

«FORTUITA COSA DI TEMPO, CH'È MATERIA FUGGITIVA».  
IO, TEMPO E INFINITO NELLA FILOSOFIA  
DI JORGE LUIS BORGES

*Salvatore Vasta*

*Abstract*

*In Jorge Luis Borges' literature, the question of time and Self is an indissoluble combination. In this paper, going through Borges' most important writings, I want to highlight the contrast in which the fragmentation of the Human Self in the world persists, the compactness of time and its all-encompassing variant which is Eternity. What follows is the demonstration that literature and philosophy in Borges not only accompany each other, but contribute to forming a single body within which a true process of exchange and synthesis of models of existence takes place.*

*Keywords: Jorge Luis Borges, Eternity, Human Self, Existence*

59

1. *Lo scambio dell'Io*

Jorge Luis Borges (1899-1986) in una delle pagine de *L'Artefice* (Borges 1984: 1094-1267), dal titolo *Borges e Io* (ivi: 1169), confessa letterariamente di avere un alter ego, un Io che ne condivide le preferenze e la cui funzione sarebbe quella di asciugarlo di ogni pensiero, permettendogli di vivere soltanto in virtù di una cessione continua di cose e pensieri da quell'Io verso l'altro (Borges). Esperienza, questa, letterariamente esaltante e non limitativa delle qualità potenziali della creazione estetica, salvo far ricadere il lettore nel dubbio lacerante che sia inevitabile anche la dissipazione dell'intimità stessa di quell'entità (l'Io) e dei suoi sillogismi, prefigurando un oblio totale di un vero pensare dell'Io "in" Borges.

Il destino di perdersi definitivamente per quell'Io, tranne per qualche "istante", è sostanzialmente inevitabile. Ed è consacrato dalla stessa *vis* letteraria dello scrittore argentino e sottolineato dagli inutili tentativi che l'Io pone in essere per sfug-

gire al suo destino, giocando con la mitologia dei sobborghi di Buenos Aires, con il tempo e con l'infinito. Così Borges:

Io son destinato a perdermi, definitivamente, e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro. A poco a poco vado cedendogli tutto, sebbene conosca la sua perversa abitudine di falsificare e ingigantire. Spinoza intese che tutte le cose vogliono perseverare nel loro essere; la pietra eternamente vuol essere pietra e la tigre, tigre. Io resterò in Borges, non in me (seppure sono qualcuno), ma mi riconosco meno nei suoi libri che in molti altri o nell'elaborato arpeggio di una chitarra. Anni addietro cercai di disarmarmi di lui e passai dalle mitologie dei sobborghi ai giuochi col tempo e con l'infinito, ma codesti giuochi ormai sono di Borges e dovrò ideare altre cose. Così la mia vita è una fuga e io perdo ogni cosa e tutto è dell'oblio, o dell'altro (ivi: 1169).

60 La conquista è perdita: la vita di Borges pensante vive in funzione e per conto di Borges scrittore: la vita del primo è un continuo perdersi (involontario, ma coatto) nell'esistenza del secondo e l'unica opzione data all'Io (o che l'Io si dà) oscilla tra la fuga da Borges o l'oblio in Borges. Al di fuori di quel rapporto, è la cifra della perdita a plasmare l'essenza della relazione stessa: perdita in Borges o perdita in una fuga che conduce all'oblio.

A voler guardare dentro un tale meccanismo (privo di senso, *prima facie*), l'esemplificazione borgesiana investe il rapporto tra lo scrittore e la sua scrittura. Ma la compromissione che Borges offre è progettata, esteticamente, anche per il lettore, al quale è consigliato di non innescare la reazione, scongiurando che l'Io possa un giorno ritornare da quell'oblio. Operazione difficilissima da compiere, ma non impossibile, tenuto conto che tra le infinite possibilità di riscrittura dell'opera borgesiana, largamente già previste dallo stesso Borges, ve ne possa essere una che (ipoteticamente) coincida con la perdita originaria di un "qualcosa" dell'Io e di cui quel Borges si sia appropriato velocemente, perché già «l'accadere» di «queste cose» costituiva un possibile residuo utile all'Io per affrancarsi da Borges.

