di un'oscura quanto implacabile divinità che ci osserva fin dall'inizio dei tempi. Borges esamina le origini del concetto di eternità nel cristianesimo concepito alla maniera platonica, come attributo di un essere che è tutto una volta per sempre, e conclude che il concetto in questione non è affatto registrato nelle Scritture, ma è l'invenzione di un atto senza tempo, l'ideazione di alcuni teologi cristiani che promulgarono l'eternità attraverso un dogma.

L'eternità trascendente gli sembra una vera e propria manipolazione e un tentativo di superare la caducità terrena. Nel momento in cui si tratta di darle una caratterizzazione intrinseca, i teologi inventano nozioni astratte collegandola impropriamente ad altre tradizioni: «I manuali di teologia non si soffermano con speciale applicazione sull'eternità. Si limitano a prevenire che essa è l'intuizione contemporanea e totale di tutte le frazioni del tempo, e a frugare nelle Sacre

⁴⁴¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 360.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 358.

Scritture ebraiche in cerca di fraudolente conferme, dove sembra che lo Spirito Santo abbia detto molto male ciò che dice bene il commentatore». ⁴⁴³

Borges sostiene che il concetto di eternità cristiana venne sviluppato da parte dei primi filosofi cristiani per legittimare il concetto di Trinità (a sua volta necessario alla fede cristiana per poter giustificare l'essere Cristo, il figlio di Dio) che veniva messo in discussione dagli gnostici i quali non credevano alla possibile coesistenza temporale e spaziale di tre persone in un unico essere. Nel porre la fede in Cristo come fulcro della propria esistenza, la religione cristiana ha dovuto di conseguenza sviluppare una serie di concetti che giustificassero l'eccezionalità (o l'incoerenza) di un Dio che si fa completamente uomo, concetti tra cui sventa proprio quello di 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.

«Si può affermare, con un margine accettabile di errore», scrive Borges, «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* [...] Nonostante l'autorità di colui che ne diede l'ordine – il vescovo Ireneo – quell'eternità coercitiva rappresentò molto di 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». ⁴⁴⁴

Risulta 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 lo scrittore si riferisce certamente al ruolo svolto da Marco Aurelio che fu l'ultimo imperatore romano a sottoporre a una dura persecuzione i cristiani, ma attraverso quest'operazione egli sposta l'attenzione da una constatazione storica piuttosto rilevante ad un particolare così contingente e degradante da apparire insieme marginale, ovvero causale. Inoltre, l'affermazione “fu una soluzione e fu un'arma” riferita alla “provvidenziale” nascita del concetto di eternità, suggerisce l'ipotesi di uno

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 360.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pp. 358-359.

sviluppo della teoria non tanto in virtù di una consequenzialità teorica, bensì per la necessità di difendersi da un pensiero diverso (eretico) che minava uno dei principi centrali della fede cristiana: la Trinità ovvero poter considerare il Cristo un essere umano in tutto e per tutto coincidente a Dio e allo Spirito Santo. È necessario a questo punto qualche ulteriore chiarimento.

All'interno del cristianesimo dei primi secoli, come viene specificato da Julián Serna Arango, è possibile identificare la disputa tra gruppi diversi come quello degli ebioniti, per i quali Cristo fu semplicemente un insigne profeta della tradizione ebraica, ed i seguaci del teologo greco Marcione per i quali il cristianesimo doveva ergersi a religione indipendente dal giudaismo.⁴⁴⁵

A proposito della disputa in questione, il cristianesimo adottò una soluzione di compromesso, in base al quale sebbene fosse una religione differente non necessariamente doveva essere una religione monoteista tenuta a condividere con il giudaismo la tradizione dei suoi patriarchi e dei suoi profeti. In virtù dei suoi vincoli con il giudaismo, il cristianesimo accettò l'esistenza di Dio padre e per via della sua indipendenza riconobbe l'esistenza di Dio figlio, ovvero del Cristo. In seguito, previo riconoscimento dello spirito santo, sorse l'idea della Trinità in base alla quale le tre persone della divinità ostentavano uguale rango e gerarchia. L'arianesimo, la dottrina cristologia elaborata da Ario e condannata dal primo concilio di Nicea, contraddisse l'idea della Trinità sostenendo che la natura divina del *Logos* fosse sostanzialmente inferiore a quella di Dio e che, pertanto, vi fu un tempo in cui il verbo di Dio non esisteva e che dunque fosse stato creato in seguito.

⁴⁴⁵ Julián Serna Arango, *Borges y el tiempo*, in *Palimpsestvs*, Unilibros, Bogotá 2001, n. 1, p. 123. Ebioniti è il nome con cui alcuni scrittori cristiani indicavano un gruppo di fedeli di orientamento giudaizzante considerati eretici da diversi padri della Chiesa in quanto rifiutavano la predicazione e l'ispirazione divina dell'apostolato di San Paolo. La parola ebioniti o, più correttamente, *ebionæans* (*ebionaioi*), è una traslitterazione del termine aramaico che significa "poveri". Questo termine si incontra per la prima volta in Ireneo (*Adversus Haereses*, I, XXVI, 2), senza però che questi ne dia un significato preciso. Secondo Ireneo, la setta degli ebioniti negava la divinità e la nascita verginale di Cristo e predicava l'osservanza della legge giudaica. Marcione (85-160) fu un vescovo e teologo greco considerato eretico dalla Chiesa. L'interpretazione letterale della cosmogonia biblica induceva Marcione a ritenere che il Dio giusto dell'Antico Testamento non potesse identificarsi con il Dio, Padre buono e misericordioso, amante delle proprie creature di cui parlano i Vangeli. L'autore di un mondo riboccante di mali non poteva essere che un dio minore ed imperfetto, un demiurgo inferiore al proprio compito, il quale per correggere la sua opera incompiuta avrebbe tentato di mantenervi un certo ordine instaurando una legge sostenuta da sanzioni crudeli ispirate alla legge del taglione. Marcione auspicava che il cristianesimo mantenesse la sua purezza e che non venisse corrotto dall'associazione col giudaismo.

Se il padre è anteriore al figlio, com'è ovvio, in un certo senso è superiore a lui. Sebbene Ario fosse stato scomunicato per eresia e la sua dottrina condannata, questa corrente religiosa resistette a lungo tanto da diventare religione ufficiale dell'impero romano sotto Costanzo II. I germani cristianizzati furono i maggiori seguaci dell'arianesimo, fino al VII secolo.⁴⁴⁶ Popolazioni barbare come quella dei Visigoti aderirono diffusamente all'arianesimo e date le loro tradizioni accettarono la formula secondo la quale un uomo (Cristo) in virtù dei suoi meriti è adottato da Dio come figlio, piuttosto che la concezione dinastica della divinità secondo la quale Cristo è Dio nella sua condizione di figlio del padre. Tuttavia, non fu l'arianesimo ad imporsi nei concili ecumenici della cristianità poiché nel corso di questi ultimi si dichiarò Cristo come figlio legittimo di Dio. «In questo modo, un Gesù della stirpe del padre fu più vicino di un Gesù adottato e ciò chiuse la frattura tra entrambi».⁴⁴⁷

Borges narra che fu il teologo cristiano Ireneo (140 ca. - 202 ca.), vescovo di Lione e padre della Chiesa, che anticipò le difficoltà relative alla relazione tra Dio padre e Dio figlio poiché il primo avrebbe potuto eclissare il secondo in ragione del suo primato nel tempo e poiché solo il primo poteva essere eterno. La preferenza del padre sopra il figlio interdiceva l'identità del cristianesimo rispetto al giudaismo sgretolando la formula della Trinità che attribuisce uguale grado e gerarchia alle tre persone della divinità. La soluzione di Ireneo fu quella di applicare il modello dell'eternità platonica alla Trinità; tanto al Padre quanto il Figlio e lo Spirito Santo sono Dio una volta per sempre. Come segnala Borges, Ireneo decretò che l'unione delle tre persone della divinità non avvenne nel tempo, bensì fuori di esso facendo in modo di separare l'eterno dal temporale.

In *Historia de la Eternidad* Borges spiega l'argomentazione di Ireneo: «Il doppio processo – generazione del Figlio del Padre, emissione dello Spirito Santo 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. Così venne promulgata l'eternità, dapprima appena concessa all'ombra di qualche discreditato testo platonico [...] ma non si può dubitare della grandiosità del risultato».⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Julián Serna Arango, *Borges y el tiempo*, Op. Cit., pp. 123-124.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 124.

⁴⁴⁸ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 359.

I concili di Nicea confermarono quindi l'audacia teologica di Ireneo nel momento in cui proclamarono il dogma della Trinità definendo la relazione tra le tre persone della divinità in termini di una medesima sostanza. Ireneo era conscio del fatto che la religione cristiana per mantenere la sua specificità non può fare a meno del concetto di Trinità, così come lo stesso Borges pone in evidenza: «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 divina; se non è eterno, nemmeno lo sarà il sacrificio di essersi denigrato a uomo e di essere morto sulla croce».⁴⁴⁹ Per questo motivo, la sua decisione fu la imperativa: «Generazione eterna del Figlio, processione eterna dello Spirito».⁴⁵⁰ Applicando il modello platonico dell'eternità alla Trinità, il vescovo Ireneo risolse l'impasse teologica suscitata dalla scelta di una soluzione di compromesso riguardante la relazione tra cristianesimo e giudaismo.

L'intera questione esposta fino ad ora è sottile e spinosa in quanto si potrebbe anche 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 eretici a generare la "nostra eternità", bensì essa si sarebbe naturalmente sviluppata a partire dal concetto di Trinità, come una pianta dal suo seme. Quale che sia la verità, va comunque sottolineato che l'intento di Borges, al di là del ridimensionamento di un concetto che divenuto un dogma appare 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 sovente misconosciuto nel disprezzare e perseguire tutto ciò che appare di differente.

Tornando all'eternità cristiana e al concetto di Trinità, va detto che l'atteggiamento assunto da Borges è quello di una presa di distanza forte e determinata: «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 incubo ha potuto partorire».⁴⁵¹

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 360.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 359.

Un Borges quasi sprezzante da quanto ironico definisce l'eternità come «un vano cerbero teologico».⁴⁵² Ricorrente è in questo autore l'idea di un Dio come custode (o espressione stessa) di un mistero inaccessibile all'essere umano.⁴⁵³ Un mistero che è addirittura mostruoso, così viene descritto in alcuni passi della poesia *Edipo y el 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 ritmo e oblio.*⁴⁵⁴

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ L'opera borgesiana presenta numerosi riferimenti alla figura di Dio. Attraverso un'attenta analisi dei testi è possibile stabilire non solo quali siano le principali "figure" della religione cristiana trattate da Borges, ma anche farsi un'idea dello spazio concesso alle altre rappresentazioni della divinità, in particolar modo a quelle della religione ebraica ed islamica e all'utilizzo personale della parola "Dio" da parte dell'autore. Il tema di Dio costituisce nella scrittura borgesiana un elemento rintracciabile 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") dall'autore secondo significati del tutto peculiari. Va rilevato come il tema di Dio non venga affrontato da Borges allo stesso modo nella prosa e nella produzione in versi. Se nella prima s'intravede un'ironia a tratti tagliente e un profondo scetticismo di fronte a queste «ammirevoli e curiose concezioni dell'immaginazione degli uomini», come egli stesso le definisce (Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 280), nella seconda sembra scomparire quel tono ironico e distaccato che così spesso contraddistingue la scrittura borgesiana. Non che tra i suoi versi si possa trovare un inaspettato Borges, fervente credente della religione cristiana (egli si dichiarò sempre un agnostico), ma è certo che nella poesia viene dato spazio all'espressione di sentimenti che rivelano una sincera e spontanea meditazione su questioni che in generale sottendono l'ambito religioso, ma che presuppongono anche la riflessione filosofica. Aldilà delle diverse connotazioni storiche o filosofiche e dei riferimenti religiosi, la parola "dio" è considerata da Borges come il simbolo e l'espressione di un anelito irriducibile per gli esseri umani: anelito alla conoscenza assoluta e, implicitamente, alla scoperta di un senso che tutto giustifica, aspirazione alla conoscenza intesa come sistematizzazione e quindi come inevitabile produttrice di un Ordine. Nonostante le molteplici perplessità che Borges incontra sul terreno della divinità e il dilemma attorno cui è avvolta quest'immagine (che si traduce di frequente in delle dichiarazioni di fallimento), la tensione verso la conoscenza assoluta appare irriducibile. Ed è all'interno di questa tensione irriducibile che si muove l'interesse di Borges nei confronti del tema di Dio. Nonostante sia appurata la vanità di ogni impresa che si proponga di penetrare il disegno divino, ciò non significa che l'individuo debba rinunciare e che non sia da considerare altrettanto nobile (se non addirittura necessario) il tentativo di tracciare dei disegni o degli schemi. Disegni che, anche se poco somiglianti all'universo e pur nella consapevolezza del loro carattere ingannevole, possono restituirci il volto stesso dell'umanità.

