

L'ILLINEARE E IL BIFORCATO: DELEUZE LETTORE DI BORGES

Andrea Bocchetti

Abstract: This article aims to illustrate some fundamental aspects of the Borgesian reading of Gilles Deleuze. Through the concepts of *bifurcation* and *simultaneity*, we will try to show in which manner the French philosopher uses Borges to show how the selection of best of all possible worlds in the Leibnizian Theodicy, develops in the Argentinian writer through a vertiginous image of coexistence of all possibilities. The Universe of Borges, unlike that of Leibniz, is according to Deleuze, crossed by plots that develop bifurcated paths, that is, through non-linear series, points of rupture that open to the synchronic coexistence of contradictions. A sort of absurdity in which the linear and its paradox are co-present and not excluded.

Keywords: Deleuze, Borges, Leibniz, Bifurcation, Simultaneity.

* * *

Deleuze definisce Borges un discepolo di Leibniz¹, e a giusta ragione²: per quest'ultimo l'universo prolifera in una molteplicità senza limite, la quale si anima nella possibilità della contingenza e che si esprime nell'indiscernibilità delle sostanze; un molteplice che fuoriesce dal *fatto*, che traccia una linea nell'infinità del campo potenziale degli eventi e che, a sua volta, determina aleatoriamente l'accadere senza mai cedere alla necessità predeterminata. L'universo di Leibniz è una curva dalla funzione incerta (se non per Dio o *a posteriori*), che taglia il piano delle possibilità infinite pur senza offuscarle. Le singolarità evenemenziali non sono che possibilità incarnate che lasciano intatte il campo potenziale di quelle escluse.

Alla molteplicità dei mondi potenziali fa da contraltare l'unica possibilità del mondo fattuale: i mondi sono perciò stesso possibili virtualmente e impossibili attualmente. A Dio solo va il clamore della scelta e, dunque, della *pre-visione* di un corso degli eventi che può essere descritto, in ragion sufficiente, solo al rovescio, all'indietro: e questo esattamente per il motivo che la serie funzionale che descrive quel corso non è lineare, o meglio diverge³. Se la serie degli eventi seguisse una semplice linearità, che si concatena nel flusso dei legami logici, la sua previsione sarebbe facilmente estraibile dalla necessità: ma poiché tale serie attraversa il compossibile, la curva che ne deriva diverge nella molteplicità dei punti di contingenza. Il Mondo è allora la sommatoria delle serie infinite di possibilità illineari concatenate, serie che si intrecciano, si intersecano, divergono, convergono, proliferando nella molteplicità di un accadere *complesso*. E tuttavia, tale complessità assume in Leibniz una visione *armonica*: come accade nel passaggio dalla melodia rinascimentale alla composizione barocca, e successivamente neobarocca, il tutto si articola in un insieme che integra il melo-

¹ G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988), trad. it. di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 2004, p. 102.

² Che Borges abbia letto Leibniz è noto, come mostrano i numerosi riferimenti all'interno della sua opera, quale quello, ad esempio, relativo all'immaginario autore del Chisciotte, Pierre Menard, e alla sua biblioteca di monografie misteriose, la quale contiene, infatti: «c) Una monografia su "certe connessioni o affinità" del pensiero di Descartes, di Leibniz e di John Wilkins (Nîmes, 1903). d) Una monografia sulla *Characteristica universalis* di Leibniz (Nîmes, 1904). [...] f) Una monografia sull'*Ars Magna Generalis* di Raimondo Lullo (Nîmes, 1906)», in J.L. Borges, *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 1984, vol. I, p. 650.

³ Una possibile declinazione in campo matematico di tale discorso è il noto criterio di Leibniz, impiegato in analisi per definire le serie numeriche alternate convergenti, in particolare riguardo alle serie armoniche alternate.

dioso e il dissonante, nel circolo delle strutture e dei temi combinati e variati, nelle ridondanze compositive che si accordano nella complessità del temperato. È in tal senso che Deleuze individua in Leibniz un linguaggio musicale: armonia e accordo⁴. Se Dio non è null'altro che un compositore, ossia colui che sceglie la migliore delle possibilità armoniche su cui costruire la sua *Opera*, allora si tratta di un'armonia che si svolge nell'ordito accordato dei punti di convergenza e di divergenza: delle infinite serie, Dio sceglie quella *migliore*⁵. Qualora si volesse impiegare una traslazione musicale, si potrebbe dire che Dio, nell'individuare il migliore dei mondi possibili, abbia scelto, a suo gusto, quello dall'armonia più sublime. È forse questo quello che intendeva dire Goethe quando descriveva la musica di Bach⁶. Ma se in Leibniz l'armonia universale è la risultante di un molteplice che si riaccorda in unità, forzando il disaccordo nell'unità armonica combinata, e tracciando un confine esclusivo tra i mondi possibili, in Borges, come si vedrà, si assiste ad una simultanea compresenza di impossibili (quel che in musica avviene, come dice Deleuze, nel passaggio al Neobarocco⁷), ossia nella sincronica coesistenza dei mondi differenti.

