

JORGE LUIS BORGES

II. Labirinti dello spirito

Piergiorgio Odifreddi

Novembre 1992

In *Scandali della ragione* abbiamo ricostruito brevemente il sistema filosofico di Borges, isolando nei paradossi e nell'infinito il nucleo della sua posizione metafisica.

Certamente non è necessario ricordare che un tale privilegio della logica (o, più generalmente, della matematica) fornisce soltanto *una* possibile chiave di interpretazione, parziale come qualunque altra, dell'opera di Borges.¹ Chiave comunque non ingiustificata, visto che egli stesso confidò a Herbert Simon² nel 1971 che “molte delle mie idee le ho prese da libri di logica e di matematica che ho letto, ma che in realtà non ho compreso perfettamente; non sono mai stato in grado di capire completamente questi libri”.

Altrettanto certamente non si può scordare che egli non fu un pensatore di professione, bensì un letterato. È dunque doveroso, oltre che piacevole, curiosare nella sua vasta produzione, alla ricerca dei momenti in cui la logica si affaccia alla superficie della letteratura.

Proponiamo qui una nostra scelta, che il lettore interessato è sollecitato ad integrare o (meglio ancora) impugnare. In ogni caso, per l'inevitabile carattere di collage del presente lavoro, ne sconsigliamo una lettura sistem-

¹Ovviamente, ciascuno usa gli strumenti che conosce o predilige. Così Umberto Eco, in *L'abduzione in Uqbar (Sugli specchi)*, Bompiani, 1985, preferisce la semiotica alla logica e Peirce a Russell o Gödel, e propone la congettura come grimaldello per la lettura dei racconti polizieschi di Borges. Michel Foucault si attiene invece allo strutturalismo, e proprio partendo dall'analisi di un testo di Borges costruisce, ne *Le parole e le cose* (Rizzoli, 1967), la sua archeologia delle scienze umane.

²Premio Turing per l'informatica nel 1975, e Premio Nobel per l'economia nel 1978.

atica, suggerendo invece una scorsa che si soffermi su (eventuali) punti di interesse.

Critica reale

Iniziamo dall'attività critica, forse la più vicina al pensiero puro. Borges ha lasciato un gran numero di saggi,³ in cui ha toccato un'enorme varietà di autori: per dirla con Umberto Eco (vedi nota 1), egli "sembra aver letto tutto (e anche di più, visto che ha recensito libri inesistenti)".

Va da sé che tale affermazione non è da prendere letteralmente, ma Borges sembra aver trovato un senso in cui essa può essere considerata vera: "che cosa si è letto? Appena qualche pagina, e del mondo si sono avute solo alcune visioni. Ma si può pensare che in queste son comprese le altre, che platonicamente si sono viste tutte le cose e letti tutti i libri", perchè "i temi della letteratura in fondo sono scarsi" e "ogni generazione riscrive nel dialetto della sua epoca quello che è già stato scritto" (*Conversazioni*, p. 23).

Borges fu un gran sacerdote del culto dei libri (a cui dedicò un saggio ed una conversazione omonimi⁴): la sua vita fu "consacrata meno a vivere che a leggere" (I.969 e I.1267), e la sua memoria registrò più i libri che lesse che le cose accadutegli (*Altre conversazioni*, p. 92, 115 e 192, e *Ultime conversazioni*, p. 73). Egli si spinse al punto di affermare che l'uomo è ciò che legge, non ciò che scrive: "menino vanto altri delle pagine che hanno scritte; il mio orgoglio sta in quelle che ho lette" (II.359 e II.731).

Tale affermazione rivela una vera e propria mistica della lettura: essa si manifestò nelle credenze che la differenza fra autori e lettori sia "banale e fortuita" (I.9), che fra di essi si instauri "un dialogo, una forma di relazione" (I.1058), "una collaborazione e quasi una complicità" (II.207), e che "i buoni lettori siano cigni anche più tenebrosi e rari che i buoni autori" (I.441). In una parola, che la lettura sia un atto creativo (*Conversazioni*, p. 153).

³Essi sono raccolti in *Discussione*, *Storia dell'eternità*, *Altre inquisizioni*, *Manuale di zoologia fantastica*, *Prologhi*, e *Saggi danteschi*.

⁴In essi (I.1010, e *Altre conversazioni*, p. 133) egli fa risalire il culto della parola scritta al secolo IV, quando Sant'Ambrogio venne sorpreso da Sant'Agostino a leggere da solo ed in silenzio (turbandolo a tal punto da fargli riportare l'episodio nelle *Confessioni*, in VI.3.3). In precedenza nella scrittura era stato prevalente l'aspetto orale, dapprima nella forma (trascrizione di canti in Omero, e di dialoghi in Platone) e poi nella lettura (fatta in comune e ad alta voce). In seguito i libri divennero addirittura detonatori dell'amore, da Paolo e Francesca a Emma Bovary.

In effetti, molti dei saggi critici di Borges contengono osservazioni altamente originali, e tessono legami inaspettati fra libri, autori ed argomenti disparati. Ovviamente, ci interesseremo qui soltanto di quelli che presentano aspetti logici.

a) Kafka

Gli esempi più tipici di come Borges usò paradossi e infinito a scopi critici si trovano forse nei suoi saggi su Kafka.⁵ Egli scoprì⁶ che “la freccia e Achille sono i primi personaggi kafkiani della letteratura” (I.1007), e che il pathos dei romanzi di Kafka “nasce precisamente dal numero infinito di ostacoli che fermano e tornano a fermare i loro identici eroi”. Dal parallelo con i paradossi di Zenone, Borges deduce poi l’inevitabile incompletezza di tali romanzi: “Kafka non li terminò perchè era fondamentale che fossero interminabili”. Come Zenone non enumera tutti i punti, così Kafka non ha alcun bisogno di enumerare tutte le vicissitudini: “ci basti sapere che esse sono infinite come l’Inferno” (II.858).

Borges nota che il motivo dell’infinito domina non solo i romanzi, ma anche i racconti di Kafka: “nel più memorabile di tutti, **La costruzione della muraglia cinese**, del 1919, l’infinito è molteplice: per arrestare l’avvicinarsi di eserciti infinitamente lontani, un imperatore infinitamente remoto nel tempo e nello spazio comanda che infinite generazioni costruiscano una muraglia infinita che circoscriva il suo infinito impero” (II.858).

Sul piano estetico, il giudizio di Borges è esplicito: “l’opera di Kafka fa parte della memoria dell’umanità”, ed egli è “il grande scrittore classico di questo secolo tormentato”, che “sopravviverà a questa epoca e alle sue semplificazioni” (*Conversazioni*, p. 96). È interessante contrastare tale opinione con quella di Moravia: egli credeva invece che sia Borges che Kafka, non a caso citati in un solo respiro, fossero “per la borghesia occidentale quello che gli americani chiamano *fad*, cioè una moda passeggera basata su alcuni luoghi comuni” (Alberto Moravia e Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, 1990, p. 199).⁷

⁵Kafka e i suoi precursori (I.1007), Franz Kafka: La metamorfosi (II.856), e Kafka può far parte della memoria umana (*Conversazioni*, p. 93).