È possibile, dunque, che ci siano frammenti la cui perdita non sia effettivamente tale, ma siano preziosi indizi che documentano cosa realmente accade nel progetto letterario e filosofico di Borges, al di là della sua complessa intenzione estetica? Tra le tante, stratificate epifanie date nell'opera borgesiana, quella che segue ci appare la migliore per spiegare le ragioni di un siffatto

giuoco, dove lo scrittore e il suo personaggio tendono all'identità con il fine di indicare il disegno di una filosofia irrazionalistica.

Leggendo Flaubert, Borges annota che «ogni opera estesa, o semplicemente viva (Socrate finisce coll'essere Platone, Peer Gynt coll'essere Ibsen)» reca la probabilità che autore e personaggi si possano “riconciliare”; tuttavia, alcune (rare) volte, come accade nella *Rivendicazione di “Bouvard et Pécuchet”*, «sorprendiamo l'istante in cui il sognatore, per dirlo con una metafora affine, avverte che sta sognandosi e che le forme del suo sogno sono lui» (Borges 1984: 401). All'interno di questo perimetro, la coscienza nasce a sé stessa nelle forme più alte, ma paga il prezzo di un'alienazione filosofica la cui tensione irrazionale si appaga soltanto nella metafora e nel simbolo.

Borges sconfessò di possedere un'estetica e, segnatamente, una sociologia della letteratura congiunta a una complessa elaborazione stilistica. Ma la sua negazione, logicamente, era auto-referenziale, poiché volutamente data al lettore nell'Introduzione a *Elogio de la sombra*: «non possiedo un'estetica. [...] Non credo alle estetiche. In generale non sono che attrazioni inutili; cambiano per ogni scrittore e anche per ogni testo e non possono essere se non stimoli o strumenti occasionali» (Borges 1985: 255-7).

61

Questo Prologo è una pagina di estetica letteraria. Del pari, è necessario sottolineare come in Borges sia difficile anatomizzare lo scritto. Concorre a tale difficoltà, prima tra tutte, il fatto che tutto ciò che costituisce la letteratura di Borges è già in qualche modo “letteratura”: la distillazione concettuale, l'uso rituale della parola, l'approssimazione velata in luogo del non detto e, non da ultimo, le radici profondissime e ramificate del suo simbolismo, sono gli elementi più evidenti. Si veda, ad esempio, la complessa cifra che sta alla base del simbolismo della *rosa*: essa scaturisce da un fitto correlato iconologico-letterario – un vero e proprio excursus – che Borges compie attraversando generazioni di scrittori, scritti e secoli, fino ad arrivare alla iconologia, e al suo cominciamento cinquecentesco che è Cesare Ripa.

Si potrebbe dunque affermare che il nucleo letterario, il minimo originario, della scrittura di Borges risieda in parole essenziali, non nel complesso dello scritto: «Suppongo che le parole essenziali / che mi esprimono stanno in quelle pagine / che mi ignorano, non in ciò che ho scritto», verseggiò Borges ne *La rosa profonda* (Borges 1985: 731).

A volerle cercare, il lettore troverebbe che tra tutte il Tempo

è quella che è chiamata a sostenere l'intravatura portante della filosofia borgesiana. L'accadere, dunque: la successione degli istanti, la rivelazione, il divenire, la ciclicità.

## 2. Infinitesimalità e anti-storia

Nella certezza che la pagina de *L'Artefice*, richiamata all'inizio, sia stata scritta da Borges, tutto – o quasi – a causa di una sua presunta (forse ricercata?) latitanza, diventa ermeneuticamente fruibile in fotogrammi evocanti suggestioni capricciose e minimali, ma insieme bellissime e vaporose: «Mi piacciono gli orologi a sabbia, le mappe, le stampe del secolo XVIII, il sapore del caffè e la prosa di Stevenson; l'altro condivide queste preferenze, ma in un modo vanitoso che le muta negli attributi di un attore» (Borges 1984: 1169). Espressione, parola, espressione della parola: la recitazione della letteratura in funzione segnica, cifrata, non direttamente trasmissibile; da qui l'impalpabilità esistenziale dell'ultimo Borges e l'insorgere del rapporto di spessore tra metafora e immaginazione.