Questa breve, quanto inevitabile, premessa, ci consente di far ritorno a Borges e alla lettura che ne fa Deleuze: il geniale scrittore non è oggetto di un lavoro specifico da parte di quest'ultimo; eppure, le occorrenze che lo tirano in ballo offrono una funzionalità duplice: da un lato, chiarire mediante una potente metafora letteraria alcuni concetti deleuziani, e, dall'altro, dare, se possibile, una più colorata specificità filosofica all'opera borgesiana.

Davide Tarizzo ci suggerisce una brillante indicazione, nella sua *Introduzione a La piega. Leibniz e il barocco*, quando dice:

Il caos metafisico di Deleuze è *l'irregolare e l'incalcolabile*. Detto altrimenti, quando Deleuze parla di "biforcazioni", ad esempio, ha senz'altro in mente il concetto matematico di biforcazione (da May a Thom), ma tende sempre a trasporre il discorso sul piano metafisico, là dove non vale più alcun calcolo, là dove non sussiste più alcuna regola, e la biforcazione matematica si trasforma in una biforcazione metafisica (ecco allora *Il giardino dei sentieri che si biforcano* di Borges)⁸.

⁴ «Il modello musicale è il più idoneo a illustrare l'ascesa dell'armonia nel Barocco, così come la successiva dissipazione della tonalità nel Neobarocco: si passerà dalla chiusura armonica all'apertura di una politonalità, – o come dice Boulez – a una "polifonia di polifonie"» (G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 136). Per un'approfondita ricostruzione del rapporto tra filosofia e linguaggio musicale nel pensiero di Leibniz, cfr. G. Deleuze, *Cours sur l'harmonie* (1987), disponibili su internet in versione video,

https://www.youtube.com/watch?v=_JBMX6uECxc. D'altro canto, Borges si riferisce a Leibniz come a colui «che inventò l'armonia prestabilita», J.L. Borges, *Tema del traditore e dell'eroe*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 722.

⁵ «Dieu veut la série entière [...]. Cette série est dite universelle au même titre que l'harmonie car elle est à interpréter en fonction du tout de l'univers (*totius seriei*)»: A. Robinet, *Du nouveau sur le principe de raison suffisante*, in «*Studia Leibnitiana*», XXXIII, 2001, 1, p. 93.

⁶ Celebre, quanto meravigliosamente efficace, il pensiero che Goethe esprime riguardo al sommo compositore tedesco: «Un dialogo di Dio con sé stesso, prima della creazione del mondo». Ché Dio abbia interpellato sé stesso circa la bellezza della propria creazione, prima di *sceglierla*?

⁷ «La ragione classica è crollata sotto i colpi inferii dalle divergenze, dalle impossibilità, dai disaccordi, dalle dissonanze. E il Barocco è l'ultimo tentativo di ricostruire una ragione classica, suddividendo le divergenze in altrettanti mondi possibili, e facendo delle impossibilità altrettante frontiere tra i mondi. I disaccordi che sorgono in uno stesso mondo possono magari essere violenti, ma si risolvono sempre in accordi, poiché le uniche dissonanze irriducibili sono quelle tra mondi differenti. Insomma, l'universo barocco vede sfumare le sue linee melodiche, ma tutto ciò che perde in melodia lo riacquista in armonia, e grazie all'armonia. Posto di fronte al potere delle dissonanze, scopre una infiorescenza di accordi straordinari, remoti, che si risolvono tutti in un mondo prescelto - anche a costo della dannazione. Questa ricostruzione, però, non avrà vita lunga. Verrà infatti il Neobarocco, con la sua ondata di serie divergenti nello stesso mondo, con la sua irruzione di impossibilità sulla stessa scena» (G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., pp. 135-136).

⁸ D. Tarizzo, *La metafisica del caos*, in G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. XXIII.

Alla proposta di una struttura matematica del reale (come in una parte del pensiero moderno, da Galileo a Leibniz, o in quello di una certa epistemologia novecentesca), in cui il complesso sintagmatico e operativo della ragione formale risponde ad una realtà pienamente logicizzata, Deleuze oppone una caoticità non quantizzabile, una dischiusura del mondo all'irregolare e all'incalcolabile. Non occorre tuttavia cadere nella banale deduzione che Deleuze impieghi una sorta di immagine romantica del caos, articolata da una mitologia del disordine. Il caos in Deleuze non è, infatti, un puro disordine:

La prima differenza tra scienza e filosofia sta nell'atteggiamento rispetto al caos. Qui, caos non indica tanto il disordine, quanto la velocità infinita con cui si dissipa qualunque forma vi si profili. È [...] un *virtuale* che contiene tutte le particelle possibili e richiama tutte le forme possibili, che spuntano per sparire immediatamente, senza consistenza né referenza, senza conseguenza⁹.