⁶In realtà, Borges accredita l’osservazione sul legame fra l’opera di Kafka ed i paradossi di Zenone a Carlos Mastronardi (*Conversazioni*, p. 93).

⁷Borges sembra echeggiare questa affermazione, quando parla di se stesso come di una

b) Pascal

In due saggi su Pascal,⁸ Borges concentra la sua attenzione sulla “sfera infinita il cui centro sta dappertutto e la cui superficie in nessun luogo” (I.999), seguendone le vicissitudini nei secoli e notando come la stessa metafora sia servita dapprima per definire il Creatore (Alain de Lille) e poi la Creazione, in senso esultante (Giordano Bruno) o angoscioso (Pascal).

Una modifica apparentemente inessenziale e forse involontaria (“una sfera il cui centro esatto è qualsiasi punto, e la cui superficie è inaccessibile”, I.681) permetterà a Borges di esprimere l’infinità della Biblioteca di Babele in modo non soltanto figurato, come nella precedente versione che non ha sostanza (perché una superficie che non sta in nessun luogo semplicemente non esiste), ma perfettamente consistente. Una tale sfera è infatti ben nota ai matematici, che hanno scoperto nell’ottocento come essa permetta di modellare una geometria (detta *iperbolica*) in cui le parallele ad una retta data passanti per un punto sono non una soltanto (come in quella *euclidea* che si studia nelle scuole), ma infinite. Si noti come la condizione che qualunque punto sia il centro, anch’essa paradossale a prima vista, in realtà significa soltanto che non ci sono punti privilegiati, ed è ad esempio soddisfatta dal comune spazio cartesiano, in cui ogni punto può essere scelto come l’origine (e dunque il ‘centro’) di un sistema di coordinate.

c) Cervantes

A Cervantes ed il *Don Chisciotte* Borges dedicò vari saggi e conversazioni, ed essi gli ispirarono racconti e poesie.⁹ In particolare, nel *Don Chisciotte* egli riuscì a scovare alcuni begli esempi delle sue ossessioni.

specie di “superstizione internazionale” (*Conversazioni*, p. 71).

⁸La sfera di Pascal (I.911), e Pascal (I.998).

⁹Magie parziali del Don Chisciotte (I.949), Un problema (I.1137), Cervantes: Novelle esemplari (II.791), e Alberto Gerchunoff: Ritorno a Don Chisciotte (II.815); Su Borges e Alonso Quijano (*Altre conversazioni*, p. 112), e Nuova conversazione su Alonso Quijano (*Ultime conversazioni*, p. 67); Pierre Menard, autore del Chisciotte (I.649), e Parabola di Cervantes e Don Chisciotte (I.1151); Un soldato di Urbina (II.51), Lettori (II.81), Sogna Alonso Quijano (II.697), e Nemmeno sono polvere (II.1059).

In essi Borges propone, fra l’altro, l’ipotesi che Don Chisciotte non sia stato soltanto un sogno di Cervantes, ma anche di Alonso Quijano, il quale non sarebbe in realtà mai uscito dalla propria biblioteca (II.81, II.697, II.1061, *Altre conversazioni*, p. 112).

Nel Capitolo 6 della prima parte “il parroco e il barbiere passano in rassegna la biblioteca di Don Chisciotte; sorprendentemente, uno dei libri esaminati è la *Galatea* di Cervantes”, ed “il barbiere, sogno di Cervantes o forma di un sogno di Cervantes, giudica Cervantes” come scrittore (I.950). Nella seconda parte i protagonisti hanno letto la prima ed essi sono dunque, allo stesso tempo, lettori del *Don Chisciotte* (I.951). Borges considera questi come esempi imperfetti di un’inversione inquietante che, nelle rigorose formulazioni delle letterature orientali esaminate più oltre, fornirà una prova del carattere ideale del mondo.

In un’altra direzione, nel Capitolo 51 della seconda parte appare una delle “innumerevoli versioni che non mutano metodo, ma soltanto protagonisti e favola” del paradosso del mentitore (I.424). In essa una legge richiede ai passanti che vogliono attraversare un ponte di dichiararne il motivo, e ne permette il passaggio se essi dichiarano il vero, mentre li condanna all’impiccagione se essi dichiarano il falso: che cosa si deve fare quando un passante dichiara di voler attraversare il ponte perchè vuole essere condannato in base a tale legge?¹⁰ La salomonica ed appropriatamente paradossale soluzione di Sancho Panza deve aver pienamente soddisfatto Borges: si lasci passare la parte di quel passante che ha detto la verità, e si impicchi quella che ha mentito.

d) Dante

All’opera di Dante l’aggettivo infinito si addice, secondo Borges, sia per il tema che per la lettura (II.1284, *Conversazioni*, pp. 179 e 181): egli lo amò tanto da dedicargli un intero libro di pensieri (oltre a conversazioni, saggi sparsi e poesie),¹¹ e da progettare di mettersi nei suoi panni per cercare di capire che libro degno di lui Dante avrebbe potuto scrivere dopo la *Divina Commedia*.¹² Non abbiamo notizia della realizzazione effettiva di un tale racconto, annunciato da Borges (in *Conversazioni*, p. 180, e *Altre conversazioni*, p. 211) soltanto un paio di anni prima della sua morte.

¹⁰Tale versione è citata in due testi classici della logica: *Introduction to Metamathematics* di Stephen Kleene (p. 40), e *Introduction to Mathematical Logic* di Alonzo Church (p. 105).

¹¹*Saggi danteschi* (I.1261); Dante, una lettura infinita (*Conversazioni*, p. 179); *Paradiso*, XXXI, 108 (I.1153), e *Inferno*, I, 32 (I.1167); *Inferno*, V, 129 (II.1223).

¹²Da *Things that might have been* (II.1083): “l’opera inconcepibile che a Dante fu dato di intravedere / ormai corretto l’ultimo verso della *Commedia*”.

Dante stesso sembrò accennare a tale possibilità, purtroppo solo in termini generali, in *Paradiso*, XXV, 7-8: “con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta”.

Borges trovò una delle più poetiche rappresentazioni dell'infinito nel curioso verso *dolce color d'oriental zaffiro*, “in cui Dante per definire il cielo orientale invoca una pietra orientale, una pietra limpida nel cui nome si trova, per un caso fortunato, l'Oriente” (I.567). Suggestendo “il colore dell'Oriente mediante uno zaffiro il cui nome comprende l'Oriente” egli “insinua così un gioco reciproco che può ben essere infinito” (II.1294).

