



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca “Le Forme del Testo”

Curriculum: Linguistica, Filologia e Critica

Ciclo 32°

Tesi di Dottorato

Un groviglio di mondi

Studio sul pluralismo fisico, metafisico e letterario postmoderno

Relatore di tesi

prof. Massimo Rizzante

Dottorando

dott. Lorenzo Graziani

Coordinatore del Dottorato

prof. Luca Crescenzi

Anno accademico 2018-2019

*Ai miei nonni,
in particolare a mia nonna Miriam
che negli anni non ha mai smesso di interessarsi a quel che combinava suo nipote.*

Introduzione – Il senso della possibilità	IX
Ringraziamenti	XIX
Libro I – Che cos'è un mondo possibile?	
1. I vertici della figura	3
2. Il mondo o i mondi?	6
2.1. Un solo mondo tra le pieghe: l'Armonia di Leibniz e il Neobarocco di Deleuze	7
2.2. Perché Leibniz?	23
2.3 La Piegia e la Piaga: verso una realtà dissonante	34
3. Mondi possibili, ontologia e metafisica: un Barocco Mondializzato	45
3.1. La semantica attualista: la realtà che ci è data	52
3.2. Realismo modale: tutti i mondi esistono	75
3.3. Universo o Multiverso: fisica o metafisica?	114
3.4. Relativismo concettuale I: tutti i mondi sono attuali	143
3.5. Relativismo concettuale II: mondi-cantiere	156
3.6. Relativismo concettuale III: modi di vedere o mondi del vedere?	168
4. «Caosmo»	181
4.1. Caos e Cosmo	185
4.2. Pensiero e Natura	202
Libro II – Un groviglio di mondi: la letteratura postmodernista	
1. L'equivoco postmoderno	225
2. La dominante ontologica	239
3. Le componenti dei mondi possibili	244
4. Tempo	248
4.1. Le direzioni della freccia del tempo	250
4.2. Curva causale ed eterno ritorno	267
5. Spazio	293
5.1. Indifferenza topologica tra interno ed esterno	298
5.2. Metalessi	320
6. Individuo	333
7. Il giardino dei sentieri che si biforcano	350
8. Un cronotopo aberrante: lo spazio-tempo postmoderno	359
Bibliografia	375

*Il pensiero logico è indispensabile per _____ in questo
che è il più ambiguo di tutti i mondi possibili.*
□ sopravvivere □ adattarsi
Don DeLillo

*L'incontro fra due discipline non avviene quando l'una si mette a riflettere sull'altra, ma quando
una si accorge di dover risolvere per conto proprio e con i propri mezzi
un problema simile a quello che si pone anche in un'altra.
Sono le medesime scosse in terreni completamente diversi.*
Gilles Deleuze

INTRODUZIONE – IL SENSO DELLA POSSIBILITÀ

Ma se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede non dice, ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o tal'altra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche essere diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe egualmente essere, e di non dar maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è. Come si vede, le conseguenze di tale attitudine creativa possono essere notevoli, e purtroppo non di rado fanno apparire falso ciò che gli uomini ammirano, e lecito ciò che essi vietano, o magari indifferenti e l'uno e l'altro. Questi possibilisti vivono, si potrebbe dire, in una tessitura più sottile, una tessitura di fumo, immaginazioni, fantasticherie, e congiuntivi; quando i bambini dimostrano simili tendenze si cerca energicamente di estirparle, e davanti a loro quegli individui vengono definiti sognatori, visionari, pusilli, e saccenti o sofisticati.¹

Le parole con cui Robert Musil caratterizza il «senso della possibilità» e la condizione di tutti coloro che, per la loro particolare sensibilità alla «realtà del possibile», si trovano a contemplare le infinite possibilità dell'esistenza rimanendo perennemente indecisi, poiché tra queste discernono a fatica quelle che sono le loro «reali possibilità»,² non solo introducono perfettamente il dramma di Ulrich, «l'uomo senza qualità», ma ben illustrano l'oggetto di studio del presente saggio: come nell'epoca postmoderna il «senso della possibilità» s'intrecci soprattutto con quello della molteplicità del reale, ma anche con quello della libertà e della creatività.

Tale intreccio non è ovviamente esclusivo dell'epoca postmoderna e il «senso della possibilità» di cui parla Musil – sebbene sia presente in concentrazione maggiore nei possibilisti che tendono, per questo motivo, a perdersi nella «tessitura di fumo, immaginazioni, fantasticherie, e congiuntivi» che contraddistingue la loro vita – occupa (o dovrebbe occupare) una parte fondamentale nella vita quotidiana di ogni persona, anche di quelle più realiste. Quando, ad esempio, la legge prevede una sanzione per guida in stato d'ebbrezza, non lo fa di certo per un'intolleranza dello Stato al consumo di alcol in sé e per sé, ma perché il conducente in quelle condizioni *potrebbe* causare seri danni a sé e ad altre persone; in tal caso, dunque, la legge punisce per una situazione che è molto probabile accada, ma non si è di fatto verificata: si potrebbe infatti obiettare che ogni persona ha una tolleranza all'alcol differente e quindi non si avrebbe alcun diritto di sanzionarla per un evento che effettivamente non si è verificato; tale scetticismo, tuttavia, pare molto lontano

¹ Robert Musil, *L'uomo senza qualità* [*Der Mann ohne Eigenschaften*], vol. I, Torino, Einaudi, 1957-1972² [1930-1943], p. 12.