E inoltre:

Il caos non è uno stato inerte o stazionario, non è un miscuglio a caso. Il caos caotizza, disfacendo nell'infinito ogni consistenza¹⁰. Il problema della filosofia è di acquisire una consistenza, senza perdere l'infinito in cui il pensiero è immerso [...]. Dare consistenza senza perdere nulla dell'infinito è un problema molto diverso da quello della scienza che cerca di dare delle referenze al caos¹¹.

Un primo tratto che specifica il problema del caos in filosofia è qui posto: non esiste il caos, che rimanda ad un'idea astratta¹²: esiste il mondo in quanto caoticità, ossia l'infinità evanescente dei possibili, un molteplice che ridonda prolificamente nella differenza. Di qui la brillante, quanto problematica, definizione di Tarizzo, relativamente a Deleuze, di una metafisica del caos. Il caos filosofico è l'attestazione di un'irregolarità e di un'incalcolabilità, un divenire che, pur procedendo nella vorticoso ripetizione dei processi morfogenetici, dissolve a velocità infinita ogni forma dal suo stato di consistenza. Il mondo è l'espressione dell'insorgenza e della dissoluzione di forme, in un processo che non smette di essere produttivo ma che non ha *sensu*. In altre parole, il *ritorno* della formazione è ritmato dal *ritorno* della metamorfosi (ossia del disfacimento della forma e della sua transizione in un altrove), che non si orienta in un senso preciso o una direzione pre-determinata.

Ciò non vuol tuttavia significare che non si producano determinazioni:

Il caos, in realtà, non è tanto caratterizzato dall'assenza di determinazioni quanto dalla velocità infinita con cui queste si profilano e svaniscono: non è un movimento dall'una all'altra, ma al contrario l'impossibilità di un rapporto tra due determinazioni, poiché l'una non appare senza che l'altra sia già scomparsa, e appare come evanescente quando l'altra sparisce come abbozzo¹³.

Il caos è perciò l'andamento illineare nel processo determinativo delle forme: laddove si determina una forma, essa non procede da un *continuum* transitivo, ma da una disgiunzione, mediante cui si porta ad espressione l'evento, ossia l'attualizzazione esistenziale che fuoriesce dall'insieme infinito dei possibili.

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (1992), trad. it. di C. Arcuri, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996, p. 113.

¹⁰ Ivi, p. 33.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 126.

¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 33.

Un primo aggancio del discorso deleuziano con Borges lo si ritrova nella *Biblioteca di Babele*¹⁴, racconto tratto da *Finzioni*, di cui val la pena citare l'inizio:

L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno; la loro altezza, che è quella stessa di ciascun piano, non super di molto quella d'una biblioteca normale. Il lato libero dà su un angusto corridoio che porta a un'altra galleria, identica alla prima e a tutte. [...] Di qui passa la scala a spirale, che si inabissa e s'innalza nel remoto. Nel corridoio è uno specchio, che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la Biblioteca non è infinita (se realmente fosse tale perché questa duplicazione illusoria?), io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l'infinito...¹⁵.

La splendida architettura borgesiana dell'universo (così «altri chiama la Biblioteca») è costruita su di un'immagine densamente filosofica, una sorta di *Weltanschauung* in senso stretto. Tutto si compone secondo un'ecologia frattale, fatta di sentieri interminati e regolarità vertiginosamente ripetitive. Una griglia strutturale che smarrisce la sua oppressione ricorsiva nell'infinito della sua estensione, una sorta di “infinito senza controllo”¹⁶. L'insieme delle parti si ripropone senza sosta, prolungandosi nell'aldilà dello sguardo, il quale è spinto inesaurevolmente verso l'orizzonte inattingibile e imponderabilmente lontano. La Biblioteca non può essere percorsa per intero, poiché ad ogni passo un nuovo orizzonte si ritraccerebbe, in ogni direzione. In un certo senso, non ci si muove mai dal centro della Biblioteca-universo, pur percorrendo incessantemente il proprio cammino. Eppure, ciò che si incontra, è *strutturalmente* invariabile:

Gli idealisti argomentano che le sale esagonali sono una forma necessaria dello spazio assoluto o, perlomeno, della nostra intuizione dello spazio. Ragionano che è inconcepibile una sala triangolare o pentagonale. (I mistici pretendono di avere, nell'estasi, la rivelazione d'una camera circolare con un gran libro circolare dalla costola continua, che fa il giro completo delle pareti; ma la loro testimonianza è sospetta; le loro parole, oscure. Questo libro ciclico è Dio). Mi basti, per ora, ripetere la sentenza classica: “la Biblioteca è una sfera il cui centro esatto è qualsiasi esagono, e la cui circonferenza è inaccessibile”¹⁷.