Borges crede di trovare la stessa circolarità anche nel verso di Browning *O lyric Love, half angel and half bird*: “il poeta dice di Elizabeth Barrett, che è morta, che è metà angelo e metà uccello, ma l'angelo è già per metà uccello, e si propone così una suddivisione che può essere interminabile” (II.1294). Ma qui egli prende un abbaglio: la povera Elizabeth deve accontentarsi di essere per tre quarti uccello, senza circolarità.

D'altra parte, non c'era bisogno di andare troppo lontano per trovare altri esempi di circolarità in versi. Dante stesso ne fornisce almeno tre, alla fine del *Paradiso*: i nove cerchi angelici ruotano intorno all'Empireo, un punto che pare *inchiuso da quel ch'elli 'nchiude* (XXX,12); San Bernardo si rivolge alla Madonna chiamandola *vergine madre, figlia del tuo figlio* (XXXIII, 1), e prosegue dicendo che *l suo fattore non disdegnò di farsi sua fattura* (XXXIII, 5-6). Non deve però sorprendere che essi siano sfuggiti a Borges, poichè egli stesso definì la sua erudizione dantesca “scarsa” (*Altre conversazioni*, p. 211).¹³

e) Letterature orientali

Viaggiando nel tempo e nello spazio, Borges scoprì l'infinito anche nella letteratura orientale, a partire da quella araba delle *Mille e una notte*: un libro che va “dipanando una serie infinita di atti impersonali compiuti da uno qualunque o da nessuno” (II.791). Egli ne ricorda la notte centrale, “dove la regina Shahrazad (per una magica distrazione del copista) si mette a raccontare testualmente la storia delle *Mille e una notte*, a rischio di tornare un'altra volta alla notte in cui racconta, e così all'infinito” (I.698). “In quella notte il re ode dalla bocca della regina la propria storia. Ode il principio della storia, che comprende tutte le altre, e anche - in modo mostruoso - se stessa.

¹³I profondi *Saggi danteschi* propongono una lettura di Dante più poetica che sistematica: essi trattano quasi tutti di passi ben noti della *Commedia* (il limbo, Francesca, Ulisse, Ugolino, Beatrice), e solo due di essi si distinguono per l'originalità dell'argomento (l'aquila dei giusti, il venerabile Beda).

Intuisce chiaramente il lettore la vasta possibilità di codesta interpolazione, il curioso pericolo che nasconde? Che la regina persista e l'immobile re udrà per sempre la tronca storia delle *Mille e una notte*, ora infinita e circolare” (1.951).¹⁴

Proseguendo verso l'Oriente, Borges scopre un procedimento analogo nel *Ramayana* di Valmiki, classico della letteratura indiana: “nel libro finale i figli di Rama, che non sanno chi sia il loro padre, cercano rifugio in una selva, dove un asceta insegna loro a leggere. Il maestro è, stranamente, Valmiki; il libro sul quale studiano, il *Ramayana*” (1.951).

Una volta imparata la lezione, non è difficile proseguire da soli sul cammino tracciato da Borges. Così, per rimanere in India, una lettura dell'altro grande classico, il *Mahabarata* di Vyasa, ci rivela un espediente simile, addirittura iterato tre volte. La storia scritta inizia con un narratore che incontra un amico, e gli racconta il *Mahabarata*, che ha appena sentito altrove; la storia orale narra del poeta Vyasa che dapprima compone il *Mahabarata* nella sua mente, e poi lo detta al dio Ganesh, con un secondo inizio; la storia dettata tratta di un re che incontra Vyasa, e si fa raccontare l'epopea della sua famiglia, che è appunto il *Mahabarata*, con un terzo inizio. E Vyasa è uno dei protagonisti dell'epopea, così come della storia dettata e della prima storia orale, oltre che autore del libro stesso.

Spingendoci all'estremo Oriente, anche nella prosa cinese (che stranamente non sembra aver occupato un posto di rilievo nelle letture di Borges) incontriamo lo stesso trucco: nel capolavoro della prosa Ching, *Il sogno della camera rossa*, il protagonista Pao-Yü fa agli inizi un sogno, in cui la Fata dell'Improvviso Risveglio gli fa vivere in anticipo gli avvenimenti del romanzo, e gli fa cantare dalle sue ancelle le canzoni de *Il sogno della camera rossa*.

A scanso di equivoci, Borges nota che questi giuochi di strane ambiguità non sono caratteristici delle letterature orientali. Ad esempio, nel *Don Chisciotte* (come abbiamo visto in precedenza) Cervantes vi si avvicina due volte, facendo leggere un suo precedente libro ad un personaggio della prima parte, e la seconda parte ai personaggi della prima; nell'*Amleto* si rappresenta una tragedia che è pressapoco la stessa di *Amleto*;¹⁵ nell'*Iliade* Elena ricama una

¹⁴Nonostante Borges citi esplicitamente il numero di tale notte (la 602^a), noi non siamo riusciti a trovarla nelle traduzioni che abbiamo consultate. A dire il vero neppure Calvino, che anzi sospetta che Borges se la sia inventata, facendo bene a inventarla (vedi *Livelli di realtà*, a cura di Piattelli Palmarini, Feltrinelli, 1984, p. 441).

¹⁵Nella sua introduzione al *Don Chisciotte* Carlos Fuentes nota che Amleto, “person-

doppia veste di porpora che rappresenta la storia del poema (I.951). Ma in tutti questi casi la corrispondenza è imperfetta, e questo ne diminuisce l'efficacia.

Nelle situazioni al limite a cui vengono spinti dal coraggio orientale, questi artifici letterari acquistano invece un carattere distruttivo della realtà analogo a quello attribuito ai paradossi: “tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi” (I.952).¹⁶

Critica fantastica

Non c'era motivo, ovviamente, perchè Borges si limitasse alla critica di autori esistenti, ed alcune delle sue recensioni combinano il saggio critico e l'opera di fantasia.¹⁷ Esse sono dunque la naturale cerniera fra le nostre analisi del primo e della seconda.

Il metodo di Borges (“fingere che questi libri esistano già, e presentarne un riassunto, un commentario”, I.621) si può far risalire a Liu Shilong, letterato cinese dell'epoca Ming. Nel *Giardino inesistente* egli ha osservato come la maggior parte dei giardini celebri del passato fosse scomparsa, e sopravvivesse solo nelle descrizioni: ci si poteva allora risparmiare lo stadio iniziale dell'esistenza reale, e passare direttamente a quella letteraria. Nel suo racconto egli descrive dunque un giardino di fantasia, che sarebbe diventato tanto reale nella memoria storica quanto quelli che erano effettivamente esistiti.

Borges avrebbe certamente amato questo riferimento: egli ha infatti citato a più riprese Omero, secondo cui “gli dèi tessono sventure perchè alle future generazioni non manchino argomenti da cantare”,¹⁸ e Mallarmé, secondo cui *Tout aboutit à un livre* (I.386, I.410, I.1010, II.1387, *Conversazioni*, p. 130, *Altre conversazioni*, p. 136).

aggio fittizio che riflette sulla reale sostanza del suo essere”, si interrompe a metà del suo dire per mormorare: “Parole, parole, parole . . .”