² Cfr. *ivi*, p. 13.

dal buon senso a cui si aggrappa il realista. In sintesi, in questo come in altri frangenti, è evidente come le azioni e i giudizi non solo personali, ma anche collettivi, vengano determinati in maniera cruciale da eventi *meramente possibili*.¹

Certo, l'esempio riportato non cade tra i problemi prodotti da una «serie di contingenze strane e assolutamente impossibili» che gli Erewhoniani sono costretti a risolvere per superare gli esami di «ipotetica», materia propedeutica a qualsiasi tipo di studio che il pragmatico avventuriero britannico non può non considerare uno spreco bello e buono di tempo e risorse intellettuali;² tuttavia questa attività di proiezione di scenari possibili, per quanto contrari ai fatti del mondo attuale, è fondamentale non solo per il filosofo e l'artista, ma svolge un ruolo decisivo come agente di mutamento. Come scrive ancora Musil, «un'esperienza possibile o una possibile verità [...] hanno, almeno per i devoti, qualcosa di divino in sé, un fuoco, uno slancio, una volontà di costruire, un consapevole utopismo che non si sgomenta della realtà bensì la tratta come un compito e un'invenzione».³ Ed è proprio a questo sentimento che fanno appello Marx ed Engels quando, in apertura al *Manifesto del Partito Comunista*, evocano «lo spettro del comunismo» «che s'aggira per l'Europa»;⁴ lo spettro, in questo caso, assume il valore di una virtualità il cui minacciato avvento contribuisce a erodere lo stato di cose presenti: è il fantasma di un mondo possibile che, benché non abbia ancora trovato piena realizzazione in quello attuale, produce già – secondo le parole di Gilles Deleuze e Félix Guattari – «una “disistituzione” del campo sociale attuale, a profitto d'una istituzione rivoluzionaria».⁵

Proprio la nozione di *mondo possibile* sarà per noi fondamentale poiché, attraverso di essa, sono state formulate nel secondo Novecento le tematiche centrali del presente saggio. Da una parte, l'argomento – che risale ai primordi della metafisica occidentale – è stato infatti con forza reinserito nella *koiné* filosofica, soprattutto americana, del secondo Novecento nell'ambito del dibattito sulla metafisica della possibilità che ha portato allo sviluppo della logica modale,⁶ dall'altra a parlare in termini di mondi possibili sono stati anche filosofi costruttivisti come Cassirer, Goodman e Rorty per sottolineare, attraverso di essi, l'esistenza di differenti modi di organizzare la realtà, ugualmente giustificabili, ma incompatibili l'uno con l'altro: l'impostazione costruttivista ha

¹ Cfr. Andrea Borghini, *Che cos'è la possibilità*, Roma, Carocci, 2009, pp. 7-8, 23-24.

² Cfr. Samuel Butler, *Erewhon [Erewhon, or Over the Range]*, Milano, Adelphi, 1965-1975² [1872], pp. 159-160.

³ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, cit., p. 12.

⁴ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Milano, Mondadori, 1978, p. 64.

⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 33.

⁶ Proprio perché la nostra attenzione si focalizza sui mondi possibili, non si farà riferimento, se non corsivamente, alle altre teorie della possibilità basate sull'analisi delle espressioni modali – scetticismo, espressivismo, modalismo e disposizionalismo – che non fanno uso di mondi possibili. Per una breve panoramica sulla metafisica della possibilità in ambito analitico rimandiamo ad A. Borghini, *Che cos'è la possibilità*, cit.

avuto così grande influenza sulla sociologia e sulla semiotica contemporanea che chi opera in tali settori è piuttosto abituato a riconoscere l'esistenza di più mondi linguistico-culturali all'interno di un unico mondo fisico. Tale linguaggio, inoltre, non è nemmeno limitato all'area umanistica poiché già da diversi anni l'esistenza di universi paralleli, convergenti e divergenti, è prevista da varie e affermate teorie cosmologiche. Proprio per la vastità di utilizzi e significati che il termine 'mondo' assume nei differenti contesti, lo statuto ontologico attribuito ai mondi possibili varia considerevolmente: essi possono infatti essere concetti nella mente di Dio, scenari astratti creati *ad hoc*, somme reali di individui isolate l'una dall'altra, o somme ideali di oggetti create da strutture di riferimento e coordinate culturali differenti. Far chiarezza su tali questioni è l'obiettivo principale del primo dei due libri di cui è composto il presente saggio, intitolato *Che cos'è un mondo possibile?*

Per quanto riguarda gli studi estetici, la metafora secondo cui ogni opera d'arte permette di affacciarsi su di un altro mondo possibile è ormai un luogo comune: per Alexander Gottlieb Baumgarten, il suo fondatore, l'estetica filosofica si pone come «scienza dell'accesso ai mondi possibili», poiché – come sintetizza Anne Cauquelin – «tende a segnare, modellare ed educare il passaggio dal possibile al reale e quello dal reale ai possibili, contribuendo così a farci comprendere il mondo attuale nella sua totalità».¹ Non è un caso, infatti, che Baumgarten abbia concepito l'estetica, sviluppando il pensiero leibniziano, come strumento d'indagine di ciò che l'anima esprime soltanto «confusamente»: per Leibniz, sebbene il moto di realizzazione porti all'emersione di un solo mondo, nel fondo oscuro delle monadi si agitano in continuazione virtualità non attualizzate, essenze non realizzate che nondimeno presentano tutte «qualche inclinazione all'esistenza».² In questo contesto non stupisce che, tra tutte le arti, la finzione narrativa – e in particolare quella romanzesca – occupi una posizione particolarmente importante poiché le opere di finzione offrono, secondo le suggestive parole di Cauquelin, un'immagine «vicina alla nostra realtà, ma sfalsata (*décalée*) in rapporto ad essa»: nella pluralità dei punti di vista espressi in forma prospettica dalla narrazione, la finzione offre un'immagine degli altri mondi che, anche se non esistono realmente, esistono nondimeno nell'infinito intelletto divino; perciò, attraverso le opere di finzione, possiamo contemplare un'immagine che ci permette, nonostante la sua incompletezza, di contemplare «la grandezza (e qualche volta lo splendore) dell'intelletto divino».³ L'arte in generale e la finzione in particolare, tuttavia, continuano a presentarsi come oggetti di studio e terreno di confronto per filosofi di vario orientamento anche nella nostra laica epoca contemporanea: non solo tra i pensatori europei della

¹ Anne Cauquelin, *À l'angle des mondes possibles*, Paris, PUF, 2010, pp. 58-59.

² Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discorso di metafisica (1686)*, 13, in *Scritti filosofici*, vol. I, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, Torino, Utet, 2000, p. 270 e Id., *Il nuovo sistema. XVI: Verità prime, possibilità ed esistenza (1697)*, in *ivi*, p. 479. Cfr. Libro I, parr. 2.1, 2.3.

³ Cfr. A. Cauquelin, *À l'angle des mondes possibles*, cit., p. 57.

corrente fenomenologico-esistenziale, secondo i quali l'arte compie un'apertura nel nostro mondo illuminandone determinati aspetti e forme (modi d'essere), ma anche in ambito analitico, al quale faremo particolare riferimento.