⁴⁵⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 307.

La Trinità 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 s'invertono e quasi non sussiste più quell'ordinata successione che, insieme all'oblio, "pietoso Dio ci accorda" offrendo così ad Edipo l'accesso alla sua vera e mostruosa immagine. Persino l'inferno, che Borges associa esclusivamente alla violenza fisica, nella sua immaginazione non è tanto spaventoso quanto l'idea delle tre persone della Trinità che gli suscitano, scrive, «un orrore intellettuale, una infinità sommersa, speciosa, come gli specchi».⁴⁵⁵

La religione cristiana si presenta quindi ai suoi occhi come un "mostro" che venne salvato a suo tempo dal vescovo Ireneo: «Ireneo si propose di salvare il mostro, e vi riuscì»⁴⁵⁶ è il commento dello scrittore. Nonostante questa forte presa di distanza, Borges mette comunque in evidenza quella che considera la principale contrapposizione dell'eternità cristiana rispetto all'eternità classica, ovvero l'attenzione prestata all'individuo, al mondo sensibile. In tal senso dà rilievo alla tesi di Giovanni Scoto Eriugena (esposta nel *De divisione naturae libri*), tesi che equivale ad una reversibilità del tempo in quanto il mondo è, per il metafisico irlandese, la manifestazione delle idee presenti nell'intelletto divino e Dio è il compimento finale di ogni sviluppo perché alla fine tutti gli esseri viventi ritorneranno a lui. Quello immaginato da Scoto Eriugena è un Dio assoluto che riassume in sé ogni realtà particolare e ogni individuo, un Dio che realizza in sé l'unità dell'eterno superando ogni contraddizione (perfino quella del male) nella sua perfetta pienezza. «Egli predicò un Dio indeterminabile», scrive Borges riferendosi evidentemente a Scoto, «insegnò un orbe di archetipi platonici; insegnò un Dio che non percepisce il peccato né le forze del male; insegnò la deificazione, il regresso finale delle creature (incluso il tempo e il demonio) all'unità prima di Dio».⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 359.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 360.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, pp. 362-363.

A differenza di quella platonica, l'eternità cristiana include i singoli destini degli uomini; essa deve infatti conservare e proteggere, sostiene Borges, l'individuale e il sensibile poiché in una simile visione i verbi "conservare" e "creare" «sono sinonimi nel Cielo».⁴⁵⁸ Con quest'affermazione si conclude la seconda parte della storia generale dell'eternità, o meglio delle eternità poiché lo scrittore rileva che il desiderio umano sognò non uno, ma due sogni con il nome di "eternità".

Una prima eternità è, come abbiamo visto, quella che corrisponde alla dottrina realista enunciata da Platone nella sua teoria delle idee archetipe, secondo il quale gli universali esistono realmente e indipendentemente dagli oggetti particolari e che, come scrive Borges, «brama con strano amore i quieti archetipi delle creature».⁴⁵⁹ L'altra è l'eternità cristiana il cui scenario è vicino al nominalismo, dottrina secondo cui i concetti (ossia le astrazioni universali) sono privi di realtà sostanziale poiché solo gli individui hanno esistenza reale; il nominalismo, difatti, «afferma la verità degli individui e la convenzionalità dei generi».⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 363.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

2.3. Il ruolo dell'individuo e della memoria rispetto all'eternità.

Allo scopo di capovolgere il metodo di Plotino e dimostrare che il tempo che alimenta l'eternità (e non il contrario), così come aveva dichiarato all'inizio della *Historia de la Eternidad*, Borges ricorre ad un argomento di natura psicologica. Siamo ormai giunti alla terza parte del saggio borgesiano, la più breve rispetto alle due precedenti. In questa terza parte, lo scrittore sostiene che «l'identità personale risiede nella memoria e che la scomparsa di questa facoltà comporta l'idiozia. Si può pensare lo stesso dell'universo. Senza un'eternità, senza uno specchio delicato e segreto di ciò che è passato per le anime, la storia universale è tempo perduto, e con essa la nostra storia personale, - il che scomodamente fa di noi altrettanti fantasmi».⁴⁶¹ L'accostamento tra memoria e identità è evidentemente agostiniano, visto che per Agostino, e in generale per l'ideologia cristiana, la memoria è fondamento dell'identità sia personale (in quanto essa s'immerge in profondità nell'interiorità umana) che collettiva.⁴⁶²

È nel sottosuolo della memoria che l'intelletto scava per scoprire la propria identità, per raggiungere l'origine del proprio essere e per attingere la verità. Se fallisce la connessione tra memoria e identità, se l'individuo non è quel che crede di essere e se la realtà in cui vive è essa stessa rappresentazione di cui egli è solo la maschera e l'attore inconsapevole, allora è la trama stessa del tempo che vacilla. Secondo Juan Nuño, il riferimento borgesiano alle facoltà psicologiche

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 364. Il tema della degenerazione celebrale è presente in altri scritti borgesiani ed è curiosamente legato a quello dell'eternità. Nel saggio *Historia de los ecos de un nombre (Otras Inquisiciones)*, Borges fa riferimento alla lunga agonia di Swift che durò diversi anni, ma che per lo scrittore inglese durò soltanto «un istante insopportabile, una forma dell'eternità dell'inferno». In Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 130. Borges aggiunge che Swift era stato sempre affascinato dall'idiozia forse perché sapeva che la pazzia lo attendeva al varco: «La sordità, il delirio, il timore della pazzia e finalmente l'idiozia aggravarono e resero più profonda la malinconia di Swift. Cominciò a perdere la memoria». *Ibidem*. In uno dei suoi ultimi racconti, *La memoria di Shakespeare*, Borges torna a ripetere la tesi dell'associazione tra identità e memoria. Il protagonista del racconto, Hermann Soergel, che per una serie di circostanze avventurose eredita tutta la memoria di Shakespeare, ad un certo punto dice: «Poiché l'identità personale si basa sulla memoria, temetti per la mia ragione». *Ibidem*, vol. III, p. 396.

⁴⁶² Agostino, *Le Confessioni*, Edizioni Bur, Milano 1992, XX, 20. Le comunità devono riconoscersi in una comune appartenenza e in un comune bagaglio mnemonico come accade per i fedeli della religione cristiana che fondono la loro identità sulla memoria collettiva della vita di Cristo.

dell'uomo è qualcosa di più che un semplice espediente letterario o una concessione scientifica.⁴⁶³ Per portare a compimento l'inversione promessa, sottolinea il critico, Borges necessita di alcuni rimandi alla filosofia agostiniana.

Nella visione di Sant'Agostino non è difatti l'eternità che esplica, crea e sostiene il tempo, ma è quest'ultimo, per intermezzo di colui che ne fruisce, ovvero l'individuo, che alimenta l'eternità. Alludendo all'eternità agostiniana e al ruolo che il Santo assegna alla memoria, Borges scrive un breve passo: «L'uomo intenerito ed esule che rammenta possibilità felici, le vede *sub specie aeternitatis*, assolutamente dimentico che l'avverarsi di una di escludeva o prorogava le altre. Nella passione, il ricordo tende all'intemporalità. Raduniamo le felicità del passato in una sola immagine; i tramonti diversamente rossi che guardo ogni sera, saranno nel ricordo un solo tramonto. Lo stesso accade con la previsione: le più incompatibili speranze possono convivere senza difficoltà».⁴⁶⁴

L'inversione di Borges, sottolinea Juan Nuño, non poteva essere più insolente: «non sono gli eterni Archetipi, iniziati dalla potente Unità, i quali in emanazioni successive creano tutto, ma è l'uomo, una delle infime emanazioni materiali, che crea l'eternità a forza di desiderare cose impossibili o idealizzare ricordi».⁴⁶⁵

Borges riprende quindi la posizione di Sant'Agostino per il quale quella del tempo è notoriamente una dimensione molto sentita. Da un lato, il tempo è contrassegno della finitudine dello uomo, disperso e come disgregato nelle molteplicità degli istanti che si susseguono inesorabilmente; per la sua inconsistenza, il tempo è il segno della drammaticità della vita, di un suo non-autopossesso in quanto il passato non è più, il futuro non è ancora, il presente non è che un attimo inafferrabile, sfuggente e senza spessore.

Dall'altro lato, la coscienza del tempo indica un'elevazione dell'uomo sopra la molteplicità dispersa degli istanti. Sintetizzando il molteplice egli si avvicina all'eterno presente di Dio; il tempo è *distensio animi*, l'animo si dilata ad abbracciare l'estensione altrimenti desolatamente frantumata della successione

⁴⁶³ Juan Nuño, *La Filosofia de Borges*, Op. Cit., p. 118. La tesi borgesiana dell'associazione tra identità e memoria viene ribadita anche dai moderni dizionari di psicologia che definiscono l'identità come la coscienza di sé (ossia la presenza a se stessi) nel tempo.

⁴⁶⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 364.

⁴⁶⁵ Juan Nuño, *La Filosofia de Borges*, Op. Cit., p. 119.

temporale.⁴⁶⁶ Della soluzione agostiniana rispetto al problema del tempo, quello che Borges sembra recuperare maggiormente è il primato della memoria e del ricordo. Per il vescovo di Ippona, la memoria rappresenta molto di più che la capacità umana di rammentare ciò che è trascorso, molto di più che una facoltà psichica. Alle due facoltà spirituali che si è soliti assegnare all'uomo, l'intelletto e la volontà, Agostino ne affianca infatti una terza, la memoria, alla quale dedica l'XI libro delle *Confessioni*. Oltre che sul fronte delle verità eterne, la memoria opera anche sul fronte delle verità temporali: essa fa tesoro di quanto l'uomo apprende, sviluppa, capta e acquisisce col trascorrere del tempo.

Il tempo e i suoi frutti, prodotti dall'intelletto e dalla volontà, non vanno dispersi proprio grazie alla memoria e la dimensione storica dell'uomo si consolida, si dilata e si sviluppa per merito di questa facoltà. Ma la memoria, secondo la concezione agostiniana, fa qualcosa di più: riscatta l'uomo dal tempo così come il libero arbitrio lo riscatta dalla necessità. Il tempo, in realtà, non può essere definito da Agostino se non in relazione alla sua misurazione che avviene nella memoria poiché esso non è una sostanza tangibile, ma è piuttosto la concatenazione degli eventi che restano presenti all'uomo attraverso la memoria. La memoria è propria di ogni singolo uomo ed è l'estrinsecarsi del riflesso della Divinità nella creatura umana. La memoria sembra perciò costituirsi nell'uomo anche come ponte tra tempo ed eternità, ponte che gli permette di continuare ad essere sempre se stesso. La memoria rappresenta la capacità dell'uomo di elevarsi al di sopra del flusso temporale pur restando all'interno dello sviluppo temporale stesso; la memoria prova non solo che l'uomo è nel tempo, ma anche il tempo è nell'uomo. Dalla memoria l'uomo deriva, oltre che la sua sovranità sul tempo

⁴⁶⁶ «Che cos'è dunque il tempo? Quando nessuno me lo chiede, lo so; ma se qualcuno me lo chiede e voglio spiegarglielo, non lo so. Tuttavia affermo con sicurezza di sapere che, se nulla passasse, non vi sarebbe un tempo passato; se nulla si approssimasse non vi sarebbe un tempo futuro se non vi fosse nulla, non vi sarebbe il tempo presente. Ma di quei due tempi, passato e futuro, che senso ha dire che esistono, se il passato non è più e il futuro non è ancora? E in quanto al presente, se fosse sempre presente e non si trasformasse nel passato, non sarebbe tempo, ma eternità [...] Questo però è chiaro ed evidente: tre sono i tempi, il passato, il presente, il futuro; ma forse si potrebbe propriamente dire: tre sono i tempi, il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro. Infatti questi tre tempi sono in qualche modo *nell'animo*, né vedo che abbiano altrove realtà: *il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione diretta, il presente del futuro l'attesa* [...] Il tempo non mi pare dunque altro che una *estensione (distensione)*, e sarebbe strano che non fosse estensione dell'animo stesso». Sant'Agostino, *Le Confessioni*, Op. Cit., XI, 14, 17: 20, 26; 26, 33.