62

Ma da questi *minimalia* è aperto il varco che conduce all'Io, a quei «giochi col tempo e con l'infinito», all'epigrafe di Alfonso Reyes di *Discusión* (Borges 1984: 285-437) e ai saggi filosofici in esso contenuti: *Metempsicosi della tartaruga* e *La perpetua corsa di Achille e la tartaruga* (Borges 1984: 391-9). L'Io di Borges ha così "giocato" con il tempo in *Ariosto y los Árabes* (Borges 1984: 1230), in *El Otro tigre* (Borges 1984: 1204) con il rapporto Uomo-Tutto, con la fascinazione degli orologi a sabbia (la stessa di Ernst Junger (1994) in *El Reloj de arena* (Borges 1984: 1174), per citarne alcuni; e non da ultimo nel sognante *l'Altro*, primo intervento di quella raccolta di "favole" che è *Il libro di sabbia* (Borges 1985: 561-655).

È come se l'Io assolvesse alla funzione di scomporre e di filtrare attraverso una griglia segnica e cifrata, il complesso mistero dell'esistenza, calamitandone le parti più oscure (e quindi più importanti), ma affidando la traduzione descrittiva di quelle alla riscrittura operata attraverso la parola. Buenos Aires e i suoi molteplici significati e forme come il mondo: reticolo di labirinti (Borges 1985: 196, 199). Borges come l'Uomo: cecità e oblio. Ecco, a tal proposito, ciò che sottolinea ne *La rosa profonda*: «La cecità è una clausura, ma anche una liberazione, una solitudine propizia alle invenzioni, una chiave e un'algebra» (Borges 1985: 661). Icona, questa, scritta già a proposito del panteista Spinoza, esempio di

asceta razionale (Non lo turba la fama, che è riflesso / D'altri sogni nel sogno dello specchio / Né l'amore pudico delle vergini), capace con le sue lenti di curare la cecità altrui, ma che riserva per sé la parte specchiata della contemplazione razionale del Tutto divino (Liberato da metafora e da mito / Intaglia un arduo vetro: l'infinito / Ritratto di Chi è tutte le sue stelle) (Borges 1985: 163). Spinoza come Dante, uguale maestro di parole, che usa il *logos* per arrivare a Dio, ma che ha dell'amore una visione capovolta, non restituente.

Non importa. Il mago insiste e foggia  
Dio con geometria raffinata;  
Dalla sua debolezza, dal suo nulla,  
Seguita a modellare Dio con la parola.  
Il più generoso amore gli fu largito,  
L'amore che non chiede di essere amato (Borges 1985: 1005).

A tal punto è legittimo il sospetto che tutta la riflessione letteraria di Borges, attraverso il sapiente "gioco degli specchi", sia commensurabile al cominciamento filosofico dell'Essere delle scuole parmenidea ed eraclitea (dottrinalmente non necessariamente nell'ordine).

Come Platone, Borges avrebbe contratto nei loro riguardi un debito, mai però indossando le vesti del parricida. Con il proprio padre carnale Borges ne contrasse uno più grande: fu lui a iniziarlo alla *preocupación filosófica*: «è stata mia fin da bambino, quando mio padre mi rivelò con l'aiuto di una scacchiera [...] la corsa di Achille e la tartaruga».

Ma, contro Platone, Borges non ha affidato all'istante una presunta immobilità smembrata del tempo, stigma di eternità, ma il presente e la sua compulsione, espungendone implicazioni trascendentali, ma non "visionarie". Platone e il "glaciale" platonismo, insieme al lontano epigono, Plotino, vengono pertanto presentati come custodi di un «immobile e terribile museo degli archetipi» (Borges 1984: 527, 530n).

L'eternità «la cui sminuzzata copia è il tempo» (Borges 1984: 529) si presenta, innanzitutto, come artificio letterario, capace di liberare l'uomo dall'oppressione intollerabile dell'uguale, del successivo e, dunque, dal tempo. Operazione intellettuale pregevole messa in atto non dal punto di vista psicologico, ma razionale; ovvero, non in una dimensione riflessiva, ma oggettivata: «come mai non ho intuito che l'eternità, anelata con amore da tanti po-

eti, è uno splendido artificio che ci libera, seppure fugacemente, dall'intollerabile oppressione del successivo?» (Borges 1984: 521).