L'interesse dei filosofi analitici verso l'arte, e in particolare la letteratura, è stato, almeno inizialmente, limitato a un unico problema: la letteratura, come il cinema e il teatro, produce entità ontologicamente ambigue, poiché ci si può riferire a loro *come se* esistessero, ma *in realtà* esse non esistono. Il problema posto da tali entità non è di certo nuovo; esso è legato a un altro problema strettamente filosofico che è riassumibile nell'interrogativo: "Com'è possibile riferirsi a un oggetto che non esiste?" Fino agli anni Settanta le ontologie della finzione disponibili in area anglo-sassone possono essere divise in due filoni principali: da una parte l'*eliminativismo* di Gottlob Frege e Bertand Russell, dall'altra le *teorie di derivazione meinongiana*.¹ Per quanto riguarda queste ultime, si prenda in considerazione un enunciato che affermi qualche cosa riguardo a un'entità inesistente, ad esempio degli asini volanti. Nelle teorie di derivazione meinongiana, il paradosso di riferirsi a un oggetto inesistente è risolto riducendo, per così dire, l'impegno ontologico dell'atto di riferimento stesso, sia che esso avvenga in forma linguistica sia che venga solamente pensato: riferirsi a un oggetto implica una sua esistenza in senso «debole», *ma non* in senso «forte»; dunque gli asini volanti sono esistenti (predicato debole) perché posso farvi riferimento, ma non esistono (predicato forte) perché non possono essere incontrati nel mondo reale: quindi esistono solamente come oggetti del pensiero. Il linguaggio, dunque, fornisce informazioni ontologicamente equivocabili. Risolto il problema dell'impegno ontologico dei nostri enunciati, rimane tuttavia da chiedersi come e se sia possibile distinguere dal punto di vista qualitativo le entità reali da quelle finzionali; è questo l'obiettivo che si è proposto Roman Ingarden nel suo volume *L'opera d'arte letteraria*, punto di riferimento per tutti i teorici della letteratura interessati a questioni di ontologia della fiction.² Secondo il filosofo polacco, infatti, esiste una differenza fondamentale tra gli oggetti reali, i cui aspetti sono prodotti dall'esperienza del soggetto, e quelli finzionali: questi ultimi, avendo un'esistenza puramente intenzionale ed essendo concretizzati solamente da espressioni nominali, presentano una natura schematica caratterizzata da quantità infinita di qualità indeterminate. Tali potenzialità possono essere attualizzate dall'interazione tra l'opera e il lettore: queste concretizzazioni, tuttavia, non esauriscono mai le potenzialità dell'opera d'arte,

¹ Parlo di teorie di derivazione meinongiana e non propriamente di Alexius Meinong perché, soprattutto dopo gli studi di Terence Parson (in particolare *A Prolegomenon to Meinongian Semantics*, in «The Journal of Philosophy», 71, 1974, pp. 561-580), i riferimenti diretti alle teorie del fenomenologo austriaco diventano estremamente rari. Per approfondire il pensiero di Meinong segnaliamo il volume di Marina Manotta, *La fondazione dell'oggettività. Studio su Alexius Meinong*, Macerata, Quodlibet, 2005.

² Roman Ingarden, *L'opera d'arte letteraria*, Verona, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, 2011.

ma ne segnano piuttosto il «percorso di vita». La natura schematica e l'unità indeterminata che contraddistinguono la finzione lasciano trasparire l'influenza che le recenti scoperte della fisica quantistica, in particolare il principio di indeterminazione di Werner Heisenberg, hanno avuto sul pensiero di Ingarden. Tale suggestione lo aiuta a formulare i due diversi limiti davanti ai quali vengono poste realtà e finzione: la prima delle quali si trova sbarrata da un *muro epistemologico* oltre il quale esiste qualcosa che non riusciamo a cogliere, mentre la seconda è caratterizzata da una *ontologia puntuale* che stabilisce fin dall'origine l'indeterminatezza di un'infinità di proprietà attribuibili all'oggetto finzionale, che viene invece potenzialmente prodotto come completamente determinato. Per quanto riguarda la posizione di Frege e Russell, sebbene si possa dire che anch'essi abbiano dovuto affrontare il problema degli enti di invenzione, la loro attenzione non si è certo focalizzata sullo studio di tali entità: loro scopo era semmai trovare il modo di eliminare tali entità dal discorso scientifico, in modo da rimuovere l'ambiguità ontologica intrinseca all'uso corrente del linguaggio. Seguendo il rigido eliminativismo di Russell, ad esempio, le affermazioni 'Emma Bovary si è suicidata' ed 'Emma Bovary è morta di cancro' sono entrambe false in quanto pretese asserzioni contenenti un termine vuoto in occorrenza primaria: insomma, un enunciato può essere vero o falso 'se e solo se' esiste un'entità 'Emma Bovary' che possiede determinate qualità e non altre; ma, siccome 'Emma Bovary' non esiste, ne consegue che entrambi gli enunciati sono falsi.¹ È piuttosto evidente come, per uno studioso di letteratura, sarebbe controproducente se non addirittura pericoloso seguire rigidamente le idee di Russell. A segnare una svolta negli studi sulla designazione sono i lavori di Saul Kripke dei primi anni Settanta. L'idea che le entità che popolano la fiction siano prive di riferimento – che siano puro senso o che siano tutte ugualmente coestensive in quanto termini vuoti – è per Kripke inaccettabile. Per il filosofo e logico americano entità come Emma Bovary o Sherlock Holmes hanno il loro preciso referente: sono entità finzionali che esistono in quanto personaggi di romanzi reali. Sono pertanto entità astratte come lo sono i numeri, ma a differenza di questi ultimi – scrive Kripke – «esistono in virtù delle concrete attività delle persone».² La fortunata idea di Kripke ha anche favorito la diffusione del concetto di *mondo di riferimento*, strettamente legato a quello di entità finzionale. Emma Bovary, ad esempio, in riferimento al mondo finzionale del romanzo di Flaubert, è un'entità reale; è invece un'entità finzionale in riferimento al mondo reale. L'enunciato 'Emma Bovary esiste', dunque, può assumere valori di verità diversi in base al mondo a cui si sta facendo riferimento.

¹ Cfr. Bertrand Russell, *On denoting*, in «Mind», 14, 1905, pp. 479-493 [trad. it. *Sulla denotazione*, Roma, Efestò, 2015]. Cfr. Libro I, par. 3.1.