anche parte del suo destino. Infatti ciò che il tempo deposita nella memoria non si riduce ad un semplice ricordo, ma diventa una sedimentazione di esperienza che decidono dello sviluppo della propria personalità. Il passato, infatti, è presente non solo nella nostra memoria, ma anche nella consequenzialità degli eventi che il passato conclude e depone sulla soglia del presente. Rispetto allo sviluppo della persona, la memoria è a un tempo principio di libertà e di destino: la rende sovrana del passato grazie al ricordo, ma anche suddita delle abitudini acquisite attraverso il tempo mediante la ripetizione degli stessi atti: resa grande nella misura in cui col tempo la persona realizza se stessa, ma resa anche piccola man mano che prende coscienza della fuggevolezza, della transitorietà del proprio tempo e si rende conto di essere un vivente mortale.⁴⁶⁷

In *Historia de la Eternidad*, Borges intuisce la necessità di un tempo soggettivo, che non significa solipsismo, ma personalizzazione del tempo e negazione di una oggettività che annulla l'individualità. Borges mostra di condividere con Sant'Agostino l'idea che il tempo non è assoluto, ma relativo al valore che la memoria gli attribuisce: il tempo interiore. Pertanto, è in rapporto alla consapevolezza psicologica che ciascuno attribuisce alle varie esperienze vissute che sono registrate dalla memoria e dal ricordo secondo un'ottica che supera la pura e semplice prospettiva cronologica. È la memoria che raccoglie la molteplicità dispersa degli eventi che passano e che costituisce il nucleo fondamentale dell'interiorità dell'uomo. Nel pensiero platonico, l'interiorità appare per lo più come uno "spazio interno" con una propria autonomia sostanziale rispetto alla quale la corporeità viene concepita come una specie di involucro estrinseco dal quale in saggio aspira a liberarsi.

Da questo punto di vista, Sant'Agostino attua un vero e proprio rovesciamento di prospettiva rispetto a quel modello affermando che l'interiorità esprime essenzialmente la consapevolezza di una continuità personale nel tempo. L'esperienza della temporalità umana è la relazione tra la realtà che muta e l'interiorità che registra e ricorda tale mutamento.⁴⁶⁸ Anche se il percorso seguito da Agostino riecheggia argomentazioni di Platone e Plotino, l'esito è del tutto nuovo: alla prospettiva esteriore secondo la quale "il tempo delle cose" appare

⁴⁶⁷ Sant'Agostino, *De ordine*, 2, 11, 13; *De Trinitate*, 7, 4, 7.

⁴⁶⁸ Sant'Agostino, *Le Confessioni*, Op. Cit., XI, 28; 27.

caratterizzato dall'instabilità e dalla dissoluzione verso il passato, egli sostituisce la prospettiva interiore secondo cui "il tempo della memoria" libera almeno parzialmente l'uomo dalla successione temporale e, cosa ancora più importante, disegna nuovi orizzonti entro cui disporre la creazione e la percezione dell'eternità.⁴⁶⁹

La scoperta della dimensione soggettiva e della relatività del tempo è ciò che Borges acquisisce dal pensiero agostiniano al fine di rivalutare il ruolo dell'individuo rispetto all'eternità. In questo modo, «il gigantesco duo Platone-Plotino è crollato a favore la coppia individualizzante e relativizzatrice Protagora-Borges: poiché l'uomo è la misura di tutte le cose, lo è anche dell'immagine congelata di tutte le cose che chiama "eternità"». ⁴⁷⁰ L'idea di eternità così come fu concepita nel corso della storia delle idee, la messa in discussione o la vicinanza da parte di Borges di alcuni presupposti filosofici, è dunque confluita in una riflessione sull'uomo e sul suo rapporto con l'eterno.

La terza parte di *Historia de la Eternidad* si conclude infatti con l'affermazione che l'individuo desidera l'eternità. Borges pensa ad un essere umano che dalla sua finitudine aspira all'eternità, ideale che sembra relazionarsi «con la passione e con il sentimento di nostalgia che si sperimenta dinanzi alla mancanza di una presenza, ossia di fronte a ciò che si è perduto». ⁴⁷¹ Sebbene Borges alluda alla passione come una condizione che alimenta il pensiero dell'eternità, va evidenziato che quello della passione non è certamente un tema dominante nello scrittore argentino perchè l'affettività (soprattutto quella fisica) è una delle maggiori oscurità della sua intera opera e quelle rare volte che compare si presenta come qualcosa di assolutamente remoto. Se il tempo è la manifestazione dell'irreversibilità del cambiamento, la passione lo rifiuta, soprattutto dinanzi all'improbabilità dell'avvenire.

⁴⁶⁹ Per ulteriori approfondimenti sul tema del tempo e della memoria in Sant'Agostino si rimanda ai seguenti studi: AA.VV., *Anima, tempo, memoria*, a cura di Giulio Severino, Ed. Franco Angeli, Milano 2000; Giuseppe Brescia, *Sant'Agostino e l'ermeneutica del Tempo: analisi e trasposizioni*, Editore Spes, Milazzo 1987; J. Le Goff, *Passato/Presente*, in *Enciclopedia*, Opinione/Probabilità, Einaudi, Torino 1980, vol. X, p. 497; T. Liuzzi, *Tempo e Memoria in Agostino dalle Confessioni al De Trinitate*, in *Rivista di Storia della Filosofia*, 39 (1984), pp. 35-60; J. Moreau, *Le temps et la création selon Saint Augustin*, in *Giornale di Metafisica* (1965), pp. 276-290; R. Berlinger, *Il tempo e l'uomo*, in *Année théologique Augustinienne* (1953), pp. 260-279.

⁴⁷⁰ Juan Nuño, *La Filosofia de Borges*, Op. Cit., p. 119.

⁴⁷¹ Guillermina Garmendia de Camusso, *Jorge Luis Borges y el tiempo*, in AA.VV., *Fuego del Aire...*, Op. Cit., p. 58.

Il futuro accetta inevitabilmente il declino e la morte, ma l'appassionato preferisce il presente rispetto al futuro associando la sua potenza con il passato. L'altro punto del desiderio e della ricerca di eternità è quello dell'assenza: «Benché tutta la coscienza è coscienza di una presenza, non cessa di apparire in molti suoi aspetti come coscienza di un'assenza. L'attesa, il sogno, l'illusione, sono forme diverse di esprimere l'assenza. Il presente non è più pensato in opposizione al passato e al futuro. Poiché la coscienza oltrepassa stabilmente ciò che afferra, ciò può essere considerato una coscienza dell'assenza. L'uomo può superare l'esperienza e intuire un'assenza principale: il non essere».⁴⁷²

⁴⁷² *Ibidem.*

3. L'eterno istante.

Poiché le versioni dell'eternità formulate da filosofi e teologi non lo hanno soddisfatto, nella quarta ed ultima parte di *Historia de la Eternidad* (breve al pari della precedente) Borges espone la propria versione di questo concetto: «Non mi resta che segnalare al lettore la mia teoria personale dell'eternità. È una povera eternità ormai senza Dio, e perfino senza altri proprietari e archetipi. L'ho formulata nel libro *El idioma de los argentinos*».⁴⁷³ Egli fa quindi risalire la sua teoria al 1928, anno in cui pubblicò appunto il volume di saggi *El idioma de los argentinos*, libro successivamente rinnegato.⁴⁷⁴

Borges riporta un'esperienza di vita vissuta, un aneddoto che riprenderà poi anni dopo, nel 1953, e che inserirà nel saggio *Nueva refutación del tiempo* al fine di confutare, come abbiamo analizzato nel capitolo precedente, l'irreversibilità del tempo, ovvero la simmetria della relazione tra gli eventi ordinati temporalmente e pertanto la nozione stessa di tempo. Nel caso di *Historia de la Eternidad*, il racconto di questo stesso episodio serve allo scrittore per avvalorare la sua teoria sull'eternità.

Egli racconta un'esperienza singolare vissuta una notte in un quartiere di Buenos Aires quando sperimentò quello che definisce «un confuso timore imbevuto di scienza che è la massima chiarezza della metafisica».⁴⁷⁵ Camminando senza una meta prestabilita e godendosi la serenità che trasmettevano quei luoghi, si fermò dinnanzi ad un muro roseo che «sembrava non ospitare luce di luna, bensì effondere luce intima».⁴⁷⁶ Pensò che quell'istante fosse «lo stesso di trent'anni fa... Immaginai quella data [...] Il facile pensiero *Sono nell'Ottocento* non era più

⁴⁷³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 365.

⁴⁷⁴ Negli anni della giovinezza Borges diede alle stampe tre raccolte di saggi: *Inquisiciones* nel 1925, *El tamaño de mi esperanza* nel 1927 e *El idioma de los argentinos* nel 1928. La loro "vanità barocca", come la definì Borges stesso, era talmente eccessiva che lo scrittore finì per ripudiare queste opere negli anni della maturità. Per perfezionismo, per la velocità del suo pensiero sempre in evoluzione, per vergogna di certe ingenuità o arroganze giovanili, forse. In queste opere si parla di angeli e stelle, di creature immaginarie, dei quartieri di Buenos Aires, del tango di numerosi scrittori. Si parla insomma di un universo psichico. Tutti e tre i volumi, che non vennero neppure inseriti nell'edizione delle opere complete di Borges, tornarono ufficialmente in circolazione solo dopo la sua morte, avvenuta a Ginevra nel 1986.

⁴⁷⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 366.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, pp. 365-366.

un gruppetto di parole approssimative bensì aveva la profondità della realtà».⁴⁷⁷ Borges analizza rapidamente i fatti. Rispetto a ciò che era accaduto in quello stesso luogo trent'anni prima, la rappresentazione di quel vicolo, di quel muro limpido e degli odori da lui avvertiti «non è semplicemente identica [...] è, senza somiglianze né ripetizioni, la stessa».⁴⁷⁸

Il risultato di tale esperienza è la captazione dell'eternità: avere coscienza del fatto che un evento è lo stesso adesso come anni prima. Infatti, pensa Borges, se una circostanza si ripete e se non è stata divorata dal tempo, allora siamo obbligati a rivendicare la sua eternità. Secondo quanto esposto dallo scrittore, gli istanti di quella esperienza sono stati in un certo senso “congelati” e coesistono uno accanto all'altro per sempre; in accordo con quanto sostenuto nel saggio *Nueva refutación del tiempo*, il medesimo istante è paradossalmente vincolato ora ad un evento ora ad un altro. L'istante totale, il frammento di tempo, è l'unico modo secondo lo scrittore di accedere all'eternità. Questo perché il presente è il punto nel quale il tempo tocca l'eternità. Da questo punto di vista, l'istante che è tutti gli istanti del tempo è anche lo scenario in cui si gioca anche la sorte dell'essere umano. Juan Arana sottolinea come la misteriosa comunanza esistente tra l'eternità e l'istante è dovuta al fatto che entrambi frantumano la distesa infinita del continuo. La materia è la continuità dell'esteriore, lo spirito la continuità dell'intimo, lo spazio la continuità dell'estensione e il tempo la continuità del movimento: «Concepire tutte queste continuità è come ricomporre i frammenti che contengono; negarle è, in un certo senso, ritornare ad una situazione precedente alla rottura che apparentemente riparano».⁴⁷⁹

La continuità temporale è assicurata dalla presenza di un numero infinito di istanti che si succedono, ma isolare il singolo istante significa evidentemente frantumare tale continuità, che è uno degli obiettivi dello scrittore. Il momento presente è una negazione del tempo: le cose che sono dell'istante, quelle che sono installate nel presente fuggono all'insidia del tempo e quindi sono eterne. «Si pretende che un anno, un mese, un giorno, un solo secondo contenga un'infinità di istanti, ma tale proliferazione lo consuma fino ad annullarlo, lo converte in frammenti