Allo stesso modo, lo scrittore argentino rifiuta di concepire una "fine dei tempi", un'Apocalisse: Swedenborg gli sembrò ripetere ciò che in fondo i molti ripetevano sin dalla classicità e, intanto, fu rigorosamente *a latere* alla religione positiva e secolare, soprattutto quella cattolica, perché ammorbata da uno scoperto finalismo. Soleva ripetere: non c'è inferno o paradiso, ma il «nostro solitario cielo o inferno» (Borges 1985: 155). Forse, per tale ragione, alle visioni di Swedenborg, Borges preferì il visionarismo etico di William Blake, ritenendo la questione etica (insieme al *topos* della vecchiaia) il "tema nuovo" della sua poesia matura (Borges 1985: 257).

Contigualmente a Platone, invece, Borges fu interessato a definire le "forme" del tempo, le sue rivelazioni, non l'aspetto categoriale (Si vedano come esempio la poesia *Matteo*, XXV, 30 e, per quanto concerne le implicazioni musicali del tempo, *Il Tango*). È anche per questa ragione che i riferimenti costanti nei confronti della filosofia greca gli risultarono non logicamente costrittivi, ma fruibili, in maniera più sciolta, sotto il profilo di archetipi letterari.

64

Cosciente della polarità dialettica che investe le due diverse logiche, è nel campo letterario che Borges abilmente fluidifica la problematica del noetico/dianoetico, assoggettando il tempo al quarto elemento. Tutto nel temporale può essere metafora dell'acqua, della sua funzione ciclica e catartica, della sua spazialità fluida in movimento (E il tempo che ci ferisce e fugge / Non è, acqua, che una fra altre tue metafore). Dunque, l'acqua incarna per Borges la metafora del tempo di maggior finezza concettuale e di più esteso valore semantico. Lontano dall'essere "misura", il tempo è chiamato a rappresentare l'equidistanza possibile da tutte le cose e da tutti gli eventi. Se di una qualche realtà temporale è possibile parlare, lo si può solo nel presente, che continuamente incarna tutto il tempo in perenne ciclicità. Eraclito, ancora una volta, ritorna (Borges, 1985: 1017).

*Eidós* tuttavia non stabile ma plastico, il tempo si presenta come accumulo energetico di eventi, ai quali è permesso vivere simultaneamente, accomunati dall'essenza del loro accadere. Così ne *La Trama* il gaucho muore con le stesse modalità di Giulio Cesare. Al pari di quest'ultimo, anch'egli riconosce tra gli assassini un suo figlioccio. Viene ucciso, ma «non sa che muore affinché si ripeta una scena». Qui non è il semplice atto a essere

ripetuto, ma quell'originaria porzione di tempo che prima tra tutte contenne il fatto, sovraccarica dei molteplici significati, storici e non, a essere rappresentata nuovamente. Il ritorno del tempo è quindi ritorno di significati («al destino piacciono le ripetizioni, le varianti, le simmetrie»), e insieme a esso il ritorno carsico di rievocazione tragica, tradizione, racconto, oralità. Le parole del *Quoque Tu* – raccomanda Borges – «bisogna udirle, non leggerle», affinché siano ancora una volta *vere* (Borges 1984: 1135).

Insorge il rifiuto della tradizionale partizione tra passato presente e futuro, e il tempo, piuttosto che contenere gli eventi, è da loro condizionato. Si presenta, filosoficamente e matematicamente, come vero e proprio infinito potenziale, come accumulo di possibilità semantiche simultanee.

Pertanto, tra gli eventi, come per i libri della nota Biblioteca, c'è contiguità non storica tout court, ma semeiotica. Come le parole, i fatti hanno il loro limite nel contorno nebuloso dell'accadere, senza che in esso possano risolversi compiutamente.

Nella ricerca e ricostruzione delle relazioni del tempo, l'acqua, elemento primordiale, le racchiude tutte e le permea; le può (anzi, le deve) travolgere con l'intento di nascondere l'Atlantide, quel «labyrintho divino di effetti e cause», che è l'essenza del tempo storico.