² Saul Kripke, *Reference and existence. The John Locke Lectures (1973)*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013, p. 76 (trad. mia).

A partire dalla metà degli anni Settanta – soprattutto grazie ai contributi di Thomas Pavel, Lubomír Doležel e Umberto Eco¹ – il problema delle entità finzionali ha suscitato l'interesse anche di critici e teorici della letteratura. Rispetto ai lavori di stampo filosofico illustrati precedentemente, il punto di vista ovviamente è molto diverso, in quanto lo sguardo del letterato si concentra molto più sulla struttura dei mondi rappresentati che sulle problematiche legate alle entità fittizie nel discorso scientifico o sullo statuto ontologico che queste entità assumono. Ciò che normalmente importa al teorico della letteratura che si occupa di ontologia della fiction è il riconoscimento del fatto che il testo finzionale proietta un mondo e a questo mondo fa riferimento: il mondo proiettato può essere più o meno omogeneo, frutto di una miscela di elementi prelevati da altri mondi, reali e finzionali. Quest'idea, unita alla possibilità suggerita da Kripke di sviluppare una teoria referenziale della fiction, ha offerto una via d'uscita alle derive della critica strutturalista, tendente a chiudere il testo su se stesso: ricordiamo che per il critico di orientamento strutturalista il testo si nutre solamente di altri testi e si riferisce solamente ad altri testi (la celeberrima intertestualità). L'ontologia della fiction offre dunque l'opportunità al critico di rivolgere la sua attenzione a ciò che il testo rappresenta senza correre il rischio di essere accusato di ingenuità.²

Questa nuova direzione della critica letteraria e della teoria della letteratura è preceduta da un rinnovato interesse verso problematiche ontologiche dei narratori stessi: soprattutto dagli anni Sessanta in poi, infatti, molti autori sembrano concentrarsi su problemi riguardanti il mondo o i mondi, piuttosto che, come invece accadeva nel primo Novecento, su problemi gnoseologici. È la *dominante ontologica* di cui parla McHale nel suo *Postmodernist fiction*: per il critico americano, infatti, mentre il Modernismo letterario è caratterizzato da una poetica a *tratto dominante epistemologico*, il Postmodernismo si contraddistingue per il suo *tratto dominante ontologico*.³ Le strategie narrative postmoderniste non paiono mirate a suscitare qualche sorta di dubbio, ma tendono piuttosto a sottolineare la pluralità ontologica di cui la realtà è composta. Gli interrogativi fondamentali della scrittura postmodernista saranno dunque di questo tipo: “Che cos'è un mondo? Di quali elementi è composto? Esistono mondi alternativi e, se esistono, in che modo si differenziano l'uno dall'altro? Che cosa si può e si deve fare in ognuno di questi mondi e quali dei miei *io* possono e devono farlo?” E così via.⁴

¹ Cfr. Thomas G. Pavel, *Possible worlds' in literary semantics*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 34, 1975, 165-175; Lubomír Doležel, *Narrative Semantics*, in «Poetics and Theory of Literature», 1, 1976, pp. 41-48; Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979-2014¹³.

² Cfr. Thomas Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992, in particolare il primo capitolo, emblematicamente intitolato *Oltre lo strutturalismo* (pp. 3-18).

³ Cfr. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1989-2001⁷, pp. 6-11.

⁴ Cfr. Libro II, par. 2.

Come abbiamo accennato precedentemente, e avremo poi modo di approfondire, la scrittura postmodernista, sviluppandosi intorno a tali interrogativi, riflette su problematiche poste parallelamente in vari ambiti culturali che fanno uso del medesimo linguaggio: quello dei mondi possibili e della loro struttura. A un primo sguardo, infatti, gli aspetti che forse più colpiscono della realtà postmoderna sono il cosiddetto assottigliamento del confine tra fatto e finzione e la rivendicazione di una realtà plurale. Questi aspetti altro non sono che facce della stessa medaglia: da una parte, infatti, l'incapacità di tracciare una netta distinzione tra fatto e finzione ci induce a parlare di più realtà o più finzioni concorrenti tra le quali non vi è modo di decidere "la più reale" basandosi sulla corrispondenza a particolari fatti, dall'altra la presenza di visioni del mondo ugualmente giustificate ma incompatibili l'una con l'altra, e per questo irriducibili a una base comune, porta a un indebolimento del confine tra fatto e teoria. In definitiva, ciò che molti autori – filosofi, semiologi, sociologi e artisti – appartenenti all'epoca culturale cosiddetta postmoderna hanno voluto sottolineare attraverso la metafora dei mondi possibili è quanto l'unicità del mondo reale sia costantemente messa in crisi dall'affiorare di possibilità alternative che appaiono – come scrive Thomas Pynchon in *The Crying of Lot 49* – «another world's intrusion into this one».¹ L'atto di mettere in relazione le strategie narrative del romanzo postmodernista con argomenti del pensiero contemporaneo non mira a evidenziare come nella letteratura in generale, e nel romanzo in particolare, siano implicitamente presenti alcune problematiche del pensiero altrove svolte esplicitamente, ma rientra piuttosto nel tentativo di sanare quello che Lakis Proguidis chiama il *rendez-vous* mancato tra romanzo e filosofia, inadempienza dovuta non tanto ai romanzieri, che hanno sempre attinto alla filosofia per nutrire la loro fantasia, ma ai filosofi, «colpevoli – come ha recentemente sostenuto Simona Carretta – di non aver saputo riconoscere e valorizzare la saggezza del romanzo, ovvero il modo specifico del romanzo di esplorare l'esistenza».² Per chiarire il modo originale in cui i romanzi riflettono su questioni trasversali – presenti quindi in altre aree del pensiero – metteremo in luce la *topologia* dei mondi possibili proiettati dalla scrittura postmodernista, la quale si rivela essere intimamente connessa con una serie di problematiche che riguardano il *nostro* mondo. Questo sarà l'obiettivo principale del secondo libro, intitolato *Un groviglio di mondi: la letteratura postmodernista*.

La finzione continua dunque a trovarsi – secondo la felice espressione di Cauquelin – «all'angolo dei mondi possibili» anche nella nostra laica epoca contemporanea: non solo quando leggiamo un libro, ci sembra nondimeno – con grado d'intensità variabile – di *vedere* le azioni dei personaggi e gli ambienti in cui si muovono che esso evoca come possibili, ma la finzione narrativa –

¹ Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, London, Vintage, 2000 [1966], p. 91: «un'intrusione in questo mondo di un altro mondo».