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 366.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Juan Arana, *La Eternidad de lo Efímero...*, Op. Cit., p. 146.

infinitesimali non distinguibili dal nulla. Viceversa, ogni istante considerato separatamente si trasforma dall'essere un limite ad una totalità».⁴⁸⁰ L'istante deve quindi essere concepito per se stesso e non per gli innumerevoli istanti che lo precedono e che lo seguono. Va anche considerato che Borges, alla fine del suo saggio, afferma che le possibili esperienze umane sono in numero finito e limitato perché la vita è estremamente povera e prima o poi qualcuna di queste esperienze finisce per essere ripetuta. In base ad un noto principio leibniziano, l'indiscernibilità di due esperienze ne implica l'identità ed in tali identità momentanee l'uomo viene in contatto con l'eternità avvertendo l'illusorietà del tempo: «Il tempo, se possiamo intuire questa 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».⁴⁸¹ Considerata la natura fittizia ed illusoria della temporalità, Borges sembra appagarsi all'idea di un presente sospeso nell'istante e si concentra quindi su questo momento privilegiato in cui «per la fusione dei ricordi e la coscienza della morte, gli si rivelò l'idea dell'eternità come negatrice del tempo».⁴⁸²

L'immagine dell'eternità racchiusa nell'istante presente compare anche in numerose poesie di Borges; in quella che è significativamente intitolata *El istante* (della raccolta *El otro, El mismo*, 1964) leggiamo:

*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?
Solo è il presente, solo. È la memoria
Che erige il tempo. Successione e inganno
Il viaggio dell'orologio. Né l'anno
È meno vano della vana storia.
Spazia tra l'alba e la notte un abisso
Di affanni, di fulgore, di agonie;*

⁴⁸⁰ *Ibidem*, pp. 146-147.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² Juan Nuño, *La Filosofia de Borges*, Op. Cit., p. 119.

*Non è lo stesso il volto che si guarda
Entro i consunti specchi della notte.
L'oggi fugace è labile ed eterno;
Non aspettarti altro Cielo né Inferno.*⁴⁸³

All'inizio del racconto *El Aleph* troviamo la citazione letterale di un passo del IV libro del *Leviatano* in cui si legge che «L'Eternità è il fermarsi del Presente».⁴⁸⁴ Indicativo è, inoltre, questo passo del poema *El pasado* (*El oro de los tigres*, 1972) a conferma del fatto che l'unico tempo possibile ed accessibile all'uomo è l'istante presente:

*Non c'è altro tempo che l'adesso, questo apice
Del sarà e del fu, di quell'istante
In cui la goccia cade nella clessidra.
L'ieri illusorio è un ambito chiuso
Di figure immobili di cera
O di reminiscenze letterarie
Che il tempo perderà nei suoi specchi.*⁴⁸⁵

Dalla lettura di un brano del saggio *El tiempo circular*, in cui viene riportato un celebre passo tratto dal paragrafo 54 del primo volume de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, è possibile notare come lo scrittore argentino condivide con Schopenhauer l'idea del presente come l'unica dimensione temporale autentica e reale. Borges sostiene che la negazione della realtà del passato e del futuro la si trova in questo passo del filosofo tedesco: «La forma in cui appare la volontà è solo il presente, non il passato né il futuro: questi non esistono se non per il concetto e per la concatenazione della coscienza sottomessa al principio di ragione. Nessuno ha vissuto nel passato, nessuno vivrà nel futuro; il presente è la forma di ogni vita».⁴⁸⁶ È quindi possibile associare l'importanza attribuita da

⁴⁸³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 295.

⁴⁸⁴ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 617.

⁴⁸⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 463.

⁴⁸⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 395.

Borges al tempo presente alla posizione che Schopenhauer aveva al riguardo. La concezione della temporalità è ben illustrata dalle immagini a cui il filosofo fa ricorso. Anzitutto a quella piuttosto ricorrente nella tradizione filosofica della corrente impetuosa (*unaufhaltsamer Strom*) che tuttavia incontra nel suo corso una roccia salda e inamovibile la quale rappresenta null'altro che la dimensione del presente. Il tempo è un fiume inarrestabile mentre il presente è la roccia sui cui esso s'infrange senza poterlo trascinare via con sé; in tal senso, Schopenhauer non si dà ragione del perché si indaghi sul passato o sul futuro, visto che crede che il presente sia l'unica forma mediante la quale la volontà appare a se stessa e l'unica forma temporale del suo manifestarsi.

La volontà è notoriamente oltre la forma del tempo, è eterna ed indistruttibile, ossia è un principio senza inizio né fine. Per la volontà non esiste evidentemente né il passato né il futuro, ma esclusivamente l'istante presente: «Per la volontà di vivere», si legge ne *Il mondo come volontà e rappresentazione*, «la vita è certa: la forma della vita è il presente senza fine; non importa come gli individui, fenomeni dell'idea, nascano e periscano nel tempo, paragonabili a sogni fugaci».⁴⁸⁷ Il filosofo paragona il perdurare dell'universo nel tempo ad un «meriggio eterno senza tramonto refrigerante»⁴⁸⁸ oppure ad un «arcobaleno sulla cascata»⁴⁸⁹ che non è toccato dal fluire delle acque.

Per Schopenhauer, il presente non è una dimensione temporale come un'altra e non è un lasso di tempo interposto tra il passato e il futuro, ma è piuttosto l'unica dimensione temporale certa ed evidente. Il tempo inteso come trascorrere è un perpetuo fluire; solo l'istante presente è immobile, statico, permanente: «Solo il presente esiste sempre e persiste irremovibilmente. Mentre, concepito empiricamente, è la cosa più fuggevole di tutte».⁴⁹⁰ Questa idea si fonda su un dato di fatto e precisamente su un dato della nostra diretta esperienza del tempo: il tempo vissuto è sempre e soltanto il presente poiché il passato è già stato vissuto e l'avvenire deve ancora esserlo. Dell'uno e dell'altro non possiamo che avere immagini mentali per cui essi sono puramente pensati o concepiti dall'individuo,

⁴⁸⁷ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bur, Milano 2002, p. 521.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 519.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

ma non vissuti. Il presente è tutto ciò che abbiamo visto che il nostro passato, anche quello a noi più prossimo, non è che un vano sogno della fantasia. Il passato così come l'avvenire non racchiudono per noi che sogni vani e concetti vuoti. Come per il filosofo di Danzica, anche Borges ritiene nella vita singola ci sia una pretesa di eternità, ma essa non dipende né dalla prosecuzione presuntiva della vita oltre la morte né da un riferimento a qualche eternità oltremondana. Se c'è eternità nella vita, essa consiste o nell'eternità della specie oppure si manifesta nei particolari momenti della vita individuale in quanto tale al punto che il singolo può ritenerla senza scrupolo come infinta bandendo il timore della morte come un'illusione che suscita in lui l'orrore di perdere un giorno il possesso del presente. Questo vuol dire che ogni istante presente ha in sé stesso qualcosa che non muore, qualcosa di infinito e di eterno.

4. L'idea più orribile dell'universo.

Per secoli è stata la forma del circolo a trionfare sul tempo, imponendo il proprio potere assoluto. Il circolo, appunto, figura che incarna la perfezione, la forma geometrica più completa in quanto non ha né inizio né fine. Talmente regolare che nessuno è in grado d'immaginarne una più perfetta. L'idea di una visione circolare dello scorrere del tempo, ossia di un tempo capace di realizzare per così dire anelli all'infinito e ritornare periodicamente al punto di partenza, è presente nei grandi miti dell'umanità, in alcune religioni e in importanti sistemi filosofici. Com'è noto, il concetto di eterno ritorno rinvia ad una concezione circolare del tempo risalente alla filosofia greca ed in particolare alle dottrine di Eraclito e degli stoici secondo i quali il mondo perisce per rigenerarsi identico, indefinitamente e con gli stessi individui, in una sequenza ininterrotta di eclissi e rinascite. Quello che chiamiamo avvenire è solo un passato che ritorna; nulla si aggiunge a ciò che è o che è stato per effetto del tempo. Da questo punto di vista, ogni novità è inammissibile, come se il mondo si fosse rifugiato in se stesso. Il mondo non "si apre", tutto è già dato dal suo inizio; non esiste né destino né libertà, ma solo necessità. In un simile schema, non è il tempo che realizza le ripetizioni, ma la storia del mondo: è questa storia ad essere ciclica.

Secondo Borges, nella cosmogonia degli storici Zeus si nutre del mondo e l'universo è consumato ciclicamente nel fuoco che l'ha generato e risorge dall'annichilazione per ripetere un'identica storia: «Di nuovo si combinano le varie particelle seminali, di nuovo esse informano pietre, alberi e uomini [...] Di nuovo ogni spada e ogni eroe».⁴⁹¹ In alcuni versi, Borges ricorda che le medesime osservazioni valgono anche per i pitagorici che le dedussero sulla base delle osservazioni delle rivoluzioni celesti e del ciclo delle stagioni:

*Lo seppero gli ardui alunni di Pitagora:
Uomini ed astri tornano in cicli successivi
Ripeteranno gli atomi fatali l'incombente
Afrodite di oro, i tebani, le àgore.*

⁴⁹¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, pp. 387-388.

[...] *Rinascerà ogni notte d'insonnia: minuziosa.*⁴⁹²

Anche Platone concepì l'idea del ciclo di un "grande anno" al termine del quale tutto il cielo avrebbe riassunto l'esatta configurazione iniziale. A questo proposito, Borges ricorda: «Uno dei deliri di Platone fu che, compiuto tutto il giro dell'*anno magno* (così chiamava quello spazio di tempo in cui tutti gli astri, dopo innumerevoli giri, devono ritornare nella medesima posizione e ordine di prima), dovranno rinnovarsi tutte le cose; vale a dire, dovranno riapparire sul gran teatro del mondo gli stessi attori a rappresentare gli stessi eventi, acquistando nuova esistenza uomini, bestie, piante, pietre; insomma, tutto quanto ci fu di animato e di inanimato nei secoli anteriori».⁴⁹³

Nella sua prima raccolta di saggi, *Evaristo Carriego*, Borges scrive che «il destino si compiace nel ripetersi e ciò che accade una volta torna spesso ad accadere»⁴⁹⁴ e cinquant'anni dopo, in una delle sue ultime raccolte di poesie, sintetizzerà l'idea dell'eterno ritorno nei seguenti termini: «Non c'è nulla di antico sotto il sole. Tutto accade per la prima volta, ma in modo eterno».⁴⁹⁵

Secondo Étienne Klein, uno dei più noti esperti della questione del tempo in fisica, esistono due modi di concepire l'eterno ritorno: uno è estremamente confortante, l'altro non lo è affatto. Da una parte possiamo trovare l'eterno ritorno "rassereneante": poiché relativizza ogni evento, inclusa la morte, esso genera una serenità maggiore rispetto ad un tempo drammatico che ha un solo inizio e una fine definitiva. Inoltre, libera il rapporto col passato da tutte le piccole nostalgie come rimorsi, rimpianti e pentimenti. E non è tutto: questo eterno ritorno positivo, aggiunge Klein, finisce per associare miracolosamente due manifestazioni della felicità: felicità per qualcosa che dura, ma anche per qualcosa che si ripete "ancora una volta". L'eterno ritorno può tuttavia manifestare anche il proprio volto desolante: «se ogni cosa fa necessariamente ritorno all'identico, allora la volontà

⁴⁹² Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II, p. 241.

⁴⁹³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 277. All'inizio del saggio *El tiempo circular*, Borges riassume nuovamente l'idea dell'anno magno di Platone: «Nel trigesimo nono paragrafo del *Timeo*, afferma che i sette pianeti, equilibrate le loro diverse velocità, ritorneranno al punto iniziale di partenza; rivoluzione che costituisce l'anno perfetto». *Ibidem*, p. 393.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 166.