¹⁶Da *Gli specchi* (I.1185): “Dio ha creato le notti che si colmano / di sogni e le figure dello specchio / affinché l'uomo senta che è riflesso / e vanità”.

¹⁷Naturalmente, come spesso succede, alcuni di tali scherzi furono presi sul serio. Per evitare equivoci, è forse appropriato dichiarare che anche *Scandali della ragione* recensiva un libro fittizio, appunto in imitazione di tale procedimento.

¹⁸“Lor piacque ancor che degli eroi le morti / fossero il canto dell'età future” (*Odissea*, VIII, 751-752).

a) Libri identici

Borges è tornato a più riprese al paradosso di scrittori che, in modi singolarmente diversi, producono opere verbalmente identiche ad altre già esistenti. Esso esemplifica il procedimento mediante il quale percepiamo, attraverso l'identità di due eventi, da un lato l'eternità, e dall'altro la disintegrazione del tempo e la sua illusorietà.

A scanso di equivoci, l'identità verbale di due opere non ne comporta l'uguaglianza: un modello non ha precedenti, ammette libertà di composizione, è impresa legata al momento storico della sua composizione; una copia invece deve coincidere col modello, esclude qualsiasi arbitrio e invenzione, è un anacronismo (benchè deliberato).

Su tali basi Borges realizza effetti esilaranti nel paragone di due brani *identici*, mostrando come uno sia “quasi infinitamente più ricco” dell'altro, e trovando “altrettanto vivido il contrasto degli stili” (I.656). La morale è, ovviamente, che “una letteratura differisce da un'altra, successiva o precedente, meno per il testo che per il modo in cui è letta” (I.1058).

Degli autori fittizi di Borges il più noto è Pierre Menard, “la cui ambizione era di produrre alcune pagine che coincidessero - parola per parola e riga per riga - con quelle di Miguel de Cervantes”. Egli riesce a “restare Pierre Menard e giungere al *Chisciotte* attraverso le esperienze di Pierre Menard”, riscrivendone due interi capitoli (I.653).¹⁹

Un intero gruppo di artisti inesistenti (non soltanto scrittori, ma anche pittori, scultori, architetti, sarti e cuochi) si trova nelle *Cronache di Bustos Domecq*, da cui sono tratti gli esempi seguenti.

César Paladión, “con fecondità quasi sovrumana” si annette in rapida successione varie opere (fra cui *Dagli Appennini alle Ande* e *La capanna dello zio Tom*), secondo il principio che, così come prima di lui “l'unità letteraria che gli autori accoglievano dall'eredità comune era la parola, o tutt'al più la frase bell'e fatta”, egli poteva annettersi, “per così dire, un *opus* completo”, senza naturalmente essere esentato “dall'ardua fatica della creazione poetica”, “di scandagliare nelle profondità della sua anima e di

¹⁹Ci fu effettivamente uno scrittore di nome Ménard (Louis), che aveva tentato di riscrivere una versione del perduto *Prometeo liberato* di Eschilo (in francese, per la comodità dei suoi lettori), e che riuscì quasi a contrabbandare una sua parodia in una collezione delle opere di Diderot (ma fu scoperto da Anatole France). Su di lui scrisse un saggio Rémy de Gourmond, nelle *Passeggiate letterarie* (1912).

pubblicare libri che la esprimessero” (pp. 4–6).

Vilaseco pubblica sette opere che “salvo i titoli erano esattamente la stessa”, “provando una volta di più che, nonostante le minuzie che sogliono sviare il pigmeo, l’Arte è una ed unica” (p. 71).

Il critico Hilario Lambkin Formento arriva alla pubblicazione delle tre cantiche della *Divina Commedia* dopo insoddisfacenti tentativi di schematizzazione, intuendo infine che “la descrizione del poema, per essere perfetta, doveva coincidere parola per parola con il poema” (p. 24). La sua attenzione era stata catturata dalla “mappa a grandezza naturale” che, per contenere perfettamente tutti i particolari di un terreno, deve coincidere col terreno stesso (citata da Borges anche altrove, ad esempio in I.952 e I.1253).²⁰

Può essere interessante notare che tale idea è brillante ma errata. La difficoltà sta nel non aver notato che le descrizioni non devono essere necessariamente esplicite: ad esempio, “il numero costituito da un 1 seguito da novecentomila 0” si può perfettamente descrivere implicitamente (e lo abbiamo appena fatto) in modo molto più breve della descrizione esplicita del numero stesso, che consiste nello scriverne le cifre (ed è lunga quanto un libro di 300 pagine).

Questa semplice osservazione sta alla base della moderna teoria dell’informazione, e fa giustizia non solo di giochi letterari come quelli di Borges, ma anche di difficoltà filosofiche come quelle in cui si imbattè Cartesio, quando credette che la riproduzione fosse impossibile senza miracoli. Il suo ragionamento era che per poter riprodurre qualcosa si deve contenerne un modello, e si può dunque riprodurre soltanto qualcosa di meno complicato; in particolare, l’autoriproduzione (ad esempio, di esseri umani da esseri umani) è impossibile senza un intervento divino. Watson e Crick hanno spiegato, negli anni ’50, il meccanismo mediante il quale la riproduzione avviene, senza scomodare Lui, seguendo l’informazione codificata, appunto implicitamente, nel DNA.

b) Libri infiniti

Una serie di saggi (ne *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e *Il libro di sabbia*) vagheggia libri immaginari, le cui caratteristiche riflettono l’infinito

²⁰Ne il parlamento tale idea è spostata dalla rappresentazione cartografica a quella elettorale: il Parlamento Mondiale ha tutti gli uomini come deputati, e l’intera storia come durata (II.578).

in svariati modi.

Anzitutto, Borges sogna un'opera a percorsi multipli, che lascia prefigurare “infinite storie, infinitamente ramificate” (I.677). Egli ha bisogno qui di tredici capitoli (una conclusione e tre possibili antecedenti, ciascuno con tre possibili antecedenti) per creare nove possibili storie, di tre capitoli ciascuna, ma Raymond Queneau ha fatto molto meglio: ha pubblicato, non solo sognato, un libro di dieci pagine soltanto con, come dice il suo titolo, centomila miliardi di poemi (*Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, 1961). Ogni pagina contiene un sonetto di quattordici versi, ed è tagliata in strisce orizzontali, ciascuna contenente un verso: le possibili combinazioni sono dunque 10^{14} , appunto centomila miliardi. Su tale “macchina infernale” (secondo Calvino), che fornisce lettura ininterrotta per quasi duecento milioni di anni, vedi R. Queneau, *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, 1981, pp. 50–51.