Crediamo di scorgere, brillante, uno di quei frammenti di Tempo (rare volte in tutta l'opera di Borges se ne trovano di ugualmente cristallini), in una lirica di *El Otro, el Mismo* del 1964. Caedmon, primo poeta sassone di spirito cristiano, riunisce «le rituali metafore» della sua gente e pertanto vive in un incessante presente/ nel punto estremo e all'apice vertiginoso del tempo. Appunto, riunisce, sintetizza il tutto; si colloca come istante utile nella dimensione meta-temporale della somma del tempo. E perciò stesso diviene «ciclico» anch'egli: in quanto tale gli si dà possibilità infinita di un eterno ritorno. Ma il problema, come le sue premesse e soprattutto nelle conclusioni, risulta incompatibile con eventuali assunti nietzscheani.

Il sistema temporale di Borges è costruito in frammenti, ma metodologicamente percorribile in un'unica direzione che alla fine si rivela al lettore come un apparato eterogenetico della storia, non conforme ad alcun modello filosofico contemporaneo già noto: poco è presente Nietzsche, meno Heidegger. Borges emerge dal naufragio. Si salva sostenendo che non è il ciclo né l'identico a ritornare, ma l'altro che è lo stesso a presenziare al riproporsi dell'essenza del fatto medesimo.

I motivi effettivi di tale storicismo non riposano sul giaciglio della filosofia contemporanea, ma della logica antica. E da lì se ne fruisce per la prima volta l'archetipo. Ancora. Il filosofico Borges va molto al di là. È proprio dall'analisi del paradosso achilleo che l'origine di questo singolare storicismo della ciclicità prende forma. È il *regressus in infinitum*, l'infinitesimalità, ad attrarre letterariamente Borges alle considerazioni, non accidentali, che esso possa estendersi dalla logica filosofica, all'estetica, alla gnoseologia, alla storia, alla letteratura. Che cioè tutto – il Tutto – possa funzionare come coordinazione, e che la storia, la letteratura, l'arte abbiano bisogno di irrealità visibili per confermare la loro essenza meta-storica, inseparabile da quella della successione. È più facile per i sensi confutare il tempo spazializzato che non quello percepito intellettualmente come forma. E, tuttavia, da quest'ultima considerazione non può essere espunta, intellettualmente, quella infinita connessione di istanti, sempre ulteriormente divisibile e accrescibile.

### 66 3. Sogno e temporalità

È a causa di una tale “pesantezza” che Borges rinuncia all'utilizzo intensivo dell'archetipo filosofico, trasferendolo, in forma più leggera, sul piano letterario. Il nuovo paradigma della cifra Tempo è già pronto nel 1936 con la *Storia dell'eternità* (Borges 1984: 517-616). Il saggio muove da scene e parole: la pura rappresentazione di fatti omogenei che si ha nella visione di una certa realtà, non è semplicemente identica nella sensazione a quella di un tempo precedente, ma, senza somiglianza o ripetizione, è la stessa. È l'identità del ciclo, non il ritorno, della stessa essenza storica a poter definire con un'altra parola la stessa situazione.

Realisticamente cosciente della impossibile interruzione del tempo, *tempus fugitivum*, Borges progetta il suo arresto simbolico, almeno in un punto, attraverso la ricerca dell'istante accidentale, arazionale, che gli permette sul duplice fronte dell'estetica e dei contenuti di rendere suggestivi i suoi apologhi letterari.

Su questo terreno può essere misurato il complesso significato ricorrente nell'opera borgesiana della “moneta gettata nel fiume”, che sviluppa ulteriori ramificati correlati – che qui non possiamo rendere esaustivamente – fino a esemplare nell'icona del sogno cartesiano il significato più impenetrabile del fluire

esistenziale (Borges, 1985: 1157). È il sogno visibile l'incarnazione di quella vera realtà temporale che non è dato vedere. Procurarsi un istante a-razionale, accidentale, da gettare nel labirinto del tempo, è possibile soltanto attraverso questa metafora.