Nelle meravigliose parole di Borges insiste un'apparente quanto rigida ripetizione geometrica e volumetrica, una sorta di circolo ossessivo¹⁸, (cui può sfuggire solo l'allucinazione mistica? È questa da intendersi soltanto come una pura immagine allucinata?), che ricorre anche nella disposizione del contenuto della Biblioteca:

¹⁴ J.L. Borges, *La Biblioteca di Babele*, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 680.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. M. Sapir, *Borges and The Mapped View: The Case of the Mysterious Traveler*, in «Variaciones Borges», 5, 1998, p. 63: «The notion of uncontrollable infinity, the efforts to draw a total map of the world which end up trapped in the labyrinth of a *mise en âbîme*, hold both the threat of vertigo and the possibility of freedom».

¹⁷ *Ivi*, p. 681.

¹⁸ Cfr. ad es. A. Gergett, *Symmetry of Death*, in «Variaciones Borges», 13, 2002, p. 86: «In his narrative Borges constructs a line of recursivity – an eternal recurrence cycle. This notion of circularity is personified in the actions that occur within the story itself. This insistence on the infinite is a typical motif which appears in most of his fiction, the infinite is manifested on a stylistic level as an insistent structure where composition permits us to recognise it as an operational mechanism».

A ciascuna parete di ciascun esagono corrispondono cinque scaffali; ciascuno scaffale contiene trentadue libri di formato uniforme; ciascun libro è di quattrocentodieci pagine, ciascuna pagina, di quaranta righe; ciascuna riga, di quaranta lettere di colore nero. Vi sono anche delle lettere sulla costola di ciascun libro; non, però, che indichino o prefigurino ciò che diranno le pagine¹⁹.

Ancora una volta, Borges ripropone, in linea discendente, dal tutto alla parte, una matrice definita e invariabile, interamente ricostruibile attraverso precisi valori quantizzati, dall'apparente serialità arbitraria: 1 (La Biblioteca), ∞ (il numero di gallerie), 6 (i lati della singola galleria), $\pm \infty$ (i piani della Biblioteca a partire dall'origine assiale dell'osservatore), 25 (gli scaffali di ogni esagono), 5 (gli scaffali su ogni lato dell'esagono), 0 (gli scaffali sul lato libero), 32 (i libri per ogni scaffale), 410 (le pagine di ogni libro), 40 (le righe di ogni pagina), 40 (le lettere di ogni riga), 25 (i simboli ortografici, 22 lettere più lo spazio, il punto e la virgola). In calce a tale matrice topologica, Borges aggiunge due *assiomi*: 1) *La Biblioteca esiste ab aeterno*; 2) *Il numero dei simboli ortografici è di 25*. E da tali assiomi, ricava due considerazioni: 1) dal primo assioma (che contiene implicitamente l'idea di un'«eternità futura del mondo»²⁰) ricava che, se l'uomo, «imperfetto bibliotecario» può essere opera del caso, l'universo, con la sua «elegante» forma non può che essere opera di un dio²¹; 2) dal secondo, ricava «la natura informe e caotica di quasi tutti i libri»²².

Il sublime borgesiano perviene così a definire le due dimensioni fondamentali della Biblioteca-universo: da un lato, come dirà in conclusione, «la Biblioteca è infinita e periodica»²³; dall'altro, la caoticità del suo contenuto e l'assenza di qualsiasi rapporto designativo tra esterno e interno («Vi sono anche delle lettere sulla costola di ciascun libro; non, però, che indichino o prefigurino ciò che diranno le pagine»). In breve, Ordine²⁴ e Caos, in cui la sequenza si *sublima* in ripetizione (Kronos si trasforma in Aiôn²⁵) e dove variabilità e determinazione coesistono²⁶.

L'ordine universale e periodico borgesiano si squarcia nella caoticità e nell'insondabilità della sua sostanza: in primo luogo, ogni libro è contrassegnato da una formula che scinde contenitore e contenuto, dacché il bibliotecario non può mai ricavarne una relazione lineare; in secondo luogo, i libri sono abitati da una mistura indistricabile di ragionevolezza e incoerenza²⁷, nella molteplicità infinita di registri linguistici, noti e ignoti. Le uniche due leggi che la Biblioteca-universo contiene è che, a dispetto della variazione del tema, permane la

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ C'è forse qui un ulteriore rinvio a Leibniz, se si tiene conto del passo dal racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in cui il narratore dice: «Questo calcolo arrischiato ci riporta al problema fondamentale: chi furono gli inventori di Tlön? Il plurale è inevitabile, perché l'ipotesi di un solo inventore – d'un infinito Leibniz operante nelle tenebre e nella modestia – è stata unanimemente scartata»: J.L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., vol. I, p. 628.

²² J.L. Borges, *La Biblioteca di Babele*, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 682.

²³ Ivi, p. 688.

²⁴ «Se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterrebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine)» (ivi, pp. 688-689).