⁴⁹⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. III, p. 306.

non ha alcun effetto reale, agire non ha senso e la libertà cessa di avere un ruolo qualunque nella nostra vita».⁴⁹⁶

Evidentemente Borges non reputa la teoria delle eterne ripetizioni né rassicurante né positiva visto che nel 1934 scrive un breve saggio intitolato *La doctrina de los ciclos* (incluso poi nella raccolta *Historia de la Eternidad* del 1936) con l'intento di discutere e di confutare questa teoria che definisce come «l'idea più orribile dell'universo».⁴⁹⁷

Fin dagli anni della giovinezza Borges mostra di essere attratto dagli scritti del filosofo tedesco, eccetto che dall'idea dell'eterno ritorno; in una lettera all'amico Jacobo Sureda scrive infatti: «Il ritorno eterno di Nietzsche è un verbalismo senza importanza».⁴⁹⁸ Questa opinione è ripetuta ogni qualvolta lo scrittore parla di Nietzsche: «Penso di essere ingiusto con Nietzsche, perché anche se ho letto e riletto molti dei suoi libri penso che se si omettesse *Così Parlò Zarathustra* [...] – una sorta di farsa Bibbia, non crede? Voglio dire, una farsa stile biblico – se si omettesse quel libro»⁴⁹⁹ disse in un'intervista alla fine degli anni Sessanta. Nietzsche è interessante, ma la formulazione della dottrina dell'eterno ritorno, uno degli insegnamenti chiave di Zarathustra, non lo è affatto.

Il ragionamento di Nietzsche per esplicitare la circolarità si basa sulla finitudine degli elementi combinatori che proprio per la loro limitatezza tendono irrimediabilmente a ripetersi: il numero degli atomi che compongono l'universo è, benché smisurato, finito e perciò capace soltanto di un numero finito di permutazioni.. In un tempo finito, il numero delle combinazioni possibili non può non essere raggiunto e l'universo deve necessariamente ripetersi, ovvero tornare ad uno stato che è l'esatta riproduzione di una precedente configurazione. Il pensiero di Nietzsche deve la sua forza all'assioma secondo cui il numero di combinazioni degli elementi che formano l'universo è limitato. Pertanto, ogni prova verificabile che l'universo non è un insieme di entità fisse e limitate mina la versione nietzscheana della struttura ciclica del tempo.

⁴⁹⁶ Étienne Klein, *Le strategie di Crono*, Meltemi Editore, Roma 2005, p. 53.

⁴⁹⁷ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 389.

⁴⁹⁸ Jorge Luis Borges. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Edición Círculo de Lectores, Emecé, Barcelona 1999, p. 352.

⁴⁹⁹ Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, Op. Cit., p. 69.

A sostegno di una tale obiezione, Borges adduce un esempio piuttosto semplice che apre il saggio *La doctrina de los ciclos*. Prendendo come modello un universo ipotetico, un mondo di modeste dimensioni in quanto costituito da appena dieci atomi, egli dimostra al lettore come si può facilmente giungere ad una cifra combinatoria superiore a tre milioni: «Quanti stati differenti può conoscere quel mondo prima di un eterno ritorno? L'indagine è facile: basta moltiplicare $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10$, prolissa operazione che ci dà la cifra di 3.628.800».⁵⁰⁰ Riferendosi all'atomo aggiunge: «Se una particella quasi infinitesima di universo è capace di una simile varietà, poca o nessuna fede dobbiamo prestare a una monotonia del cosmo».⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 385.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

5. La scienza contro l'eterno ritorno.

Al fine di confutare la tesi nietzscheana dell'eterno ritorno, Borges ricorre ad una delle più importanti teorie matematiche del XX secolo dimostrando ancora una volta di avere un forte interesse nei confronti delle teorie scientifiche e di essere decisamente affascinato dall'incanto delle matematiche. Nel saggio *La doctrina de los ciclos*, egli introduce la figura del matematico e logico tedesco George Cantor ricorrendo soprattutto alla sua teoria degli insiemi (su cui si fonda la moderna analisi matematica) la quale sostiene che il numero di punti in una frazione di universo è strettamente infinito.

«Cantor», si legge nella prima parte del saggio borgesiano, «distrugge il fondamento della tesi di Nietzsche. Afferma la perfetta infinità del numero di punti dell'universo, e perfino di un metro di universo, o di una frazione di quel metro». ⁵⁰² Borges espone la teoria di Cantor con una certa competenza, seppur con la consueta sinteticità; senza dilungarsi sugli aspetti più tecnici, mostra comunque di averne compreso gli aspetti sostanziali e di dividerne i contenuti. Come detto, questa teoria matematica viene ripresa al fine di dimostrare l'inconsistenza dell'eterno ritorno. Conviene quindi ricordare, seppur a grandi linee, le premesse e i fondamenti dell'analisi cantoriana per giungere poi alla conclusione dello scrittore argentino.

Si può ritenere con buona approssimazione che il problema dei fondamenti della matematica viene sollevato solo nel XIX secolo. È infatti una delle peculiarità della matematica di questo secolo l'analisi critica dei numerosi risultati ottenuti nei secoli precedenti e tale analisi non può prescindere dalla ricerca del rigore logico che a sua volta coinvolge una riflessione sulla natura degli enti e del pensiero matematici. A metà dell'800, con la scoperta delle geometrie non-euclidee, si fa quindi strada la possibilità di costruire dei sistemi geometrici che danno la stessa garanzia di coerenza pur partendo da postulati che sembrano contraddire la comune intuizione. L'evento è rivoluzionario se si tiene conto che fino ad allora una secolare tradizione aveva imposto che l'intero corpo della

⁵⁰² *Ibidem*, p. 386.

matematica fosse fondato su assiomi, ovvero su asserzioni evidenti e non confutabili. Su questi assiomi poggiano e si sviluppano coerentemente, come una sorta di piramide, tutti i postulati che ne derivano. Ha così avuto inizio una revisione critica del sapere matematico con l'intento di dare il maggior rigore possibile alla costruzione di questa disciplina. Tale esigenza non è fine a se stessa, cioè al puro campo matematico, in quanto la validità dei suoi procedimenti è collegata con tutte le scienze che ne hanno bisogno (nella loro investigazione scientifica) come strumento fondamentale proprio della matematizzazione: l'indagine sui fondamenti matematici equivale a far sì che l'intera speculazione scientifica abbia salde basi.⁵⁰³ Il primo ad affermare la necessità di un'indagine sui fondamenti della matematica fu, nel 1886, Karl Weierstrass il quale riconobbe che potevano essere chiariti solo partendo da una teoria dei numeri reali. Questa teoria sarà ripresa più tardi proprio da un altro matematico che stravolgerà e darà nuove fondamenta alla scienza matematica: Georg Cantor.

Tentando di procedere ad una fondazione di tutta la matematica, George Cantor fece della teoria degli insiemi uno studio sistematico apportando risultati originali. Questi risultati avranno effetti rivoluzionari perché, in essi, l'estrema novità è unita al ripensamento radicale di nozioni come "molteplicità" e "infinito" che Cantor scoprì presenti, ancora quasi intatte, nelle discussioni dei matematici dell'Ottocento. La teoria degli insiemi fu presentata nel 1883 in un lavoro intitolato *Fondamenti di una teoria universale degli insiemi*, in cui il matematico tedesco prese in esame il problema dell'infinito autentico o attuale. Tale infinito venne concepito come una grandezza *sui generis* e quindi definibile chiaramente, ovvero è un infinito i cui elementi hanno una correlazione con quelli di una sua parte o sottoinsieme. Un insieme è considerato infinito quando è simile ad una parte di se stesso, ossia quando è possibile stabilire una corrispondenza biunivoca (uno a uno) tra gli elementi dell'insieme e quelli del suo sottoinsieme proprio.

Secondo Cantor, l'insieme dei numeri naturali è composto da altri insiemi che hanno lo stesso numero di elementi. Per esempio, l'insieme dei numeri pari

⁵⁰³ Per ulteriori approfondimenti si rimanda ai seguenti volumi: Andrea Cantini, *I Fondamenti della Matematica da Dedekind a Tarsi*, Loescher Editore, Torino 1979; C. Mangione, *Logica e problema dei fondamenti nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, a cura di L. Geymonat, Garzanti, Milano 1976, vol. V, pp. 786-807.

contiene la stessa quantità di elementi della serie de numeri naturali interi. Se al numero 1 si fa corrispondere il 2, al 2 il 4, al 3 il 6 e così successivamente, si nota come ad ogni numero intero naturale corrisponda un altro numero intero che però è pari. Ciò significa che l'insieme dei numeri naturali è un insieme infinito, che è quello in cui una delle sue parti è anch'essa infinita. I numeri pari sono un insieme che è una parte di quelli naturali ed è infinito. Utilizzando il metodo logico-matematico, Cantor giunse poi a nuove conclusioni. Esaminò altri insiemi di numeri e li confrontò con l'insieme dei numeri naturali utilizzando il metodo di corrispondenza uno a uno (ovvero a ogni elemento dei naturali fece corrispondere uno e uno solo degli elementi degli altri insiemi numerici). In tal modo, giunse alla conclusione che ci sono insiemi uguali a quelli dei numeri naturali come quantità di elementi.

In realtà, questi aspetti rilevati da Cantor non sono affatto sorprendenti poiché si è soliti considerare l'infinito come qualcosa di omogeneo ed uniforme, senza variazioni. Cantor, tuttavia, dimostrò per la prima volta nella storia del pensiero diversi gradi di infinità. Scopri che ci sono insiemi di numeri reali che non corrispondono uno a uno con l'insieme dei numeri interi, ma al contrario li superano e non sono suscettibili di essere contati poiché sono infiniti. A partire da questa scoperta sappiamo che l'infinito ha gradi e variazioni che spesso sono di differente infinità in estensione e che insiemi infiniti sono parti di infiniti più grandi che li inglobano e li superano. Per indicare i gradi di infinità degli insiemi infiniti i matematici utilizzano la prima lettera dell'alfabeto ebreo (aleph) seguita da un numero.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Cantor era consapevole della portata della sua teoria e tra il 1879 e il 1884 pubblicherà in sei parti la trattazione sulla teoria degli insiemi. Trattato che costituisce uno degli eventi più importanti nella storia non solo della matematica, ma più in generale del pensiero poiché vi si trovano discusse, oltre alle basi di tutta la teoria degli insiemi, anche i più importanti problemi critici, logici e filosofici connessi con le delicate questioni che la teoria insiemistica chiama in causa. Tuttavia, la novità e la paradossalità dei risultati che Cantor aveva ottenuto finirono col creargli non poche difficoltà; il suo ex maestro, Leopold Kronecker, non vedeva di buon occhio il suo vecchio allievo tanto che ostacolò la sua richiesta di essere chiamato all'università di Berlino. Le critiche e le discussioni sull'opera di Cantor furono forse alla base degli stati di depressione che assalirono lo studioso negli ultimi anni della sua vita. Emarginato ed osteggiato dagli oppositori dei matematici dell'infinito, egli abbandonò la matematica e l'insegnamento universitario per lunghi periodi per poi morire, nel 1918, in una clinica psichiatrica. Per ulteriori approfondimenti sulle teorie di Cantor e sulla sua figura si rimanda a: E. Casari, *Questioni di filosofia della matematica*, Feltrinelli, Milano 1964; H.J. Ilgauds, *Georg Cantor: 1845-1918*, Birkhäuser, Basel

Borges conosceva questo aspetto matematico dell'infinito?