In due occasioni Borges gioca con libri infiniti in potenza:

- “un gran libro circolare dalla costola continua, che fa il giro completo delle pareti” di una camera circolare, e di cui poi si apprende che “questo libro ciclico è Dio” (*La biblioteca di Babele*, I.681);
- un volume ciclico, “la cui ultima pagina fosse identica alla prima, con la possibilità di continuare indefinitamente” (*Il giardino dei sentieri che si biforcano*, I.697).

Joyce ha effettivamente usato in *Finnegans Wake* un simile artificio, concludendo il libro con la prima metà di una frase (*A way a long a last a loved a long the*), la cui seconda metà ne costituisce l'inizio (*riverrun, past Eve and Adam's . . .*): poichè è nota l'influenza del pensiero di Vico sull'ultimo Joyce, l'artificio citato è probabilmente un riferimento ai corsi e ricorsi della storia, che nel nostro contesto ricordano la dottrina dell'Eterno Ritorno, e la possibilità di un tempo circolare.²¹

Non potevano ovviamente mancare libri che sono infiniti in atto:

- un volume “composto di un numero infinito di fogli infinitamente sottili”, la cui plausibilità fisica è suggerita dal principio di Cavalieri (“ogni corpo solido è la sovrapposizione di un numero infinito di piani”), e che,

²¹Borges stesso non ha resistito alla tentazione di sperimentare nella stessa direzione, ed ha prodotto un poema (*La notte ciclica*, II.19) che incomincia con un verso e termina con la citazione di un “poema incessante” che inizia con lo stesso verso.

benchè potendo contenere in linea di principio tutti i libri possibili, “non sarebbe comodo: ogni foglio apparente si sdoppierebbe in altri simili, e l’inconcepibile foglio centrale non avrebbe rovescio” (*La biblioteca di Babele*, I.689);

- un libro che non ha “né principio né fine”, le cui pagine sono numerate in modo arbitrario con numeri arabi, e recano piccole illustrazioni ad intervalli di duemila pagine l’una dall’altra (*Il libro di sabbia*, II.648).

Tali libri, benchè entrambi infiniti, sono sostanzialmente differenti nell’ordinamento delle loro pagine: nel primo esse sono disposte in ordine cosiddetto *denso* (tale che fra due elementi ne esiste sempre un altro), ad esempio come in un intervallo di numeri razionali o, più probabilmente (a causa della citazione del principio di Cavalieri), reali; nel secondo esse sono disposte in un ordine *discreto* (tale che ogni elemento ha un successore immediato) senza primo nè ultimo elemento, come negli interi relativi $\dots, -2, -1, 0, 1, 2, \dots$ (a causa del fatto che si parla di distanza di duemila pagine).

Infine, Borges sogna una enciclopedia le cui voci hanno “una fine, ma non principio” (*Atene*, II.1351). L’ordinamento delle pagine é qui piuttosto complicato, e rivela le frequentazioni matematiche di Borges. Più precisamente, a ciascuna voce corrisponde una serie di pagine ordinate come gli interi relativi negativi $\dots, -2, -1, 0$, e tale serie è ripetuta tante volte quante sono le voci (che nel testo sembrano essere quelle solite di ogni enciclopedia, in particolare un numero finito).

c) Libri minimali

L’infinito è presente, in modo più sottile, anche nelle letterature del risparmio, sorta di buchi neri in cui una sterminata massa semantica implode in un minuscolo volume sintattico. In ordine crescente di densità:

- racconti polizieschi in cui “ogni intralcio intermedio ci viene risparmiato”, e si passa direttamente dall’enigma alla sua soluzione, omettendo il resoconto sull’indagine (*Sei problemi per Don Isidro Parodi*, p. 7);
- libri della cui stesura originaria rimangono solo parole sparse scelte a caso, ed alcune scene non sono neppure scritte, per non doverle poi cancellare (*Quel che manca non fa danno*, *Cronache di Bustos Domecq*, p. 67);

- poemi di una sola riga, che si assaporano “come fossero una preghiera segreta o una bestemmia”, e che si pagano con la vita (II.617);
- poeti che non definiscono più ogni fatto che accende il loro canto, ma lo cifrano “in una sola parola, che è la Parola”, e “corrisponde a un solo oggetto, l’oggetto poetico creato dall’autore” (I.630, I.1157 e II.622);
- libri consistenti di una sola parola, il cui vantaggio è di poter coincidere rigorosamente con il loro titolo (*Cronache di Bustos Domecq*, p. 31).

Calvino ha fatto notare come l’economia dell’espressione sia in realtà una delle caratteristiche di Borges stesso, e la ragione primaria dell’adesione da essa suscitata.²² Ovviamente, essa è anche una caratteristica di Calvino, che ha pure vagheggiato una collezione di racconti di una sola frase, o di una sola riga, citando un esempio di Augusto Monterroso: “Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì”.²³

d) La Biblioteca di Babele

Avendo cercato di esaurire i libri possibili analiticamente, con descrizioni individuali, era inevitabile che Borges passasse alla sintesi, esaminandone la totalità. Egli ha così creato **La Biblioteca di Babele**: uno dei suoi racconti più noti, benchè egli lo definisse “un vano tentativo di rifare Kafka” (*Conversazioni*, p. 176).

L’idea su cui esso si basa era stata anticipata da Kurd Lasswitz che, alla fine del secolo XIX, “giocò con l’opprimente fantasia di una biblioteca universale, che registrasse tutte le variazioni dei venti e più simboli ortografici, ossia quanto è dato esprimere in tutte le lingue”. Così facendo egli esagerò “una tendenza che è comune: fare della metafisica, e delle arti, una sorta di giuoco delle combinazioni” (I.1057).

Ad un tale giuoco Borges non potè sottrarsi, benchè con intenti satirici, ed egli descrisse la sua Biblioteca con precisione matematica. Anzitutto, “ciascun libro è di quattrocentodieci pagine; ciascuna pagina, di quaranta righe; ciascuna riga di quaranta lettere” (I.681). In secondo luogo, “il numero dei simboli ortografici è di venticinque” (I.682). Da ultimo, “non vi sono,

²² Jorge Luis Borges, in *Perchè leggere i classici*, Mondadori, 1991, p. 294.

²³ *Lezioni americane*, Garzanti, 1988, p. 50.

nella vasta Biblioteca, due soli libri identici” (I.683), ed essa contiene “tutte le possibili combinazioni” (I.684).

Con questi dati a disposizione è possibile valutare il numero (“anche se vastissimo, non infinito”, I.684) di volumi che essa contiene: esso si ottiene calcolando le possibili combinazioni (con ripetizioni) di 25 simboli su $410 \times 40 \times 40$ posti, cioè

$$25^{656.000} \approx 10^{900.000}.$$

Tale numero mostruoso²⁴ ci pone immediatamente di fronte al problema centrale della nostra epoca: come accedere alla goccia di informazione utile, sperduta in un oceano di pseudoinformazione o, peggio, di controinformazione? Ad esempio, “ai libri di apologia e di profezia che giustificano per sempre gli atti di ciascun uomo dell’universo e serbano arcani prodigiosi per il suo futuro”, e non invece a “qualche perfida variante” (I.684)?