²⁵ «Aiôn è la verità eterna del tempo: pura forma vuota del tempo che si è liberata dal suo contenuto corporeo presente e così ha spiegato il suo cerchio, si allunga in una retta forse tanto più pericolosa, più labirintica, più tortuosa», G. Deleuze», *Sull'Aiôn*, in Id., *Logica del senso*, a cura di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 148. Sulla questione del rapporto tra sublime e temporalità aionica, cfr. B. Saint Girons, *Du sublime comme principe et pas seulement comme catégorie*, in A. E. Sejten, C. Rozzoni (a cura di), *Revisiter le sublime*, Paris, Mimesis, 2021, p. 33.

²⁶ «It is impossible to create something new; the Library is far bigger than the single and disillusioned individual. Two normally opposed approaches and world views are simultaneously at play in the Library: the belief in chance and determinism»: J. Wichmann, *The Simultaneous Representation of Existing and Non-Existing Phenomena in Borges "Ficciones"*, in «Variaciones Borges», 16, 2003, p. 169.

²⁷ L. Borges, *La Biblioteca di Babele*, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 682.

costanza dell'uso di soli 25 simboli e che non esistono due libri identici²⁸; da tutto ciò se ne ricava che «la Biblioteca è totale, e che i suoi scaffali registrano tutte le possibili combinazioni dei venticinque simboli ortografici (numero, anche se vastissimo, non infinito), cioè tutto ciò che è dato di esprimere, in tutte le lingue»²⁹.

Come non intravedere in tutto questo il sottotesto leibniziano che Deleuze vi scorge? Come non ripensare alla sostanza leibniziana e al principio di ragion sufficiente (e in particolare modo alla sua distinzione tra necessità e contingenza)? Come non ripensare all'infinità delle sostanze e dei compostibili? Come non ripensare al principio degli indiscernibili? E come non ripensare al frammento sull'*Apokatastasis* del 1715 (*Storia universale ed escatologia*³⁰): dalle parole di Leibniz, che qui utilizza, si direbbe che la *Biblioteca* ne ha tratto ispirazione³¹. La struttura dei libri, la griglia di cifre, la compresenza di libri dotati di senso e di quelli insensati, l'oscillazione tra il calcolabile e lo smisurato, l'idea che l'infinito generi necessariamente la ripetizione di un medesimo, l'opposizione tra l'ordine necessario e misurabile (il molteplice limitato) – così come accade nel cifrario che descrive la Biblioteca borgesiana – e l'infinita variazione delle declinazioni esperienziali: l'affinità sembra patente. Givone racconta, della Biblioteca personale di Leibniz, che in essa erano presenti «tutti i libri possibili e immaginabili. Ossia tutti quelli che erano stati scritti e anche tutti quelli che avrebbero potuto esserlo»³², una sorta di Biblioteca di Babele in sineddoche.

Deleuze, tuttavia, rintraccia un elemento potentemente divergente tra l'infinito dei possibili borgesiano e quello leibniziano. E lo fa recuperando il tema della biforcazione: «Si chiama biforcazione un punto [...], nei cui pressi le serie divergono»³³. Come scrive Deleuze, alla fine della *Teodicea*³⁴ Leibniz offre un'immagine barocca della combinazione infinita delle serie, «regolate da convergenze e divergenze»³⁵. Come noto, nel dialogo filosofico che conclude l'opera, Sesto Tarquinio, concluso il suo colloquio con Giove, e uscito dal tempo,

²⁸ Cfr. Ivi, p. 683.

²⁹ Ivi, p. 684.

³⁰ G. W. Leibniz, *Storia universale ed escatologia: il frammento sull'Apokatastasis* (1715), in Id., *Scritti filosofici*, Torino, UTET, 2000, vol. III, pp. 557-561.