² Simona Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 97.

grazie soprattutto ai lavori di Borges e dei suoi eredi – è quell'attività artistica che più di ogni altra ci ha fatto vedere come un'opera d'arte sia scenario scelto fra un'infinità di altre possibilità non realizzate; in altre parole, un'opera d'arte in questo trovarsi all'incrocio di più mondi possibili – tanto nel momento della creazione quanto in quello della percezione-interpretazione – si dimostra lo specchio del mondo in cui viviamo. È questa una delle ragioni principali «che rendono – secondo le parole di Étienne Souriau – così pregnante, dal punto di vista filosofico, l'analisi estetica»: l'opera d'arte costituisce un modello in scala dell'«universo reale» – o, se si preferisce, del multiverso reale – in cui viviamo, «dove si trovano più diversamente, più oscuramente, più molteplicemente forse, ma non su di una dimensione totale più grande, gli stessi elementi architettonici».¹ Dalla connessione tra le opere analizzate e le varie correnti di pensiero prese in considerazione, il problema che è emerso, ovvero le modalità attraverso cui i temi connessi con «senso della possibilità» vengano veicolati attraverso la metafora dei mondi possibili, si presenta come uno sviluppo di una delle più antiche questioni del pensiero occidentale, ovvero la «diatriba tra monismo e pluralismo», che la cultura postmoderna ha avuto il merito di riportare al centro del dibattito; un problema che non cessa di affascinare, nonostante tenda a volatilizzarsi ogni qual volta venga sottoposto ad analisi, poiché – scrive Goodman –

[s]e non c'è che un mondo, esso comprende una molteplicità di aspetti contrastanti; se ci sono più mondi, la loro collezione è una unità. L'unico mondo può essere considerato come molti, o i molti considerati come uno; se come uno o come molti dipende dal modo di considerarli.²

Simili questioni sono sicuramente fondamentali in tutta la riflessione estetica, ma risaltano con particolare evidenza di fronte agli occhi del comparatista, il quale – come ci ricorda Claudio Guillén che intitola emblematicamente *L'uno e il molteplice* la sua introduzione alla letteratura comparata – sente intensamente tanto la tensione tra «il locale e l'universale» quanto quella tra «l'uno e il diverso» poiché costretto a stare costantemente in bilico tra il localismo dell'esperto di una letteratura nazionale e il cosmopolitismo che trascura ogni specificità a uso e consumo dell'incasellamento in una unica, generalissima e generalista, storia della *Weltliterature*.³

Resta ora da esplicitare la metodologia che si è adottata per l'analisi delle tematiche. Lo studio adotta un'ottica comparatistica a più livelli, in quanto volto a mettere in risalto non solo le affinità tra diversi testi appartenenti ad aree

¹ Cfr. Étienne Souriau, *La corrispondenza delle arti. Elementi di estetica comparata*, Firenze, Alinea, 1988, pp. 144-145.

² Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 2.

³ Cfr. Claudio Guillén, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 1992-2008², pp. 31-84.

geografico-culturali differenti (si farà riferimento in particolare a testi anglo-americani, ma non ci si esenterà dal trattare anche autori provenienti da altre zone), ma anche i legami che la riflessione letteraria postmoderna intrattiene con altre idee evolute contemporaneamente in altri campi del sapere. Tuttavia, vista la mancanza di una metodologia specifica della letteratura comparata sottolineata, tra gli altri, anche dal citato Guillén,¹ è naturale che il presente saggio rechi la traccia di suggestioni eterogenee e, sebbene sia inseribile tra gli studi di ontologia della fiction, va sottolineato che il suo scopo principale non è solo quello di chiarire lo statuto degli enti finzionali in relazione a quelli reali. A mio parere, infatti, le diverse opere di fiction non si limitano a creare entità ambigue, ma elaborano una loro ontologia, quando non una vera e propria metafisica: esse sono sempre descrizioni teoretiche di *un* (non per forza il nostro) universo e in molti casi suggeriscono, seppur implicitamente, delle ragioni profonde dei fenomeni che accadono in questo universo. Sebbene sia innegabile che i mondi i finzionali abbiano una loro autonomia, è altrettanto innegabile che mantengano sempre un qualche tipo di rapporto (metaforico) con la realtà che viviamo: molto spesso, più assurdi sono, più ci sembrano vicini alla nostra esperienza. Per questo motivo bisogna fare attenzione a separare eccessivamente i mondi possibili della finzione dal mondo attuale: essi descrivono una realtà solo apparentemente lontana, ma che è invece pericolosamente vicina. Ciò non implica che da un momento all'altro potremmo incontrare i personaggi del nostro romanzo preferito nel caffè sotto casa, ma questa vicinanza va presa come un invito all'attenzione, perché gli strani mondi popolati da queste entità, forse, ci possono dare una mano a localizzare il nostro mondo all'interno dell'infinità di tutti i mondi possibili. Infatti il filosofo, lo scienziato, lo storico e lo scrittore creano un mondo possibile con i pochi brandelli di "realtà" che hanno a disposizione: compito arduo, ma non così come tentare di capire quanto il mondo possibile appena creato sia vicino al mondo – che ci appare molto spesso *impossibile* – in cui abitiamo. Per tutti i motivi sopra menzionati, il confronto con la filosofia è quello che più di ogni altro ha contribuito a dare al presente saggio l'assetto che ora ha. Fin dal titolo, infatti, è evidente il collidere della sfera prettamente estetica e letteraria con quella metafisica. Tuttavia, affinché l'improvvisa invasione di un campo solitamente riservato ai filosofi da parte di un "semplice letterato" non venga interpretata come un atto di superbia, occorre specificare in che modo debba essere inteso il termine 'metafisica' e a quali scuole (se questa parola in tale contesto ha ancora qualche significato) filosofiche si faccia riferimento. Per il significato del termine 'metafisica' ci rifacciamo alla sua definizione minimale diffusa nell'ambito della filosofia analitica contemporanea: con esso si intende indicare semplicemente quella branca della filosofia che si prefigge di individuare la natura ultima della realtà; la natura degli oggetti materiali, dello spazio, del tempo e delle proprietà, l'identità, la causalità, il libero arbitrio e il determinismo,