Anche la fantasia sfrenata di Borges non può andare oltre le due strade ovvie: o dimenticare completamente la Biblioteca, e darsi “a mescolare lettere e simboli, fino a costruire, per un improbabile dono del caso, questi libri canonici”, o “sbarazzarsi delle opere inutili” (I.685). Egli evidenzia dunque il fatto che, nella Biblioteca così come nella cultura dei mass media e della CNN, il problema non è più ottenere l’informazione, bensì sottrarvisi o liberarsene.

La morale di Borges è esplicita, e valida anche per altri suoi divertimenti (fra cui quelli sui libri identici citati sopra): “se la letteratura non fosse che un’algebra verbale, chiunque potrebbe produrre qualunque libro, a forza di tentare variazioni”. Invece “la letteratura non è esauribile, per la sufficiente e semplice ragione che un solo libro non lo è”: trascendendo il suo aspetto

²⁴È interessante notare che questa mostruosità non sembrò intimidire Borges, come era stato invece il caso per quella di molto inferiore ottenuta dalle combinazioni (senza ripetizioni) delle 40 carte del giuoco del truco, cioè

$$1 \cdot 2 \cdot 3 \cdots 39 \cdot 40 \approx 10^{48} :$$

‘cifra delicatamente esatta nella sua enormità, con un immediato predecessore e un unico successore, ma che non è mai stata messa per iscritto” (I.244). Per smentirlo, ecco tale “cifra vertiginosa”:

$$815.915.283.247.897.734.345.611.269.596.115.894.272.000.000.000.$$

Borges aveva compiuto un primo passo verso tale risultato, effettuando la “prolissa operazione” di calcolare il numero delle combinazioni di 10 atomi (I.569), cioè 3.628.000.

verbale, esso “è il dialogo che intavola col suo lettore”, e “tale dialogo è infinito” (I.1058).

Racconti

Borges è conosciuto dal grande pubblico come scrittore di racconti fantastici, di un genere unico.²⁵ Molti sono già stati citati perchè trattano, direttamente o indirettamente, di libri, in accordo con la sua visione secondo cui sia l’universo che il paradiso sono una biblioteca (I.680 e I.1171), un viaggio la ricerca di un libro (I.680), e l’uomo un “imperfetto bibliotecario”²⁶ (I.681). Ne ricordiamo qui altri, in cui i temi filosofici di cui ci siamo occupati diventano spunti di ispirazione artistica.

a) L’infinito

L’infinito compare direttamente in qualcuno dei racconti di Borges. Infiniti sono infatti:

- il numero dei sorteggi de *La lotteria di Babilonia*: “gli ignoranti suppongono che infiniti sorteggi richiedano un tempo infinito; basta, in realtà, che il tempo sia infinitamente divisibile, come insegna la famosa parabola della Gara con la Tartaruga” (I.671);
- *La Biblioteca di Babele*, “illimitata e periodica” (I.688);
- il proposito in *Funes, o della memoria*: un uomo che non dimentica nulla, “scontento che per il 33 in cifre arabe ci volessero due segni e due parole, in luogo d’una sola parola ed un solo segno”, si dedica al progetto di “un vocabolario infinito per la serie naturale dei numeri”²⁷ (I.713);

²⁵Essi sono raccolti in *Finzioni*, *L’Aleph*, *Cronache di Bustos Domecq* (con Bioy Casares), *Il libro di sabbia*, e *Tre racconti*.

²⁶Borges lavorò in una biblioteca municipale per nove anni, e diresse la Biblioteca Nazionale Argentina per venti (*Conversazioni*, p. 171).

²⁷Borges fu affascinato dalla enumerazione in generale, e dai sistemi di enumerazione per i numeri in particolare.

Nella prima egli vide “uno dei procedimenti poetici più antichi” (I.327, *Ultime conversazioni*, p. 217), e la usò spregiudicatamente nelle sue opere (Michel Foucault, vedi nota 1, parlò a tale proposito di “mostruosità”). Borges confessò che l’enumerazione fu la sua “abitudine più evidente” (*Altre conversazioni*, p. 210), e che essa gli procurò sempre un pi-

- il labirinto del Minotauro ne *La casa di Asterione*, che ha infinite porte ed è grande come il mondo (I.821);
- l'annidamento dei sogni ne *La scrittura del Dio*, in cui un sacerdote azteco si sveglia da un incubo nel quale la sabbia lo soffoca, ma una voce gli dice: “Non ti sei destato alla veglia ma ad un sogno precedente. Questo sogno è dentro un altro, e così all'infinito, che è il numero dei granelli di sabbia. La strada che dovrai percorrere all'indietro è interminabile e morrai prima di esserti veramente destato” (I.860).²⁸

Altre volte l'infinito è suggerito indirettamente da oggetti che lo ricordano o lo generano (la sabbia, i labirinti, i cerchi), spesso mescolati fra loro:

- in *Abenjacàn il Bojarí, ucciso nel suo labirinto* questo “aveva la forma di un circolo, ma la sua area era tanto estesa che non ci si accorgeva quasi della curvatura”²⁹ (I.864);
- ne *I due re e i due labirinti* è il deserto stesso ad essere considerato come un labirinto, “dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo” (I.873);

acere speciale, “quasi filatelico” (I.550), le cui vere cause egli individuò nella “insinuazione dell'eterno” (I.541) e nella rivelazione dell'ordine segreto del mondo (*Ultime conversazioni*, p. 218).

Dei secondi Borges discusse ne *L'idioma analitico di John Wilkins* (I.1002), ricordando che Cartesio aveva proposto (in una lettera datata novembre 1629) un linguaggio che “ordinasse ed abbracciasse tutti i pensieri umani”, sulla falsariga del sistema decimale di numerazione per i numeri (mediante il quale si può “apprendere in un sol giorno a nominare tutte le quantità sino all'infinito”). Nello stesso saggio Borges nota che “il numero dei sistemi di numerazione è illimitato”, e cita come estremi: “il più complesso (ad uso delle divinità e degli angeli)”, che richiede un numero infinito di simboli, ed è lo spunto per il racconto di Funes citato sopra; ed il più semplice, “invenzione di Leibniz, che fu stimolato (pare) dagli esagrammi enigmatici del *I Ching*”, che ne richiede sue soli: zero si scrive 0, uno 1, due 10, tre 11, quattro 100 ... (I.424, I.1003, I.1091, *Ultime conversazioni*, p. 204). In realtà, Borges non si accorse che anche un solo simbolo è sufficiente a descrivere tutti i numeri: zero si può scrivere 1, uno 11, due 111, tre 1111, ...

²⁸Da *Metafore delle mille e una notte* (II.1041): ‘Come nel paradosso dell'eleata / il sogno si disgrega in altro sogno / e quello in altro e in altri, che tessono / oziosi un ozioso labirinto.’