³¹ «Si può stabilire il numero di tutti i libri possibili che non eccedono una determinata grandezza, composti di vocaboli significanti o non significanti, che comprende pertanto anche tutti i libri dotati di senso. Chiamo libro di grandezza determinata quello che non ecceda un certo numero di lettere. Per esempio, si consideri un libro in folio composto di 10.000 pagine, ogni pagina di 100 righe, ogni riga di 100 lettere: sarà un libro di 100.000.000 di lettere. Si diranno allora di grandezza determinata quelli che non eccedono tale misura. Ora, il numero dei libri possibili che non eccedano una tale grandezza, ossia che si possono formare con cento milioni di lettere dell'alfabeto al massimo, è finito. Non soltanto questo numero è finito, ma si può anche trovare, mediante il calcolo delle combinazioni, quanti siano i libri possibili che non eccedono il numero di lettere proposto, grandi o piccoli, differenti gli uni dagli altri anche di pochissimo. Chiameremo N il loro numero. Poniamo inoltre che la storia pubblica annuale del mondo si possa descrivere in un libro di tale grandezza, che contenga cento milioni di lettere o sia anche più breve. Ne consegue che anche il numero delle possibili storie pubbliche del mondo, differenti tra loro, è definito e non supera il numero N: ciascuna di esse rappresenterebbe infatti un nuovo libro. Se ora poniamo che il genere umano durerà abbastanza a lungo nello stato in cui si trova presentemente, tanto da poter fornire materia alle storie pubbliche, è necessario che a un certo punto le storie pubbliche si ripetano esattamente [...] le verità sensibili, ovvero quelle che non constano nella pura ragione, ma in tutto o in parte constano nell'esperienza, possono variare all'infinito anche senza diventare più prolisse; e così si può alimentare con materia sempre nuova le scienze e quei teoremi di dimensione crescente. La ragione ne è che le sensazioni consistono in una percezione confusa, che può variare in infiniti modi senza perdere di brevità, e possono esistere infinite specie di viventi, di sensi, di cose sensibili. Avviene il contrario nelle verità che si possono conoscere adeguatamente, o mediante una perfetta dimostrazione, che potendosi spiegare in parole hanno molteplicità limitata, in ragione della loro dimensione. E ogni spirito conosce l'orizzonte della sua capacità presente riguardo alle scienze, ma non lo conosce affatto per quella futura» (ivi, pp. 557, 561).

³² S. Givone, *Il bibliotecario di Leibniz: Filosofia e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 5.

³³ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 102.

³⁴ Cfr. G.W. Leibniz, *Saggi di Teodicea*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., vol. I, pp. 375-770.

³⁵ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 101.

incontra delle soluzioni di eventi multiple, una collezione di serie divergenti che si svolgono a partire da tale punto, e che sviluppano la concatenazione evenemenziale che caratterizza il proprio destino. Deleuze, anche qui, parla di un'architettura barocca:

È un sogno architettonico: un'immensa piramide che ha un vertice ma non ha una base, costituita com'è da un'infinità di appartamenti ciascuno dei quali è un mondo. Vi è un vertice perché vi è un mondo che è il migliore di tutti, ma non vi è una base poiché essi si perdono nelle brume e non esiste un ultimo che si possa indicare come il peggiore. In ogni appartamento si trova un Sesto che reca un numero sulla fronte e che mima una sequenza della sua vita oppure l'intera sua vita "come in una rappresentazione teatrale", restando accanto a un grosso volume. Il numero sembra rinviare alla pagina che racconta la vita di quel Sesto con maggiori dettagli, in scala ridotta, mentre le altre pagine raccontano senza dubbio gli altri eventi del mondo al quale egli appartiene. È la combinazione barocca di ciò che si legge e di ciò che si vede. E negli altri appartamenti si trovano altri Sesti e altri libri. Finito il colloquio con Giove, un Sesto si reca a Corinto e li diventa un notevole, un altro Sesto si reca in Tracia e li diventa re, invece di rientrare a Roma e di violare Lucrezia, come accade nel primo appartamento. Tutte queste singolarità divergono fra loro e ciascuna converge con la prima (l'uscita dal tempo) soltanto assumendo valori differenti dalle altre³⁶.

L'aspetto caratterizzante sta nella distinzione delle singolarità: il molteplice leibniziano mantiene l'infinita del possibile nel campo del puro potenziale, in cui la l'attualità funge da "setaccio". La serie dei possibili diverge, al punto che tra di loro i possibili assumono un valore esclusivo, sono impossibili: «Tutti quanti i Sesti sono possibili, ma fanno parte di mondi impossibili»³⁷.

In Borges le cose stanno in maniera somigliante, e dunque (per usare un connettore logico calcolato sul pensiero di Lévi-Strauss³⁸) differente: ne *Il giardino dei sentieri che si biforcano*³⁹ (tratto sempre da *Finzioni*), tale differenza si rende nitida. E Deleuze lo sottolinea pienamente: l'architetto borgesiano, Ts'ui Pên, costruisce un «labirinto barocco le cui serie infinite convergono o divergono, formando una trama temporale che abbraccia ogni possibilità»⁴⁰. Si tratta di una trama in cui lo spazio labirintico si sublima nelle *fughe* temporali, inondato com'è di biforcazioni che moltiplicano le serie divergenti e convergenti, creando un'infinità di mondi e ricoprendo l'intero campo del possibile: ed è il tempo stesso a farsi labirinto, che riunisce il molteplice in un'unità difforme e monadica⁴¹. E come in Leibniz, i mondi sono tra loro impossibili, "contraddittori": «Si *creano*, così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano»⁴².