¹ Cfr. *ivi*, pp. 48-49.

la vaghezza ontologica, lo statuto delle entità matematiche e degli oggetti fittizi, il relativismo, l'essenzialismo, la natura della necessità sono alcuni dei principali argomenti, ma pertiene alla metafisica – scrive Achille Varzi – anche «il compito preliminare di stabilire *che cosa* esiste, o quantomeno di fissare dei criteri per stabilire che cosa sia ragionevole includere in un accurato inventario del mondo»: della «messa a punto di tali criteri» si occupa l'ontologia, la quale mira così a costruire un «inventario del mondo» in cui inserire tutto ciò che esiste.¹ Non solo ci atterremo a queste definizioni, ma la maggior parte dei filosofi a cui si farà riferimento sarà di orientamento analitico. Il «metodo analitico», infatti, continua Varzi,

ha contribuito a togliere la metafisica dal piedistallo sulla quale era stata collocata dalla filosofia dell'Ottocento, restituendola a quel dominio di interrogativi che costituiscono parte integrante del vasto processo col quale cerchiamo di dare un ordine al mondo che ci sta intorno e a cui siamo soliti far riferimento quando parliamo e quando pianifichiamo le nostre azioni.²

Più in generale, ci si rifà a una visione «diffusa» della filosofia, tipica di filosofi come Gilles Deleuze, secondo cui «la filosofia è l'arte di formare, di inventare, di fabbricare concetti», o Roberto Casati, che vede il filosofo come un «*negoziatore concettuale*» e la filosofia come «un'arte» più che una materia: per entrambi questi autori, insomma, la filosofia non è prerogativa dei filosofi di professione, ma è presente ogni qual volta un determinato campo problematico ponga in atto una tensione concettuale.³

¹ Cfr. Achille Carlo Varzi, *Ontologia e metafisica*, in Franca D'Agostini e Nicla Vassallo (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 81-117, 521-526. Disponibile anche online: http://www.columbia.edu/~av72/papers/Einaudi_2002.pdf, consultato il 2 agosto 2018.

² *Ivi*.

³ Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996-2002³, p. IX e Roberto Casati, *Prima lezione di filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 3, 7.

Ringraziamenti

I primi doverosi ringraziamenti vanno ad Achille Varzi e a Massimo Rizzante. Ad Achille Varzi per la sua disponibilità al confronto intellettuale che è ancor superiore – se possibile – al valore dei suoi suggerimenti e commenti, i quali hanno avuto sul mio modo di vedere il mondo – o i mondi? – un’influenza di cui è veramente difficile render conto e che va ben al di là delle (molte) pagine di cui è composto il presente saggio. Immensa gratitudine nutro poi per il mio tutor Massimo Rizzante che ha creduto in me fin dai primi anni di università: in lui ho avuto la fortuna di trovare non solo un vero insegnante, ma un maestro di vita e un amico, la cui presenza è stata sempre tanto rispettosa della mia autonomia di studioso da trasparire forse più nel mio modo di vedere le cose che nelle cose da vedere stesse; ma questo dovrebbe essere, a mio parere, il ruolo di un vero maestro.

Un ringraziamento speciale va alla mia amica Francesca, non solo per il costante aiuto che mi ha dato in questi anni, ma per la sua capacità di starmi vicino anche da distante in tutti i momenti. Ringrazio poi i colleghi di dottorato Bruno e Giacomo, per le conversazioni sempre ricche di stimoli e per l’amicizia dimostratami dentro e fuori dall’accademia: con loro, tra Trento, Roma e New York, posso dire di aver condiviso una parte fondamentale della mia vita.

Desidero ringraziare mia madre e mio padre, perché senza l’infinita pazienza della prima e le interminabili discussioni con il secondo, non sarei mai arrivato fino a qui. Grazie infine a Lucia che ogni giorno rende il mio mondo possibile.

LIBRO I

CHE COS'È UN MONDO POSSIBILE?

1. I VERTICI DELLA FIGURA: LO STATUTO DEI MONDI

Confidando nella famosa massima secondo cui la vera natura emerge nei momenti di crisi, per affrontare l'argomento dell'impegno ontologico legato alla formulazione di modelli teoretici a mondi possibili, si è scelto di concentrarsi su quelle posizioni che si presentano, in un certo senso, come le più radicali. A seconda dello statuto ontologico attribuibile ai mondi possibili si possono pertanto identificare i seguenti casi.

- I. *Concettualismo modale*. I mondi possibili sono dei concetti che solo Dio intende compiutamente e a uno soltanto di questi concede diritto d'esistere; è la posizione, ad esempio, di Leibniz.
- II. *Attualismo*. Si assegna un privilegio ontologico al mondo attuale, il quale contiene individui in grado di immaginare altri mondi possibili; dunque, per quanto riguarda un testo, ad esempio, esso può descrivere il mondo attuale poiché quest'ultimo lo precede e lo contiene, mentre i cosiddetti mondi finzionali vengono costruiti dall'attività testuale. All'interno di tale categoria si collocano molteplici teorici con posizioni anche molto diverse tra loro, ma accomunate da un dualismo di fondo che tende a sottolineare l'esistenza di una frontiera, più o meno porosa ma comunque presente, tra fatto e finzione.
- III. *Realismo modale*. Tutti mondi possibili esistono nello stesso modo, ogni mondo è attuale per sé stesso e possibile per gli altri; sebbene questa sia la denominazione con cui si è soliti indicare la teoria proposta dal filosofo americano David Lewis, essa richiama idee antiche fra cui quelle espresse da certe cosmologie atomiste, riprese e sviluppate poi dagli epicurei.
- IV. *Relativismo concettuale*. Il mondo attuale non offre alcuna struttura intrinseca rappresentabile univocamente da una determinata narrazione. Le varie versioni del mondo mettono in evidenza determinati aspetti oscurandone altri e, per questo motivo, non può esserne selezionata alcuna a cui assegnare una posizione privilegiata; esse tendono all'incommensurabilità. Questa posizione ha avuto numerosi sostenitori, soprattutto nella cultura cosiddetta postmoderna. Si è scelto di concentrarsi sul pensiero di Nelson Goodman e in particolare sulla difficoltà di porre un discrimine oggettivo e non arbitrario tra i casi in cui si possono identificare diverse descrizioni rivali del medesimo oggetto e quelli in cui invece si è in presenza di descrizioni non concorrenti di enti diversi, in altre parole su quella che potremmo chiamare ambiguità tra *modi di vedere* e *mondi del vedere*.
- V. *Caosmo*. Una quinta posizione, che completerebbe questo quadro, è fornita forse dalla cosmologia elaborata parallelamente da Gilles Deleuze e Félix Guattari, soprattutto nella loro ultima opera *Che cos'è la filosofia?*, e