²⁹Borges conosceva Nicola Cusano, “per il quale ogni retta è l'arco di un circolo infinito” (I.864), e “che nella circonferenza vide un poligono con un numero infinito di angoli” (I.393).

- ne L'**uroboros** si ricorda che “Eraclito aveva detto che nella circonferenza il principio e la fine sono un solo punto”, e che il serpente che si morde la coda (tecnicamente chiamato *uroboros*, e abusato come simbolo dagli alchimisti) è “l’immagine che meglio può illustrare questa infinitezza” (*Manuale di zoologia fantastica*, p. 154).

Ovviamente, Borges non si sentì vincolato dalla realtà, ed immaginò egli stesso un oggetto infinito fantastico, ne L'**aleph**. Esso è “uno dei punti dello spazio che contengono tutti i punti”, “il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli” (I.894), e come ogni oggetto infinito genera un regresso senza fine: Borges vede “nell’Aleph la terra e nella terra di nuovo l’Aleph e nell’Aleph la terra” (I.899). Geometricamente, esso appare come una piccola sfera di due o tre centimetri di diametro, e ricorda esplicitamente quell’altra sfera, da noi già incontrata in precedenza, il cui centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo (I.897). Linguisticamente, il suo nome richiama l’uso della lettera \aleph , che nella teoria degli insiemi viene usata per indicare numeri infiniti (I.900): “i vasti numeri che un uomo immortale non raggiungerebbe nemmeno se consumasse le sue eternità contando, e le cui dinastie immaginarie hanno come cifre le lettere dell’alfabeto ebraico” (II.1255).³⁰

b) Il tempo

In *Scandali della ragione* abbiamo citato alcune delle idee scientifiche sul tempo che, a nostro avviso, avrebbero interessato Borges. La nostra supposizione era suffragata dal fatto che di ciascuna di tale idee egli ha fatto uso in suoi racconti. Ricordiamo qui alcuni esempi:

- la relatività della durata di un evento ne Il **miracolo segreto**: un condannato all’esecuzione percepisce, per un miracolo di Dio, il tempo tra lo sparo e l’arrivo della pallottola come se fosse un intero anno, così da poter terminare un dramma a cui stava lavorando (I.745);

³⁰Benchè Borges avesse in mente, quando pensò all’Aleph, un analogo per lo spazio di ciò che l’eternità è per il tempo (*Altre conversazioni*, p. 22 e 141), esso è una bella metafora della televisione (che, fra parentesi, permette di visualizzare bene il tipo di regresso di cui abbiamo parlato, puntando la telecamera sullo schermo: si veda ad esempio la figura 81 in D. Hofstadter, *Gödel, Escher e Bach*, Adelphi, 1984).

- il tempo circolare ne *L'immortale*: a causa della limitatezza delle esperienze umane, “in un tempo infinito ad ogni uomo accadono tutte le cose”, e “l'impossibile è non comporre, almeno una volta, l'*Odissea*” (I.784);
- il viaggio nel tempo ne *L'altro, 25 agosto 1983* e *Utopia di un uomo che è stanco*: nel primo Borges incontra da vecchio se stesso da giovane (II.563); nel secondo egli incontra a sessantun anni se stesso a ottantaquattro, nel giorno del suo suicidio (II.1121); nel terzo il protagonista torna dal futuro con un quadro “che qualcuno dipingerà, fra migliaia di anni, con materiali oggi sparsi sul pianeta”³¹ (II.631);
- il tempo ramificato ne *Il giardino dei sentieri che si biforcano*: “si creano diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano”, “una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli, . . . che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli” (I.700);
- il tempo in divenire ne *L'altra morte*: Dio, che può modificare la percezione del passato, sebbene non il passato stesso, agisce sulle memorie di coloro che hanno conosciuto un codardo, e modificandole trasforma il ricordo collettivo di una codardia in uno di eroismo³² (I.828).

c) La realtà

L'ipotesi idealista si può sintetizzare dicendo che la realtà è un sogno, e che qualcuno ci sogna. Borges ha usato quest'immagine più di una volta:

- ne *Le rovine circolari* un mago, dopo lunghi anni di tentativi, genera un essere sognandolo, ma si accorge nel momento della sua morte di essere

³¹Nel saggio *Il fiore di Coleridge*, Borges ha compilato una breve storia del viaggio nel futuro. In particolare, ha ricordato le variazioni letterarie (al cui numero il suo racconto appartiene) della “perfetta immaginazione” di Coleridge: cosa avverrebbe “se un uomo attraversasse il Paradiso in sogno, e gli dessero un fiore come prova di essere stato lì, e se destandosi si trovasse in mano quel fiore” (I.915)?

³²Borges nota che l'azione di Dio si estenderà anche al suo racconto, e che egli presto crederà di aver costruito un racconto fantastico, benchè egli abbia invece narrato un fatto reale.

lui stesso il sogno di qualcun altro (I.665);³³

- ne *Lo Zahir* la realtà si dissolve nel sogno quando un oggetto indimenticabile monopolizza i pensieri (I.856), mostrando come per sperimentare l'irrealtà della vita sia sufficiente vivere un'ossessione;
- in *Un problema* un re dell'Indostan "intuisce davanti al cadavere del nemico che uccidere e generare sono atti divini o magici che manifestamente trascendono la condizione umana", e comprende in quell'istante che sia lui che il morto sono illusori (I.1139);
- in *Everything and nothing* Dio rivela a Shakespeare che Lui stesso non è altro che sogno, così come il mondo ed i personaggi di Shakespeare (I.1161);
- in *Scacchiera* II i pezzi credono di godere del libero arbitrio, il giocatore che li muove crede altrettanto, e così il Dio che muove il giocatore (I.1179), ma in realtà la serie dei livelli è infinita (*Altre conversazioni*, p. 141, *Ultime conversazioni*, p. 75);
- ne *L'altro* e *25 agosto 1983*, i già citati rapporti sui due viaggi nel tempo che Borges fece per incontrare se stesso in altre età, gli incontri sono reali ma almeno uno dei due sogna, e "l'importante è accertare se c'è un solo uomo che sogna o due che si sognano"³⁴ (II.571, II.1123).

Un altro procedimento di cui Borges ha fatto uso per mettere in forse la realtà è quello di indentificare gli opposti o gli uguali, rispettivamente come contrapposizioni o duplicazioni fittizie:

- ne *I teologi* uno di essi fa condannare l'altro al rogo, ma quando compare dinanzi a Dio questi li confonde ("per l'insondabile divinità ortodosso e eretico, aborritore e aborrito, accusatore e vittima erano una sola persona", I.803);

³³Per sottolineare l'irrealtà di questo racconto, Borges vi si riferisce durante la sua analisi delle opere immaginarie di Herbert Quain (citata in precedenza), e dice di averne tratto spunto da una di queste (I.679): così Borges sogna Herbert Quain, che sogna un racconto che ispira quello in cui Borges sogna un mago sognato che sogna un uomo.