Rileggendo le pagine del breve racconto, *L'altro*, contenuto ne *Il libro di sabbia* (1975), è possibile rendersi conto del sottile gioco di Borges. A distanza di quindici anni lo scrittore argentino riprende il discorso di *Borges e Io* e virtualmente lo completa. Nel breve racconto colloca magistralmente una panchina davanti al fiume Charles (si tratta dello stesso fiume di Eraclito?), che inevitabilmente lo conduce a pensare al tempo. E sulle note de *La tapera* di Elías Regules il Borges anziano (il *Borges di Borges ed Io*) incontra il Borges giovanissimo (l'Io), quello a cui ha sottratto i giuochi «col tempo e con l'infinito» e si «fa sognare» da lui. Il tempo nel sogno è il presente totale.

Analogicamente, alla vita di ognuno è commensurabile la somma del tempo e dei suoi vertiginosi istanti: due vite speculari come «due serie incessanti, parallele, forse infinite» (Cfr. con i saggi contenuti in *Discusión*). Il passaggio attraverso le due serie – come già abbiamo detto all'inizio – è certamente estetico, ma poco sufficientemente protetto dalle intrusioni (evidenti) che la fascinazione logico-matematica neo-novecentesca (e segnatamente il concetto di infinito e delle progressioni geometriche e aritmetiche di Russell, Cantor o Frege), esercitò su Borges. Ne è dimostrazione l'aver compulsato la questione alla luce degli scritti di G.H. Lewes, John Stuart Mill, Henri Bergson, William James (Borges 1984: 379-385). Ma la lettura accorta di quegli scritti, certamente convincenti dal punto di vista scientifico, non attraversava Borges. Come sottolinea in *La perpetua corsa di Achille e la tartaruga*, Zenone rimaneva

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. Ritoccare il nostro concetto dell'universo, per quel pezzettino di tenebra greca? (Borges 1984: 385).

Probabilmente sì. Ma non per eludere razionalmente uno dei concetti più temibili, quello di "infinito", appaiato all'altro, altrettanto temerario, di "eternità"; quanto, semplicemente, per scongiurare che la finzione estetica possa svanire, rendendo impossibile la gestione esistenziale dei flussi emotivi e memoriali.

Il paradosso di Elea, come osservò James, è un attentato non solo alla realtà dello spazio, bensì a quella più invulnerabile e sottile del tempo. Aggiungo che l'esistenza in 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 poi lo uccide (Borges 1984: 384-5).

68 Borges preferisce correre lungo una strada alternativa, come se l'infinità non esistesse, immaginando che i processi mentali si svolgano – per istanti successivi – temporalmente, senza essere spazialmente connotati. In tal modo essi assumono soltanto contorni analogici, privi di qualsiasi significato scientifico e perciò non contenenti nessi di causa/effetto. Metafisici, visionari, letterati, filosofi sarebbero di fatto alla ricerca, insieme a quei nessi profondi, di architetture «gradevoli e sensazionali», finalizzate a sorprendere, forse anche scandalizzare, dimostrando non tanto la veridicità del modello descrittivo da loro affermato, quanto, piuttosto, l'irrazionalità contenuta in qualsiasi modello voglia fornire della realtà una verità presuntuosamente aderente al Vero. E l'equazione è tanto più gradevole quanto più la qualità di quei nessi è altamente simbolica, metafisica, algebrica.

È azzardato pensare che una coordinazione di parole (altro non sono le filosofie) possa somigliare di molto all'universo. È anche azzardato pensare che di quelle coordinazioni illustri, qualcuna – seppure in modo infinitesimale – non sia alquanto più somigliante delle altre. Ho esaminato quelle che godono di un certo credito; oserei assicurare che soltanto in quella formulata da Schopenhauer ho riconosciuto qualche tratto dell'universo. Secondo la sua dottrina, il mondo è una fabbrica della volontà (Borges 1984: 393).