Qualche precisazione: come noto, nel racconto di Borges, il monaco Ts'ui Pên si ritira per scrivere un libro e costruire un labirinto, lasciando detto: «lascio ai diversi futuri (non a

³⁶ Ivi, p. 102.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui* (1962), trad. it. di D. Montaldi, *Il totémismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 110: «Non sono le rassomiglianze, ma le differenze che si assomigliano». Lévi-Strauss mostra come questo principio si sviluppi nella costituzione almeno di due serie, i termini di ciascuna serie differendo tra loro [...]: la somiglianza sta "tra questi due sistemi di differenze". Cfr. anche G. Deleuze, *Différence et répétition* (1968), trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 152 e nota.

³⁹ J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 690-702.

⁴⁰ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 102.

⁴¹ «The labyrinth, like the monad, contains the multitude of alternatives, and like the monad converges to unity when it approaches the infinite possibilities it contains. It is in the plenum of possible forking paths that the labyrinth becomes»: T.L. Cooksey, *The Labyrinth in the Monad: Possible Worlds in Borges and Leibniz*, in «The Comparatist», 17, 1993, p. 57.

⁴² J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 698.

tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano»⁴³. L'eredità enigmatica viene sciolta da Stephen Albert, l'interlocutore del protagonista del racconto: quest'ultimo, Yu Tsun, discendente della stirpe di Ts'ui Pên, è condotto a riscoprire i misteri, tanto esecrati in patria⁴⁴, di quell'opera misteriosa ricca di apparenti "varianti contraddittorie". Albert, viceversa, rivela che il labirinto di Ts'ui Pên e il suo libro coincidono: «Ts'ui Pên s'era proposto un labirinto che fosse strettamente infinito»⁴⁵.

L'infinità sta esattamente in quel circuito di biforcazioni temporali, che distendono temporalmente, e non spazialmente, le possibilità della trama, attraverso linee di fuga che il possibile inaugura⁴⁶: il caos apparente, la vertigine delle contraddizioni, è l'effetto di quella disseminazione di sentieri biforcati, i quali, nella illinearità dei loro andamenti, paralleli, convergenti e divergenti, ricoprono, moltiplicandosi, l'infinito. Il segreto del libro sta esattamente nella natura di tali biforcazioni (temporali e non spaziali):

“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, non nello spazio. Una nuova lettura di tutta l'opera mi confermò in quest'idea. In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide – simultaneamente – per tutte⁴⁷.

Le parole che Borges fa dire ad Albert sono la dichiarazione di ciò che Deleuze individua come *differenza* tra l'infinità dei mondi leibniziana e borgesiana, l'impossibile e il simultaneo:

Si capisce allora perché Borges citi il filosofo cinese invece di citare Leibniz. Egli vorrebbe [...] che Dio facesse pervenire all'esistenza i mondi impossibili tutti insieme, invece di sceglierne uno, il migliore. Cosa che sarebbe possibile in linea di principio, poiché l'impossibilità è una relazione originale distinta dall'impossibilità o contraddizione. Subentrerebbero però contraddizioni locali, come quella tra Adamo peccatore e Adamo non peccatore. E, aspetto ancora più importante, ciò che davvero impedisce a Dio di far esistere tutti i possibili, anche impossibili, è il fatto che si trasformerebbe in un Dio menzognero, in un Dio ingannatore, in un Dio baro [...]. Leibniz, che diffida molto dell'argomento cartesiano del Dio che non inganna, ne offre una nuova formulazione a partire dall'impossibilità: Dio gioca, ma impone tuttavia precise regole al gioco (contrariamente al gioco senza regole di Borges [...]). La regola è che i mondi possibili non possono pervenire all'esistenza se sono impossibili con quello scelto da Dio stesso⁴⁸.

La simultaneità dei mondi di Ts'ui Pên è la misura della differenza tra Borges e Leibniz⁴⁹: il possibile sterminato non viene tagliato dal setaccio della scelta divina, ma compare

⁴³ Ivi, p. 697.

⁴⁴ Il personaggio di Yu Tsun, nel racconto, afferma: «Noi del sangue di Ts'ui Pên continuiamo ad esecrare quel monaco. La pubblicazione fu insensata. Il libro è una confusa farragine di varianti contraddittorie» (ivi, p. 696).

⁴⁵ Ivi, p. 697.

⁴⁶ A tale proposito, il concetto di "linea di fuga" di Félix Guattari costituisce un modulo ermeneutico ascrivibile pienamente al pensiero di Deleuze. Cfr. F. Guattari, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2011.

⁴⁷ J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 698.

⁴⁸ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 104.