Certamente si è visto che nella prima parte del saggio *La doctrina de los ciclos* richiama i contenuti della teoria degli insiemi infiniti e cioè che l'universo contiene un numero infinito di parti, ma in un metro di universo esiste già un numero infinito di punti. Borges fornisce la definizione di che cos'è un insieme infinito («Insieme infinito è ogni insieme che può equivalere a uno dei suoi insiemi parziali») ⁵⁰⁵ e successivamente, entrando nello specifico della teoria cantoriana, scrive: «L'insieme dei numeri naturali è infinito, ma è possibile dimostrare che ci sono tanti dispari quanti pari. All'1 corrisponde il 2; al 3 corrisponde il 4; al 5 corrisponde il 6, eccetera. La prova è tanto impeccabile quanto banale; ma non è diversa dalla seguente, per cui si vede che ci sono tanti multipli di tremiladiciotto quanti numeri ci sono – senza escludere da questi il tremiladiciotto e i suoi multipli. All'1 corrisponde il 3018; al 2 corrisponde il 6036; al 3 il 9054; al 4 il 12072, eccetera. Una geniale accettazione di questi fatti ha ispirato la formula che una collezione infinita [...] è una collezione i cui membri possono dividersi a loro volta in serie infinite». ⁵⁰⁶

In base alla teoria cantoriana, argomenta Borges, la quantità esatta dei punti che esiste nell'universo è la stessa che c'è in un metro, in un decimetro o nella più profonda traiettoria stellare. La serie dei punti dello spazio è strettamente infinita. Se l'universo consta di un numero infinito di termini, è la sintetica conclusione borgesiana, ciò indica che è rigorosamente capace di un numero infinito di combinazioni e la necessità di un eterno ritorno rimane sconfitta: «Il contatto del bel gioco di Cantor con il bel gioco di Zarathustra è mortale per Zarathustra». ⁵⁰⁷

Un altro argomento estratto dall'ambito scientifico e utilizzato dallo scrittore contro l'ipotesi dell'eterno ritorno è la seconda legge della termodinamica la quale sostiene che esiste un processo irreversibile nella degradazione dell'energia. «Basta proiettare una luce sopra una superficie nera», osserva Borges in *La doctrina de los ciclos*, «perché la luce si trasformi in calore. Il calore, invece, non

1987; J.W. Dauben, *Georg Cantor: His Mathematics and Philosophy of the Infinite*, Harvard Univ. Press, Cambridge 1990;

⁵⁰⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I, p. 386.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 387.

tornerà più ad essere luce». ⁵⁰⁸ In base a questa legge fisica, l'energia presente nell'universo tende ad una graduale disgregazione, al disordine, al caos (tale disgregazione è detta "entropia"). Una volta raggiunto il massimo dell'entropia, uguagliate le diverse temperature e esclusa (o compensata) ogni azione di un corpo su di un altro, il mondo sarà un fortuito concorso di atomi: «Nel centro profondo delle stelle quel difficile e mortale equilibrio sarà raggiunto. A forza di scambi l'universo intero lo raggiungerà e sarà tiepido e morto». ⁵⁰⁹ Secondo la legge dell'entropia, l'universo è destinato a raggiungere in qualche momento del futuro, pur remoto che sia, un punto di non ritorno e ciò rende impossibile l'ipotesi che la freccia del tempo proceda al contrario. Anche se la sua permanenza nella storia delle idee resta un fenomeno degno di attenzione, per Borges l'eterno ritorno risulta inverosimile soprattutto dal punto di vista fisico e matematico. «La luce si disperde in calore», conclude, «l'universo, minuto per minuto, si fa invisibile. Si fa più leggero, anche. Finché non sarà nient'altro che calore, calore equilibrato, immobile uguale. Allora sarà morto». ⁵¹⁰

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 391.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

Conclusioni

Per le attitudini che coltiva, per i temi che ripropone e le perplessità che affronta, è possibile affermare che Jorge Luis Borges si situa in una posizione inusuale e del tutto particolare, critica e poetica al tempo stesso, in quanto entra nel campo delle idee e delle argomentazioni filosofiche attraverso il suo complesso e capovolto universo letterario. Per lui la filosofia non è solo ed esclusivamente un sistema di argomentazioni, ma è anche un'attitudine di vita che condiziona le sue esperienze con la sua criticità e il suo impegno riflessivo. Fare filosofia è essenzialmente sperimentare la fragilità e lo stupore umano dinnanzi alla complessità dell'universo. La filosofia è ricerca, ma anche esitazione e dubbio. Concorde con tale idea, Borges non propone nessuna argomentazione come garanzia di risposta agli interrogativi che solleva, anzi, suggerisce ai lettori che attraversano le sue pagine che gli assiomi della metafisica (così come le rivelazioni della teologia) valgono come creazioni dell'immaginazione umana e sono molto distanti dall'essere verità eterne. La metafisica dogmatica viene da lui considerata un ramo della letteratura fantastica e ogni speculazione che abbia pretese di verità definitive ed assolute viene ritenuta falsa, oltre ad essere vista come un limite per il reale esercizio del pensiero. Nessuna ideologia, nessuna corrente filosofica o letteraria, è riuscita a sottomettere definitivamente lo spirito libero di questo autore.

Il saggio, l'unico che può essere considerato filosofo, vive in modo permanente la sfida che gli offre un'impresa sempre incerta: riflettere senza un sostegno stabile e senza temere i dubbi che si celano in ogni anfratto del pensiero. Saggio è chi intraprende l'avventura del pensare autentico senza accettare verità acquisite, indagando con insistenza ed affliggendosi per la precarietà delle risposte che trova lungo il suo cammino. Per questo Borges non fornisce volutamente risposte definitive agli interrogativi che lo assillano, né si adatta a fare letteratura come puro e semplice intrattenimento. Egli coltiva semplicemente il gusto per l'evidenza e, contemporaneamente, il senso dell'incertezza. Nei suoi saggi e nei suoi racconti ripropone argomentazioni e questioni filosofiche ben precise che appartengono da sempre alla storia delle idee, ma ogni volta che sembra

incontrare una risposta al problema s'insinua in contesti che si aprono in varie direzioni e verso molteplici punti di vista, il più delle volte contraddittori ed opposti. E, così facendo, conduce il lettore al dubbio, alla perplessità e all'ironia che contraddistinguono la sua opera. Piuttosto che dare soluzioni, Borges preferisce capovolgere con ironia temi quali il tempo, l'irrealtà del mondo, l'identità personale e l'immortalità. Sceglie di ironizzare su questi temi piuttosto che argomentarne perché il suo scopo non è dimostrare, ma suggerire e far riflettere sul profondo ed inaccessibile mistero che queste questioni celano.

L'ironia sembra essere quasi un gesto di libertà, un modo per svincolarsi dalle strutture di un pensiero organizzato che, secondo lui, non può condurre a null'altro che alla sua stessa argomentazione; inoltre, essa è per Borges uno dei modi, verosimilmente quello che gli è più congeniale, di avvicinarsi alla realtà. Il gioco intellettuale, la finzione letteraria, i paradossi e i ribaltamenti che tanto disorientano i suoi lettori, non sono delle invenzioni prive di senso né un modo per fuggire dalla realtà che ci circonda o rifiutare il mondo. Tutti questi elementi devono essere intesi come un momento costruttivo e come un modo positivo di conoscere e vivere il reale. La relazione che questo autore possiede con la realtà non è infatti frontale, ma è piuttosto una relazione obliqua e trasversale.

I suoi racconti fantastici e le sue finzioni letterarie che in apparenza possono sembrare così distanti dalla realtà e dalla vita, conducono proprio verso la realtà, non tuttavia alla realtà di cronaca, ma ad una realtà inverosimile che, in alcuni testi ci conduce ad un numero fortuito di una gigantesca lotteria, che ci trasforma in un ciclo di una realtà già avvenuta o che ci mostra come un solo minuto può contenere tutta l'eternità. In definitiva, una realtà contraddittoria, ambigua, persino assurda. La letteratura, così come ogni forma d'arte, possiede due dimensioni: una è il significato esplicito che viene offerto al lettore, mentre l'altra consiste nei possibili, molteplici significati in essa celati. L'arte borgesiana mette in evidenza proprio questi ultimi. Così come il tempo nella novella *El jardín de senderos que se bifurcan* che non è uniforme e lineare, ma è composto da un'infinita serie di tempi divergenti, convergenti e paralleli, le molteplici visioni della realtà che Borges ci propone nel suo complesso e capovolto mondo letterario altro non sono che un tentativo di abbracciare e raccontare le contraddittorie

possibilità che la configurano. Anche se da un punto di vista logico “A” esclude “B”, Borges le presenta unite per mostrare che tale esclusione è spesso fallace e che aspetti disuguali e contrapposti della realtà necessitano l’uno dell’altro, si cercano e si completano.

Bibliografia

Opere di Jorge Luis Borges:

- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 2004, vol. I.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. II.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. III.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires 1996, vol. IV.
- Borges, Jorge Luis, *Tutte le Opere*, a cura di Domenico Porzio, Ed. Meridiani Mondadori, Milano 2001, vol. I.
- Borges, Jorge Luis, *Tutte le Opere*, a cura di Domenico Porzio, Ed. Meridiani Mondadori, Milano 2001, vol. II.
- Borges, Jorge Luis, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Edición Círculo de Lectores, Emecé, Barcelona 1999.
- Borges, Jorge Luis, *Oral* (traduzione di Angelo Morino), Editori Riuniti, Roma 1981.
- Borges, Jorge Luis, *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1942)*, Edición de Enrique Sacerio-Gari y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets Editores, Barcelona 1986.
- Borges, Jorge Luis, *Obra poética 1923-1967*, Emecé Editores, Buenos Aires 1967.
- Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones*, Editorial Proa, Buenos Aires 1925.

Opere di Jorge Luis Borges in collaborazione:

- Borges, Jorge Luis /Di Giovanni, Norman Thomas, *Autobiografía (1899-1970)*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires 1999.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas en Colaboración*, Emecè Editores, Buenos Aires 1997.
- Borges, Jorge Luis/ Bioy Casares, Adolfo/Ocampo, Victoria, *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa-Sudamericana, Buenos Aires 1977.

Bibliografía primaria:

- AA.VV., *Borges científico. Cuatro estudios*, Ediciones Biblioteca Nacional y Página /12, Buenos Aires 1999.
- AA. VV., *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva – Presente –Futuro (Homenaje a Borges en su Centenario)*, Iberoamericana, Madrid 1999.
- AA. VV., *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura – Ciencia- Filosofía, (Homenaje a Borges en su Centenario)*, Iberoamericana, Madrid 1999.
- AA.VV., *Borges y la Ciencia*, Eudeba, Buenos Aires 1999.
- AA.VV. *Jorge Luis Borges*, Editorial Freeland, Buenos Aires 1978.
- AA.VV., *Jorge Luis Borges*, Edición de Jaime Alazraki, Taurus, Madrid 1976.
- Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Ed. Gredos, Madrid 1983.
- Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Editorial Gredos, Madrid 1968.
- Almeida, Ivan, Mariani, Franca, Parodi, Cristina, *Tre saggi su Borges*, Ed. Libera Università di Urbino, Urbino 1999.
- Almeida, Ivan, *Borges en clave de Spinosa*, in *Variaciones Borges*, 9 (2000), p. 163.

- Almeida, Ivan, *De Borges a Schopenhauer*, in *Variaciones Borges*, 17 (2004), p. 103.
- Anderson Imbert, Enrique, *El Realismo Mágico y otros ensayo*, Ed. Monte Avila, Caracas 1992.
- Anderson Imbert, Enrique, *El éxito de Borges*, in *Cuadernos Americanos*, n° 5, vol. XXXV, setiembre-ottobre 1976, p. 205.
- Arana, Juan, *La Eternidad de lo Efímero; ensayo sobre Jorge Luis Borges*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2000.
- Arana, Juan, *Las primeras inquietudes filosóficas de Borges*, in *Variaciones Borges*, 7 (1999), pp. 6-27.
- Arana, Juan, *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, Eunsa, Pamplona 1994.
- Arregui, Hernández, *Contra Borges*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1978.
- Bagby, Albert, *The Concept of Time in Jorge Luis Borges*, in *Romance Notes*, University of Carolina, VI (1965), pp. 99-105.
- Balderston, Daniel, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1985.
- Balderston, Daniel, *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Duke University Press, Durham 1993.
- Balderston, Daniel, *Borges and the universe of the Culture*, in *Variaciones Borges*, 15 (2003) pp. 175-183.
- Barrenechea, Ana María, *Borges, the Labyrinth Maker*, New York University Press, New York 1965.
- Barrenechea, Ana María, *La expresion de la irrealidad en la obra de Borges*, Centro Editor de America Latina, Buenos Aires 1983.
- Bellini, Giuseppe, *Borges e la letteratura italiana*, in Id., *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1977.
- Benavides, Manuel, *Borges y la metafísica*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 505/507, julio-septiembre 1992, pp. 247-268.
- Bernardi Guardi, Mario, *L'io plurale (Borges et Borges)*, Il Falco, Milano 1979.