Al fine ultimo di conferirgli un qualche ordine, Borges rifiuta ugualmente una *mathesis universalis*, la matematizzazione del mondo, e una filosofia razionalizzatrice. Ammira Flaubert, ammiratore di Spencer e dei suoi *First Principles*, e del ragionamento collegato all'Inconoscibile:

La scienza è una sfera finita che cresce in uno spazio infinito; ogni nuova espansione le fa comprendere una zona maggiore

dell'ignoto, ma l'ignoto è inesauribile. [...] L'arte opera necessariamente con simboli; la più grande sfera è un punto nell'infinito; due assurdi copisti possono rappresentare Flaubert e anche Schopenhauer e Newton (Borges 1984: 403).

Ma v'è di più. L'analisi dialettica che mette a confronto le dottrine di Hume, di Berkeley, dell'idealismo, di Meinong, di Bradley, di Platone, di Boezio, di Sesto Empirico, restituisce l'immagine di un Borges inquieto, che riesce a chiudere il capitolo sulla questione del tempo soltanto all'ombra del *Welt als Wille und Vorstellung* di Schopenhauer e di certo buddismo: il tempo è solo il presente: esso è «la forma di ogni vita». Per poi concludere:

Negare la successione temporale, negare l'io, negare l'universo astronomico, sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete. Il nostro destino (a differenza dell'inferno di Swedenborg e dell'inferno della mitologia tibetana) non è spaventoso perché irreali; è spaventoso perché è irreversibile e di ferro. Il tempo è la sostanza di cui son fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco. Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono Borges (1995: 1088).

69

Qualsiasi tentativo di costruire un modello di realtà, da ritenere vera e, pertanto, corrispondente al mondo, equivale a farla cedere sotto il peso di un Ordine, altrettanto supposto e, pertanto, surrettizio. L'assuefazione a un'armonia prestabilita, tutta razionale, mette in luce i caratteri di un'umanità affezionata a un rigore tipico degli scacchisti, non degli angeli:

[...] Non sanno che la mano destinata  
del giocatore conduce la sorte,  
non sanno che un rigore adamantino  
governa il loro arbitrio di prigionieri.

[...]

Ma anche il giocatore è prigioniero  
(Omar afferma) di un'altra scacchiera  
di nere notti e di bianche giornate.  
Dio muove il giocatore, questi il pezzo.  
Quale dio dietro Dio, la trama ordisce  
di tempo e polvere, sogno e agonia? (Borges 1984: 1089)

70 Cosa rimane dunque della realtà? Una conoscenza tacita e, collegata a essa, la fascinazione da coltivare dentro rimandi continui, come il gioco degli specchi (Borges 1984: 1183; 1115-7; 1985: 614-8). L'intelligenza, a differenza del corpo che si adagia a vivere attraverso una serie di adattamenti perlopiù "incoscienti", non si adatta all'oblio (Borges 1985: 1385). In fondo, gli orologi a sabbia, le mappe, le stampe del secolo XVIII, il sapore del caffè e la prosa di Stevenson, alle quali rimanda Borges, non sarebbero altro che indetraibili fascinazioni dell'intelligenza. Lì non si può non leggere dopo Borges (e lui insisterebbe da sempre, perché l'aveva letto lui e, a sua volta, il suo scrittore) – ma con la stessa leggerezza del giovane Borges – lemmi, anche di portata filosofica, quali: "Tempo", "Ragione", "Icona", "Vita", "Essenzialità". Infine: la ragione riuscirà un giorno a «sognare un mappa» di quel labirinto, ovvero di quei concetti partoriti dall'uomo stesso e stratificati storicamente nella sovrapposizione di significato (Borges 1985: 1385), ma che fanno «esplodere il pensiero», nel momento in cui si cerchi di attagliare a essi una visione coerente della realtà? Subito scattava l'ammonimento. Citando non tanto di nascosto il paradosso di Zenone, Borges affermava in *La morte e la bussola*: «Nel suo labirinto ci sono tre linee di troppo. Io so d'un labirinto greco che è una linea unica, retta. In questa linea si sono perduti tanti filosofi...» (Borges 1984: 738). Quale sia la risposta sulla questione è noto. Tanto sull'infinito quanto sull'infinitesimalità, il discorso è sempre aperto.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Borges J.L. (1984). *Opere Complete*. Vol I. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.  
— (1985). *Opere Complete*. Vol. II. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.  
Jünger E. (1994). *Il libro dell'orologio a polvere*. Milano: Adelphi.