³⁴Ancora una volta, Borges esalta l'irrealtà del secondo racconto: le ultime sue parole prima del suicidio annunciano al Borges più giovane che egli crederà di scrivere un racconto fantastico, senza rendersi conto di testimoniare un incontro veramente avvenuto (II.1126).

- nella *Storia del guerriero e della prigioniera* un barbaro (che abbraccia la causa di Ravenna assediata), e una donna europea (che milletrecento anni dopo sceglie il deserto argentino), sono visti come due faccie di una stessa medaglia, uguali per Dio (I.808);
- ne *Il sogno di Coleridge*, similmente, un palazzo (costruito dall'imperatore mogul Kublai Khan nel secolo XIII, sulla base di un sogno), ed un poema sullo stesso palazzo (scritto dal poeta inglese Coleridge nel secolo XVIII, anch'esso sulla base di un sogno), vengono identificati come “un archetipo non ancora rivelato agli uomini, che sta entrando gradatamente nel mondo” (I.923).

Da ultimo, la realtà viene messa in forse da oggetti inconcepibili, che sfidano le leggi fisiche. Alcuni esempi sono già stati citati (i libri infiniti, l'Aleph, lo Zahir), ma essi non esauriscono lo spettro della fantasia di Borges:

- ne *Il disco* il re dei Secgens muore per difendere il possesso del disco di Odino, l'unica cosa sulla terra che abbia un solo lato (II.647), e che altro non è che il cerchio euclideo (II.654);³⁵
- in *Tigri azzurre* un professore di logica si imbatte in India in pietre che “distruggono la scienza matematica” perchè, nonostante il loro peso sia costante, il loro numero è indefinito e instabile³⁶ (II.1142). Una simile

³⁵Da *Cambridge*: “monete ad una sola faccia, sono le cose” (II.268).

³⁶L'idea di numero indefinito suggerì a Borges il seguente *Argumentum ornithologicum* (I.1119) per l'esistenza di Dio. Se vediamo per un solo istante uno stormo di uccelli senza percepirne il numero esatto, possiamo ad esempio dire di aver visto un numero di uccelli minore di 100, senza poter dire di averne visti 1, o 2, ..., o 99, o 100. Un tale numero di uccelli è quindi inconcepibile: a meno che Dio esista, perchè allora egli sa quanti furono gli uccelli.

L'argomento è ovviamente semiserio, come suggerisce l'aggettivo o(r)n(i)tologico. Ma esso è collegato ad un'importante idea matematica, scoperta da Gödel nella seguente forma: un sistema aritmetico non contraddittorio può provare asserzioni del tipo “esiste un numero intero con una certa proprietà P ”, senza per questo essere in grado di provare nessuna asserzione del tipo “il numero intero n ha la proprietà P ” (un tale sistema si chiama ω -inconsistente).

Non sappiamo che cosa Borges avrebbe pensato dei sistemi (non contraddittori e) ω -inconsistenti: probabilmente, che se Dio c'è allora essi non possono esistere. Il risultato di Gödel gli si sarebbe allora ritorto contro, mutando il suo argomento ornitologico in una prova della *non* esistenza di Dio!

ipotesi di distruzione è prospettata da Wittgenstein nelle *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica* (Einaudi, 1967, v.40).

Tutti i racconti precedenti sono coltellate nel ventre del realismo, ma l'apoteosi dell'idealismo di Borges si trova in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Il mondo duale di Tlön è costituito da fatti e non da oggetti (I.629), la scienza vi è impossibile, la metafisica è praticata come "ramo della letteratura fantastica" (I.631), l'aritmetica è basata sulla nozione di numero indefinito, la geometria sul concetto di superficie e non su quello di punto (I.634), il linguaggio su verbi o aggettivi e non su sostantivi (I.629). Le basi idealiste su cui tale universo si regge sono inutilmente poste in discussione dal sofisma delle monete di rame (I.632, vedi *Scandali della ragione*), così come i paradossi di Zenone sfidano senza speranza il realismo nel nostro.

Forse insoddisfatto della (per lui) insufficiente irrealtà di Tlön, Borges decise di raddoppiarla: in un poscritto³⁷ egli spiegò che Tlön è un universo inesistente anche nella finzione letteraria, oggetto soltanto di una colossale opera di descrizione da parte di una società segreta: dunque "intrusione del mondo fantastico nel mondo reale" (I.638).

Così modificato il racconto è, per sua ammissione, il più ambizioso di Borges (I.XC): esso racchiude in forma artistica le sue idee filosofiche sul tempo e la realtà, e come sintesi del suo pensiero è dunque un'appropriata conclusione della nostra analisi.

³⁷Il poscritto è datato 1947, e dice: "riproduco l'articolo precedente nell'esatta versione pubblicata nel numero 68 di *Sur* - copertina verde giada, maggio 1940". Inutile dire che esso compariva già nella versione pubblicata nel numero 68 di *Sur* - copertina verde giada, maggio 1940.

Opere di Borges citate

A meno di indicazione contraria, le citazioni nel testo si riferiscono ai due volumi *Tutte le opere di Borges*, pubblicati dalla Mondadori nella collezione *I Meridiani*, rispettivamente nel 1984 (I) e 1985 (II). Riportiamo qui i titoli delle opere da cui esse sono tratte.

- *Fervore di Buenos Aires*, 1923.
- *Evaristo Carriego*, 1930.
- *Discussione*, 1931.
- *Storia universale dell'infamia*, 1935.
- *Storia dell'eternità*, 1936.
- *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, 1941.
- *Sei problemi per Don Isidro Parodi* (con Bioy Casares), 1942 (Biblioteca, Studio Tesi).
- *Artifici*, 1944.
- *Finzioni*, 1944.³⁸
- *L'Aleph*, 1949.
- *Altre inquisizioni*, 1952.
- *Manuale di zoologia fantastica* (con Margarita Guerrero), 1957 (Nuovi coralli, Einaudi).
- *L'artefice*, 1960.
- *L'altro, lo stesso*, 1964.
- *Per le sei corde*, 1965.
- *Cronache di Bustos Domecq* (con Bioy Casares), 1967 (Nuovi coralli, Einaudi).

³⁸Comprende *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, *Artifici* e tre nuovi racconti.

- *Elogio dell'ombra*, 1969.
- *Il libro di sabbia*, 1975.
- *La rosa profonda*, 1975.
- *Prologhi*, 1975.
- *Storia della notte*, 1977.
- *Tre racconti*, 1977.
- *La cifra*, 1981.
- *Saggi danteschi*, 1982.
- *Atlante*, 1984.
- *Conversazioni*, 1985 (Nuovo portico, Bompiani).
- *Altre conversazioni*, 1986 (Nuovo portico, Bompiani).
- *Ultime conversazioni*, 1987 (Nuovo portico, Bompiani).