- Berveiller, M., *Le cosmopolitisme de Borges*, Didier, Paris 1973.
- Bioy Casares, Adolfo, *Libros y amistad*, in *La otra aventura*, Galerna, Buenos Aires 1968.
- Bonatti, Maria, *Dante en la lectura de Borges*, in *Revista Iberoamericana*, n° 100-101, julio-diciembre 1977, pp. 737-744.
- Bravo, P. /Paoletti, M., *Borges Verbal*, Emecé Editores, Buenos Aires 1999.
- Brown, Andrew, *Borges's Scientific Discipline*, in *Hispanic Review*, autumn 2004, pp. 505-522.
- Bulacio, Cristina, *Los escándalos de la razón en Jorge Luis Borges*, Ediciones Fundacion Victoria Ocampo, Buenos Aires 2005.
- Bulacio, Cristina, *Borges es un filósofo?*, in *Proa*, julio-agosto 1999, pp. 59-61.
- Burgin, Richard, *Conversations with Jorge Luis Borges*, Rinehart and Winston, New York 1969.
- Caballero Wangüemert, María, *Borges y la crítica. El nacimiento de un clásico*, Ed. Complutense, Madrid 1999.
- Cacciari, Massimo, *La biblioteca creada*, in Alfonso de Toro/Susanna Ragazzoni (ed.), *El siglo de Borges: Literatura-Ciencia-Filosofía*, Vervuert, Frankfurt am Main 1999, pp. 21-23.
- Calabrese, Elisa, *Un jardín hecho de tiempo*, in *Variaciones Borges* 16 (2003), p. 128, p. 128.
- Campa Riccardo, *Jorge Luis Borges. L'ombra etimologia del mondo*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Campa, Riccardo, *Le vestigia di Orfeo. Meditazioni in penombra con Jorge Luis Borges*, Il Mulino, Bologna 2003.
- Camurati, Mireya, *Borges, Dunne y la regresion infinita*, in *Revista Iberoamericana*, Octubre-Diciembre 1987, vol. LIII, pp. 925-931.
- Carrizo, Antonio, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, FCE, México 1982.
- Charbonnier, George, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Ed. Gallimard, Paris 1967.

- Christ, Ronald, *The art of Fiction XXXIX*, in *Paris Review*, inverno-primavera 1967, p. 120.
- Christ, Ronald, *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, Lumen Books, New York 1995.
- Citrini, Claudio, *Da Pitagora a Borges; discussioni in rete sull'infinito*, Mondadori, Milano 2004.
- Codignola, Luciano, *La biblioteca di Babele*, in *Tempo presente*, 2 maggio 1956.
- Corda, Carla, *Borges y la metafísica*, in *La Torre*, n° 8, ottobre/dicembre 1988, p. 9.
- Cro, Stelio, *Jorge Luis Borges. Poeta, saggista e narratore*, Mursia, Milano 1971.
- Cuesta Abad, José M., *Ficciones de una crisis. Poética e Interpretación en Borges*, Editorial Gredos, Madrid 1995.
- De Abner, Berta, *Marcel Schwob-Jorge Luis Borges: Marginalidad y Trascendencia*, Ed. Effha, San Juan 2006.
- De Man, Paul, *Un maestro moderno: Jorge Luis Borges*, in Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Taurus Ediciones, Madrid 1984, pp. 144-15.
- De Milleret, Jean, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Pierre Belfond, Paris 1967.
- De Olaso, Ezequiel, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, Paidós, México 1999.
- De Toro, Alfonso, *El productor "rizomórfico" y el lector como "detective literario": la aventura de los signos y la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad - palimpsesto - deconstrucción - rizoma)*, in Karl Alfred Blüher/Alfonso De Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Vervuert, Frankfurt am Main 1992, p. 152.
- Di Marco, Oscar Antonio, *Borges, The Quantum Theory and Parallel Universes*, in *The Journal of American Science*, vol. 2, n. 1, February 1, 2006, pp. 1-30.
- Dunham, Lowell/Ivar, Ivask, *The Cardinal Points of Borges* University of Oklahoma Press, Norman 1971.

- Echavarría, Arturo, *Lengua y literatura en Borges*, Ariel, Barcelona 1983.
- Echavarría, Arturo, *Espacio textual y el arte de la jardinería china en Borges: "El jardín de senderos que se bifurcan"* in AA.VV., *Jorge Luis Borges : pensamiento y saber en el siglo XX*, Editorial Iberoamericana, Madrid 1999, pp. 71-103.
- Fries, Fritz Rudolf, *Die aufgehobene Zeit oder der Leser als Autor*, in *Borges lesen*, Fischer, Frankfurt 1991, p. 83.
- Garmendia de Camusso, Guillermina, *Jorge Luis Borges y el tiempo*, in AA.VV., *Fuego del Aire: Homenaje a Borges*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires 2001, pp. 53-63.
- Genette, Gérard, *Figure*, Einaudi, Torino 1969.
- Genot, Gérard, *Borges*, Edizioni Il Castoro, Firenze 1969.
- Gutiérrez, Edgardo, *Borges y los senderos de la filosofía*, Gruppo Editor Altamira, Buenos Aires 2001.
- Herbert, Simon, *Primera Plana va más lejos con Herbert Simon y Jorge Luis Borges*, in *Primera Plana*, 414, Buenos Aires, 5 gennaio 1971, p. 43.
- Himelblau, Jack, *El arte de Jorge Luis Borges visto en su El jardín de senderos que se bifurcan*, in *Revista Hispanica Moderna*, 32 (1996), pp. 37-42.
- Huici, Adrián, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Ediciones Alfar, Sevilla 1998.
- Knecht, Herbert H., *Leibniz le poète et Borges le philosophe. Pour une lecture fantastique de Leibniz*, in *Variaciones Borges*, 9 (2002), p. 104.
- Jurado, Alicia, *Genio y figura de Borges*, Eudeba, Buenos Aires 1964.
- Lefere, Robin, *Borges y los poderes de la literatura*, Ed. Peter Lang, Berna 1998.
- Lefere, Robin, *Primero fu el concepto*, in *Metapolítica*, n° 47, maggio-giugno 2006, pp. 64-69.
- Lynn Sieber, Sharon, *Time, Simultaneity, and the Fantastic in the Narrative of Jorge Luis Borges*, in *Romance Quarterly*, 51 (2004), pp. 200-211.

- Martín, Marina, *Borges Via the Dialectics of Berkeley and Hume*, in *Variaciones Borges*, 9 (2000), p. 147.
- McMurray, George R. *Jorge Luis Borges*, Ungar, New York 1980.
- Merrell, Floyd, *Unthinking Thinking: Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*, Purdue University Press, West Laffayette 1991.
- Mignolo, Walter, *Emergencia, espacio, "mundos posibles": las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges*, in *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIII, 100-101 (1977), pp. 357-379.
- Molloy, Sylvia, *Signs of Borges*, Duke University Press, Durham 1994.
- Nascimbeni, Giulio, *Sono un po' stanco di essere Borges*, In *Corriere della Sera*, 29 aprile 1977, p. 22.
- Nuño, Juan, *La Filosofía de Borges*, Fondo De Cultura Económica, Mexico 1986.
- Paoli, Roberto, *Tre saggi su Borges*, Bulzoni, Roma 1992.
- Paoli, Roberto, *Borges: Percorsi di significato*, Casa Editrice D'Anna, Firenze 1977.
- Paoli, Roberto, *La presenza della cultura italiana nell'opera di Jorge Luis Borges*, in *L'Albero*, n. 61-62, 1979, pp. 71-94.
- Peicovich, Estheban, *Borges, el palabrista*, Ediciones Libertarias, Madrid 1995.
- Pérez, Alberto Julián, *Poética de la prosa de J.L. Borges, Hacia una crítica baktiniana de la literatura*, Editorial Gredos, Madrid 1986.
- Pimentel Pinto, Júlio, *Borges, una poética de la memoria*, in AA.VV., *Jorge Luis Borges; Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Editorial Paidós, Buenos Aires 2000, pp. 155-164.
- Prieto, Adolfo, *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires 1954.
- Quaglia, Paolo, *Una lettura filosofica dei racconti di J.L. Borges*, Edizioni Pixel Jouvence, Roma 2000.
- Ramírez Molas, Pedro, *Tiempo y Narración; enfoques de la temporalidad en Borges, Capentier, Cortázar y García Márquez*, Editorial Gredos, Madrid 1978.

- Rest, Jaime, *El laberinto del universo; Borges y el pensamiento nominalista*, Ediciones Librería Fausto, Buenos Aires 1976.
- Rivas, José Andrés, *Alrededor de la obra de Jorge Luis Borges*, Fernando García Cambeiro Editor, Buenos Aires 1984.
- Rodriguez Monegal, Emir, *Borges: una biografía literaria*, Feltrinelli, Milano 1982.
- Rodriguez Monegal, Emir, *Simbolos en la obra de Borges*, in *El cuento latinoamericano ante la critica*, Ed. Castalia, Madrid 1973, p. 107.
- Rojo, Alberto G., *El jardín de los mundos que se ramifican : Borges y la mecánica cuántica*, in AA.VV., *Borges científico. Cuatro estudios*, Ediciones Biblioteca Nacional y Página/12, Buenos Aires 1999, pp. 45-59.
- Romero, Oswaldo E., *Dios en la Obra de Jorge Luis Borges: su Teología y su Teodicea*, in *Revista Iberoamericana*, XLIII/100-101 (julio-diciembre 1977), p. 476.
- Rossetti, Raúl, *La Filosofía de Borges*, in *Proa*, julio-agosto 1999, pp. 185-197.
- Ruiz Díaz, Adolfo, *Borges*, Ciudad Argentina, Buenos Aires 1998.
- Running, Thorpe, *The problem of time in the work of Jorge Luis Borges*, in *Discourse*, Moorhead (Minnesota), IX (1966), pp. 296-308.
- Sabato, Ernesto, *Lo scrittore e i suoi fantasmi*, Meltemi, Roma 2000.
- Sabato, Ernesto, *Uno y el Universo y otros ensayos*, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona 1994.
- Sarlo, Beatriz, *Jorge Luis Borges. A writer on the edge*, Ed. Verso, New York 1993.
- Savater, Fernando, *Borges*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Savater, Fernando, *Borges y la Filosofía*, in Alfonso de Toro/Susanna Ragazzoni (ed.), *El siglo de Borges: Literatura-Ciencia-Filosofía*, Vervuert, Frankfurt am Main 1999, pp. 123-127.
- Schreiber, Gabriel / Umansky, Roberto, *Bifurcations, chaos and fractal objects in Borges' Garden of forking paths and other writings*, in *Variaciones Borges*, 11 (2001), p. 61.
- Serna Arango, Julián, *Borges y el tiempo*, in *Palimpsestvs*, Unilibros, Bogotá 2001, n. 1, p. 123.

- Serna Arango, Julián, *Borges y la filosofía*, Rosaralda Cultural, Pereira (Colombia) 1990.
- Sieber, Sharon Lynn, *Time, Simultaneity, and the Fantastic in the Narrative of Jorge Luis Borges*, in *Romance Quarterly*, 51 (2004), pp. 200-211.
- Silvestri, Laura, *Notas Sobre (Hacia) Jorge Luis Borges*, Bulzoni, Roma 2000.
- Simon, Herbert, *Primera Plana va más lejos con Herbert Simon y Jorge Luis Borges*, in *Primera Plana*, 414, Buenos Aires, 5 gennaio 1971, p. 43
- Sucre, Guillermo, *Borges, el poeta*, Universidad Nacional Autónoma de México, Caracas 1967.
- Østergaard, Svend, *The Mathematics of Meaning*, Aarhus University Press, Aarhus 1997.
- Ulises Moulines, C., *El idealismo más consecuente según Borges: la negación del tiempo*, in Alfonso de Toro/Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: Pensamiento y saber en el siglo XX*, Vervuert, Frankfurt am Main 1999, pp. 179-187.
- Varese, Claudio, *Da Dessì a Borges*, in *Nuova Antologia*, luglio 1960, p. 403.
- Vázquez, María Esther, *Borges, de la memoria y del olvido*, in AA.VV., *Borges; La lengua, el mundo : las fronteras de la complejidad*, Giuffrè Editore, Milano 2000, pp. 185-190.
- Vázquez, María Esther, *Borges. Esplendor y derrata*, Tusquets, Barcelona 1996.
- Vázquez, María Esther, *Borges, su día y su tiempo*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires 1984.
- Vázquez, María Esther, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Ed. Monte Avila, Caracas 1977.
- Vax, Luis, *Borges Filósofo*, in AA.VV., *Jorge Luis Borges*, Editorial Freeland, Buenos Aires 1978, pp. 97-104.
- Weed, Ethan, *A Labyrinth of Symbols: Exploring "The Garden of Forking Paths"*, in *Variaciones Borges*, 18 (2004), p. 161.