⁴⁹ Deleuze individua, in tal senso, un'affinità più stretta tra Borges e Whitehead: «Una simile differenza ha certamente una ragion d'essere. Per Leibniz [...] le biforcazioni, le divergenze di serie, costituiscono autentiche frontiere tra mondi reciprocamente impossibili, ragion per cui tutte le monadi esistenti includono integralmente lo stesso mondo compossibile che passa all'esistenza. Per Whitehead invece (e per molti altri filosofi moderni) le biforcazioni, le divergenze, le impossibilità, i disaccordi appartengono a uno stesso mondo variegato, *che non può*

come compresenza di “contraddizioni locali”, in una vertiginosa caoticità. L'illineare converge e diverge nel multilineare simultaneo, in una densità evenemenziale priva di sentieri esclusivi o discordanze; o meglio, il discordante, il dissonante, è la grammatica dell'armonia borgesiana, non solo intramondana, come in Leibniz, ma soprattutto intermondana⁵⁰. Sicché l'infinità potenzialità del possibile di Leibniz, la quale, mediante la scelta (quella *ottima*) di Dio, si attualizza nel percorso unico del mondo migliore, in Borges si cala nell'attualità tutta intera, per cui l'insieme dei possibili coincide con l'insieme degli attuali⁵¹; la linearità diacronica è riassetata come illinearità sincronica⁵²:

Il giardino dei sentieri che si biforcuto è un'immagine incompleta, ma non falsa, dell'universo quale la concepiva Ts'ui Pên. A differenza di Newton e Schopenhauer, il suo antenato non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo uniforme, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcuto, si tagliano o s'ignorano per secoli, comprende *tutte* le possibilità. 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. [...] Il tempo si biforca perpetuamente verso innumerevoli futuri⁵³.

Si potrebbe azzardare allora una suggestione. Così come il *Giardino* è «un enorme indovinello, o parabola, il cui tema è il tempo», ed è in questo senso che, come in ogni indovinello, «è questa causa recondita a vietare la menzione del suo nome»⁵⁴, allo stesso modo, è forse lecito l'ipotesi che l'indovinello di Borges, in questo frangente, ha il nome di Leibniz? Parafrasandolo: a differenza di Leibniz, Borges non credeva nella sola attualità del migliore dei mondi possibili, che esclude le ulteriorità mondane come impossibili, ma crede nell'attualizzazione di tutti i mondi possibili, in cui il migliore, posto che ve ne sia uno, si

più essere incluso in unità espressive, ma solo fatto o disfatto secondo unità prensive e configurazioni variabili, o captazioni cangianti. Le serie divergenti tracciano in uno stesso mondo caotico sentieri sempre biforcuto: è un “caosmo”, come quello che si ritrova in Joyce, oppure in Maurice Leblanc, Borges, Gombrowicz»: G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 135.

⁵⁰ Si potrebbe, con un certo grado di approssimazione, immaginare un rinvio al concetto di condensazione freudiano, con la precisa, e non inessenziale, distinzione: allorché in Freud il molteplice si condensa nell'unità (nella celebre figura della lastra impressionata più volte [Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1976, vol. VIII, pp. 342-343]), in Borges l'uno si riarticola nel molteplice. In altre parole: il simultaneo borgesiano si condensa unicamente nell'unità dell'opera, lasciando tuttavia le località delle trame disgiunte secondo una piena trasparenza dell'alternativa; in quello freudiano, il simultaneo si condensa nell'unità indistinta del manifesto (tutte le trame sono compresse in un'unica sola).

⁵¹ «In the short story “El jardín de senderos que se bifurcan”, the meaning of the labyrinth is expanded even further. From being a space with a multitude of ramifications and possible choices of roads, the labyrinth is now also connected with time: any choice also means a renunciation of other possible choices, and Borges plays with the thought of the simultaneous existence of actual and discarded choices. The labyrinth is now also an expression of several different realities in time (as well as in space), and hereby Borges attempts to question that which (according to him) is the normal, chronological and one-dimensional view of time, which we erroneously attempt to impose on reality in order to be able to comprehend it»: J. Wichmann, *The Simultaneous Representation of Existing and Non-Existing Phenomena in Borges “Ficciones”*, cit., pp. 172-173.

⁵² «It is a multiplicity connected to other multiplicities. It resists closure. Diachrony that is characteristic of traditional texts gives way to synchrony so that the linear conception of time is dismantled», Ö. Ögüt, *From Psychoanalysis to Schizoanalysis: Borges and Calvino through Lacan, Barthes, Deleuze and Guattari*, in «RLA», 6 1994, p. 602.

⁵³ J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcuto*, cit., pp. 700-701.

⁵⁴ «Ho confrontato centinaia di manoscritti, ho corretto gli errori introdotti dalla negligenza dei copisti, ho congetturato il piano di questo caos, ho ristabilito, o creduto di ristabilire, l'ordine primitivo, ho tradotto l'opera intera: non vi ho incontrato una sola volta la parola *tempo*» (ivi, p. 700).

perde nell'infinità di un tempo multiverso⁵⁵, e annega nel mare (per usare un'immagine leopardiana) degli innumerevoli mondi possibili e simultanei.

⁵⁵ Gregg Lambert propone, seguendo la paradossalità del ritorno borgesiano, l'immagine molto evocativa di un Borges precursore di Leibniz. Cfr., in tal senso, G. Lambert, *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*, London, The Athlone Press, 2002, p. 86.