da Michel Serres nel suo affascinante *Genesis*.¹ Qui l'anarchia postmoderna assume un sapore premoderno dove la realtà si configura come un «caosmo», in cui avviene una vera e propria cosmogonia incessante: i mondi sono generati da fluttuazioni spontanee del caos, il quale li pervade e li destabilizza, attraversandoli a velocità infinita. Questa suggestiva ipotesi correrà sottotraccia costantemente, ma si affronterà in modo esplicito soltanto nella sezione finale di questa parte, prima di passare ai mondi aggrovigliati dell'immaginario postmoderno.

Non si può passare alla trattazione analitica delle posizioni sopra enunciate senza una breve precisazione terminologica. Nell'ambito della filosofia analitica contemporanea, per *attualismo* si intende quella dottrina che «nega che vi sia qualunque tipo di essere al di là dell'esistenza attuale; essere è esistere, ed esistere è essere attuale».² Se tutto ciò che c'è è attuale, allora 'il mondo attuale' è solo un altro modo di chiamare la realtà. Tralasciando le ordinarie difficoltà nel compilare un «inventario del mondo» che comprenda senza ambiguità tutto ciò che esiste, Timothy Williamson ci ricorda che il termine 'attualismo' non gode di buona fama nel dibattito odierno.³ La ragione è da ricercare nella mal definita nozione di attualità. Un filosofo, solitamente, si definisce attualista per opporsi a un suo collega sostenitore del *possibilismo*; dove il primo afferma che 'tutto ciò che esiste' è attuale, il secondo che 'tutto ciò che esiste' è possibile: escludendo l'ipotesi del realismo modale, in cui l'aggettivo 'attuale' si applica al mondo che noi abitiamo, la contrapposizione perde senso. Per questo motivo, dunque, Williamson propone di spostare la discussione attorno all'opposizione tra necessitismo e possibilismo, più proficua per uno studio modale della metafisica. Non ci è sembrato il caso di accogliere tale obiezione per diversi motivi. In primo luogo poiché questo studio non si prefigge un'attenta analisi della necessità metafisica attraverso gli strumenti offerti dalla logica modale e, se tali argomenti verranno toccati, lo saranno solo di sfuggita o parallelamente ad altre questioni di carattere ontologico. Secondariamente, come scrive lo stesso Williamson, l'opposizione necessitismo-contingentismo assume pieno valore nel momento in cui si rifiuta il realismo modale, in quanto questo rappresenta una trivializzazione del necessitismo:⁴ non si ha qui la minima intenzione di rifiutare il realismo modale come presupposto meno fondato o poco credibile rispetto ad altre posizioni prese in considerazione. Infine, i teorici della letteratura che si occupano di ontologia della *fiction* non paiono condividere per il termine in

¹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit. e Michel Serres, *Genesis*, Genova, Il Melangolo, 1988.

² Christopher Menzel, *Actualism*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2000-2014, disponibile online: <https://plato.stanford.edu/entries/actualism/>, consultato il 6 agosto 2019.

³ Cfr. Timothy Williamson, *Modal Logic as Metaphysics*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013-2015², p. 22-25.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 17.

questione l'insoddisfazione nutrita dai filosofi; anzi, il suo uso è ben attestato e non sembra esser messo in discussione anche nei contributi più recenti.¹

¹ Anche Françoise Lavocat nel suo aggiornato ed esaustivo saggio – *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, pp. 381-396 – fa uso del termine attualismo così come qui viene inteso. Tuttavia le quattro posizioni riguardanti lo statuto ontologico dei mondi possibili proposte dalla studiosa francese si sovrappongono solo in parte a quelle qui proposte: da una parte le posizioni di Goodman e Deleuze non vengono prese in considerazione, dall'altra Lavocat distingue l'impegno ontologico implicato da realismo modale da quello richiesto dal possibilismo, pur attribuendo a Lewis entrambe le posizioni. Tale distinzione non trova alcun riscontro in *The Oxford Handbook of Metaphysics*, in cui, con il termine *possibilismo*, si intende identificare quella posizione secondo cui gli oggetti possibili dei quali parliamo non sono riducibili ad un discorso che *non* coinvolga riferimenti ad oggetti meramente possibili. Lo statuto di questi referenti può variare per spessore ontologico e, in questo caso, la posizione di Lewis – il quale ritiene che i mondi possibili formati da oggetti possibili esistano tutti realmente e fisicamente, simili a realtà parallele – è sicuramente la più radicale; ciononostante, sebbene implichi un impegno ontologico estremo per quanto riguarda lo statuto dei *possibilia*, il realismo modale rimane comunque una forma di possibilismo (cfr. Kit Fine, *The Problem of Possibilia*, in Michael J. Loux e Dean W. Zimmerman (a cura di) *The Oxford Handbook of Metaphysics*, Oxford, Oxford University Press, 2003-2010², pp. 161-179).