- Weisset, Thomas P., *Representation and Bifurcation: Borges's Garden of Chaos Dynamics*, in Katherine Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell UP, Ithaca and London 1990, p. 76.
- Wheelock, Carter, *The Mithmaker. A Study of Motifs and Symbols in the Short Stories of Jorge Luis Borges*, Austin & London, University of Texas Press, 1969.
- Woodall, James, *La vida de Jorge Luis Borges*, Gedisa, Barcelona 1999.

Bibliografia secondaria:

- AA.VV., *Sconfinamenti tra arte e filosofia, immagine e pensiero: incontri filosofico-letterari con Sergio Givone*, Rubettino, Soneria Mannelli 2004.
- AA.VV., *The visible and the invisible in the interplay between philosophy, literature and reality*, Kluwer, Dordrecht 2002.
- AA.VV., *Il potere delle parole: sulla compagnia tra filosofia e letteratura*, a cura di Silvano Petrosino, Bulzoni, Roma 2000.
- AA.VV., *Literatura y filosofia en la crisis de los generos*, Ed. Fundacion Juan March, Madrid 1999.
- AA.VV., *Beyond representation: philosophy and poetic imagination*, edited by Richard Eldridge, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- AA.VV., *Philosophers' poets*, edited by David Wood, Routledge, London 1990.
- AA.VV., *Palinsesto: i modi del discorso letterario e filosofico*, a cura di Giuseppe Zuccarino, Ed. Marietti, Genova 1990.
- AA.VV., *Literature and the question of philosophy*, edited and introduced by Anthony J. Cascardi, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1987.
- AA. VV., *Deconstruction in context: literature and philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago 1986.
- AA.VV., *The Yale Critics: Deconstruction in America*, Ed. Jonathan Arac, Wlad Godzich, Wallace Martin, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.

- AA.VV., *The philosophical reflection of man in literature: selected papers from several conferences held by the International society for phenomenology and literature*, D.Reidel, London 1982.
- Aragay Tusell, Narcís, *Origen y decadencia del logos. Giorgi Colli y la afirmación del pensamiento trágico*, Anthropos, Madrid 1993.
- Barletta, Giuseppe, *Chronos. Figure filosofiche del tempo*, Edizioni Dedalo, Bari 1992.
- Bell-Villada, Gene, H. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1981.
- Bradley, Francis Herbert, *Apparence and Reality*, Oxford University Press, Oxford 1969.
- Bradley, Francis Herbert, *Collected Essay*, Greenwood Press, New York 1970, vol. I.
- Campion, Pierre, *La literature a la recherche de la verite*, Seuil, Paris 1996.
- Carnap, Rudolf, *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, University of Chicago Press, Chicago and London 1947.
- Celada Ballanti, Roberto, *Erudizione e Teodicea. Saggio sulla concezione della storia di G.W. Leibniz*, Liguori Editore, Napoli 2004.
- Celan, Paul, *Poesie*, Ed. Meridiani Mondadori, Milano 1997.
- Coppola, Bruno, *L'ineffabile bellezza: filosofia e narrazione*, Ed. Angeli, Milano 1996.
- Chisholm, R.M., *On Metaphysics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Crispini, Franco, *Recuperi. Brevi tratti di storia intellettuale*, Brenner, Cosenza 1992.
- Culler, Jonathan, *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, Ithaca, New York 1982.
- De Negri, Enrico, *Tra filosofia e letteratura*, Morano Napoli 1983.
- Deleuze, Gilles, / Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Editions de Minuit, Paris 1991.

- Deleuze, Gilles, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *Mille Piani, Capitalismo e Schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.
- Delogu, Antonio, *Una filosofia disarmata?*, in AA.VV., *Merleau-Ponty: esistenza, filosofia, politica*, a cura di Giovanni Invitto, Ed. Guida, Napoli 1982, p. 202.
- Derrida, Jacques, *Sulla parola. Istantanee filosofiche*, Nottetempo, Roma 2004.
- Derrida, Jacques, *La carte postale: de Socrate a Freud et au-dela*, Flammarion, Paris 1980.
- Dunne, J.W., *Nothing Dies*, Faber and Faber, London 1940.
- Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.
- Eco, Umberto, *Quattro forme di enciclopedia ovvero la metamorfosi dell'albero*, in *Quaderni d'Italianistica*, 2 (1981), pp. 105-122.
- Everett III, Hugh, *Relative State Formulation of Quantum Mechanics*, in *Reviews of Modern Physics*, Vol. 29, 1957, p. 321.
- Fabbri, Lorenzo, *L'addomesticamento di Derrida. Pragmatismo/decostruzione*, Mimesis, Milano 2006.
- Fernández, Macedonio, *Relatos, Cuentos, Poemas y Misceláneas*, Eudeba, Buenos Aires 1987.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, Rizzoli Milano 1970.
- Freud, Sigmund, *Animism, Magic and the Omnipotence of Thoughts*, in Id., *Totem and Taboo*, Norton, New York 1950, pp. 75-99.
- Garroni, Emilio, *Comprendere e narrare*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Garroni, Emilio, *Narrazione e filosofia*, in AA.VV., *Teoria e pratica della scrittura creativa*, a cura di T. De Mauro, P. Pedace, A.G. Stasi, Controluce, Roma 1996, p. 133.
- Gell-Mann, Murray, *El quark y el jaguar*, Tusquets Editores, Barcelona 1995.

- Gödel, Kurt, *Alcune osservazioni sulla relazione tra la teoria della relatività e la filosofia kantiana*, in Id., *Opere*, Bollati-Boringhieri, Torino 2006, vol. III, pp. 195-224.
- Gödel, Kurt, *Teoria della relatività e filosofia idealistica*, in P.A. Schilpp, *Albert Einstein scienziato e filosofo*, Bollati-Boringhieri, Torino 1958, pp. 503-510.
- Habermas, Jürgen, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Hawking, Stephen, *Agujeros negros y pequeños universos*, Editorial Planeta, Buenos Aires 1994.
- Hobbes, Thomas, *Elementi di filosofia. Il corpo - L'uomo*, a cura di A. Negri, UTET, Torino 1972.
- Invitto, Giovanni, *La tessitura di Merleau-Ponty. Ragioni e non-ragione nell'esistenza*, Mimesis, Milano 2002.
- Invitto, Giovanni, *Narrare fatti e concetti*, Ed. Milella, Lecce 1999.
- Klein, Étienne, *Le strategie di Crono*, Meltemi Editore, Roma 2005.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Saggi di Teodicea*, Bur, Milano 1997.
- Makse, H.A., *Dynamics of granular stratification*, in *Physical Review*, Vol. 58, 1998, p. 3357.
- Marquet, Jean Francois, *Miroirs de l'identite: la litterature hantee par la philosophie*, Hermann, Paris 1996.
- Martínez, Guillermo, *Borges y la matemática*, Eudeba, Buenos Aires 2003.
- Mazzamuto, Pietro, *Filosofia e letteratura*, Panopticon, Palermo 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Il filosofo e la sua ombra*, in Id., *Segni*, Il sagggiatore, Milano 1967, p. 217.
- Morrison, Philip, *The Physics of Binary Numbers*, in *Scientific American*, february 1996, p. 130.
- Nogueroles, Jiménez F., *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46: 1-4 (1996), p. 49.
- Oliverio, Alberto, *Memoria e oblio*, Ed. Rubettino, Soveria Mannelli 2003.

- Ortega, José, *Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid 1976.
- Piazza, Marco, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura: Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini, Milano 2003.
- Pinker, S., *How the Mind Works*, W.W. Norton, New York 1997.
- Platone, *Politico*, introduzione, traduzione e note di Giovanni Giorgini, Bur, Milano 2005.
- Platone, *Opere*, vol. II, Laterza, Roma-Bari 1967.
- Plotino, *Enneadi*, traduzione di Roberto Radice, Meridiani Mondadori, Milano 2003.
- Priestley, J.B., *Two Time Plays*, William Heinemann eds., London 1937.
- Prigogine, Ilya, *El fin de las certidumbres*, Andrés Bello, Chile 1996.
- Queneau, R., *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- Quevedo, Amalia, *De Foucaud a Derrida. Pasando fugazmente por Deleude y Guattari*, Lyotard, Braudrillard, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra 2001.
- Krzysztof Pomian, *Che cos'è la storia*, Mondadori, Milano 2001.
- Rella, Franco, *Il silenzio e le parole: il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano 2001.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.
- Roas, D., *Teoría de lo fantástico*, Arco/libro, Madrid 2001.
- Ronchi, Rocco, *Il filosofo e la sua ombra. Margini letterari e filosofici*, in *Bollettino 900*, giugno-dicembre 1999, n° 1-2; consultabile sul sito internet: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/1999-i/Ronchi.html>.
- Ronchi, Rocco, *Luogo comune: Verso un'etica della scrittura*, Egea, Milano 1996.
- Ronchi, Rocco, *La realtà e la sua ombra*, in *Nuova Corrente*, n° 32, 1985, pp. 77-104.
- Rorty, Richard, *La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1994.

- Rorty, Richard, *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano 1992.
- Rorty, Richard, *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986.
- Roubaud, Jacques, *Le grand incendie de Londres; récit, avec incises et bifurcations*, Seuil, Paris 1989.
- Rucker, R., *Infinity and the mind*, Birkhäuser, Boston 1982.
- Sabot, Philippe, *Philosophie et littérature: approches et enjeux d'une question*, Presses universitaires de France, Paris 2002.
- Santarcangeli, Paolo, *Il Libro dei Labirinti*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 2000.
- Sant'Agostino, *Le Confessioni*, Bur, Milano 1992.
- Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bur, Milano 2002.
- Taroni, Paolo, *Bradley e la critica all'esistenza del tempo*, in *Isonomia*, 2004, p. 16.
- Toscani, Claudio, *Il seme e il solco: inchiesta sui rapporti tra letteratura e filosofia*, Ed. Milella, Lecce 1994.
- Vaihinger, Hans, *La filosofia del come se: sistema delle finzioni scientifiche, etico-pratiche e religiose del genere umano*, Ed. Ubaldini, Roma 1967.
- Vaihinger, Hans, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Reuther und Reichardt, Berlin 1913.
- Varzi, Achille C. *Entia Successiva*, in *Rivista di Estetica* 22:1 (2003), pp. 139-158.
- Varzi, Achille C., *Parole, oggetti, eventi, e altri argomenti di metafisica*, Carocci, Roma 2001.
- Zambrano, Maria, *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano 1997.
- Zerubavel, Eviatar, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Il Mulino, Bologna 2005.

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro. Ringrazio il Professore Franco Crispini dell'Università della Calabria per aver creduto in questo progetto fin dai miei primi studi universitari e per avermi sempre sostenuta trasmettendomi la sua fiducia e il suo ottimismo. A lui devo la nascita del mio interesse per l'opera borgesiana e molti degli insegnamenti che mi hanno consentito di districarmi nel labirinto della ricerca. Ringrazio la Professoressa Giuliana Mocchi dell'Università della Calabria per i suoi preziosi consigli, le sue esortazioni e la sua pazienza.

Un doveroso ringraziamento va al Professore Ivan Almeida dell'Università danese di Aarhus per avere messo a mia completa disposizione la biblioteca e la vasta documentazione presente nel Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation. La mia riconoscenza va anche al Professore Riccardo Campa dell'Università di Siena per le sue indicazioni e per i colloqui avuti all'Istituto Italo-Latino Americano di Roma, nel corso dei quali mi ha svelato numerosi aneddoti sulla vita e sul pensiero di colui che ha sempre definito "l'amico Borges". Alle persone a me più care, i miei genitori, mio fratello Marco Azzinnari e il mio fidanzato Michele Mauro, esprimo infine la mia gratitudine per il loro affetto e l'incondizionato sostegno.