2. IL MONDO O I MONDI?

Secondo la tassonomia proposta, le prime due posizioni riguardo allo statuto dei mondi possibili – il concettualismo modale e l'attualismo – sebbene entrambe concedano esistenza piena a un unico mondo si differenziano nella visione cosmogonica, ovvero riguardo all'origine dei mondi possibili non attualizzati e chi o cosa sia responsabile dell'esistenza del mondo reale. Se il concettualismo modale, infatti, postula un'infinità di mondi possibili, concepiti nella loro interezza soltanto da una mente divina, e se questa concede diritto di esistere a uno soltanto, l'attualismo, invece, pur attribuendo ugualmente lo statuto di realtà a un solo universo, considera i mondi possibili entità fittizie, incomplete ed irreali, create tramite stipulazione dagli esseri che lo popolano, per cui l'accesso al paradiso dei *possibilia* è garantito a qualsiasi entità dotata di facoltà immaginativa. Entrambe le visioni, dunque, concordano nell'attribuire statuto ontologico pieno ad un solo mondo e, anche se incompatibili da un punto di vista teologico, è evidente come esse presentino forti analogie, quasi da apparire in relazione di discendenza. Ne consegue che l'abitante di un mondo creato per volontà divina si pone una serie di domande ben diverse da quelle che si pone una persona in grado di descrivere il mondo in cui risiede e di creare scenari alternativi: per il primo sarà vitale la questione del libero arbitrio, mentre alla seconda importerà maggiormente, ad esempio, il rapporto che intercorre tra descrizione e creazione. Anche se tale divisione può sembrare evidente, non è affatto scontata, poiché le due concezioni portano con sé almeno un problema comune: finché il mondo unico si presenta omogeneo e intellegibile, ovvero l'apparente eterogeneità dei fenomeni viene ricondotta a un sostrato tendenzialmente unitario, tutto scorre liscio, ma le cose si complicano quando in questo mondo appaiono fenomeni inspiegabili, che offrono una resistenza tale ad essere sistematizzati univocamente da manifestarsi come il frutto di, direbbe Pynchon, «another world's intrusion into this one».¹

Per meglio comprendere gli interrogativi che il *modello a un solo mondo* fa sorgere, bisognerà fare qualche passo indietro sulla linea del tempo e, sulla scorta degli studi di Gilles Deleuze, ritornare alla concezione filosofica di Leibniz e alla cultura barocca. È infatti proprio il filosofo francese a scorgere con chiarezza come molte delle problematiche del pensiero contemporaneo, da un punto di vista ontologico ma non solo, trovino un precedente nel concettualismo modale, di cui Leibniz è sicuramente il maggiore esponente, almeno per quanto concerne la filosofia moderna: la sua anatomia della filosofia leibniziana è volta a sottolinearne l'eredità che, nel nostro mondo postmoderno o neobarocco, anziché diminuire tende ad avere sempre più peso.

¹ T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 91: «un'intrusione in questo mondo di un altro mondo».

2.1. UN SOLO MONDO TRA LE PIEGHE: L'ARMONIA DI LEIBNIZ E IL NEOBAROCCO DI DELEUZE

*Soltanto la spiegatura è importante.
Il resto è soltanto un epifenomeno.*
Henri Michaux

Nei suoi celebri *Principi di filosofia o Monadologia* Leibniz sostiene che «un'anima [...] non potrebbe rivelare d'un sol tratto le sue pieghe, perché vanno all'infinito».¹ Tale asserzione già ci fornisce implicitamente una caratterizzazione profonda di quella che è per il filosofo tedesco la differenza tra sostanza individuale e principio divino; una differenza che potremmo definire più di grado che di qualità, visto che l'anima individuale, pur non potendo esplicitare compiutamente l'infinito, comunque lo implica. Tuttavia, per accostarsi a questa costruzione barocca, è necessario comprendere che cosa siano queste pieghe. Sebbene l'immagine della *piega* ricorra più volte nella scrittura dello stesso Leibniz, per Deleuze tutta la cultura barocca ricade sotto l'immagine di una piega che si estende senza fine, dal calcolo differenziale al rapporto tra infiniti convergenti e divergenti, fino alla pittura che abolisce il contorno e fa emergere le figure attraverso l'accostamento di masse sfumate. La materia barocca non solo è illimitata, ma è anche infinita nella sua tessitura: all'interno di una piega si troverà sempre un'altra piega in un regresso senza fine; ogni corpo sarà circondato da altri corpi e ne possiederà altrettanti al suo interno. Questa concezione differisce fortemente sia da quella atomista, poiché non postula un'unità minima inseparabile, sia da quella cartesiana. Infatti, proprio nell'errore che Leibniz imputa a Cartesio, Deleuze individua uno dei caratteri con cui il Barocco si oppone al Rinascimento: la distinzione reale tra le parti non implica una loro separabilità; anche se principi differenti regolano i movimenti dell'una o dell'altra, esse non risultano mai separabili, ma casomai piegate l'una sull'altra.² In altre parole, non solo esse sono in rapporto di reciproca dipendenza, ma il più piccolo frammento di materia non potrà mai essere ridotto ad un punto sul piano cartesiano, anzi, all'interno della sua non-dimensione, risulterà sempre composto: si può dire che la piega, parte del continuo, sostituisca il punto,

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principi di filosofia o Monadologia* (1714), 61, in *Scritti filosofici*, vol. III, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, Torino, Utet, 2000, pp. 462-463.

² Cfr. Gilles Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990-2004⁷, p. 9; cfr. anche G. W. Leibniz, *Monadologia*, 14, cit., pp. 454-455: «E in merito i cartesiani hanno commesso un grave errore, non tenendo in nessun conto le percezioni che non vengono appercepite. È questo, altresì, ad aver fatto credere loro che solo gli spiriti siano monadi [...] e per cui hanno confuso, come fa il volgo, un lungo stordimento con una morte in senso rigoroso; è ciò che li ha spinti ad aderire al pregiudizio scolastico delle anime interamente separate e che ha persino confermato gli spiriti maldisposti nell'idea che le anime siano mortali».

estremità analitica, come unità base.¹ Non solo tale consustanzialità di Uno e Molteplice presenta chiare ascendenze neoplatoniche, ma proprio dai neoplatonici Leibniz ricaverà uno dei concetti chiave della sua filosofia: il termine *monade* negli *Elementi di Teologia* di Proclo è usato infatti per descrivere l'unità che avviluppa la molteplicità, la quale appare come sviluppo in forma di «serie» dell'unità in cui è implicata, rendendo così simultaneamente una e molteplice la totalità dispiegata.² Nel caso dei neoplatonici è sempre l'Uno o Dio ad essere principio e fine della molteplicità, mentre sarà soltanto Giordano Bruno ad attribuire alla materia ciò che i suoi predecessori attribuivano a Dio, sostenendo che essa «esplica lo che tiene implicato», e in quanto tale si presenta come l'anima del mondo che tutto complica.³

Nonostante il concetto di monade, dunque, non sia una novità, sarà Leibniz a fissarne definitivamente il funzionamento armonico ed estenderne le conseguenze immanentistiche fino agli estremi, pur rimanendo all'interno di un impianto che, formalmente, mantiene inalterati i diritti di un Dio trascendente o «Uno dominante».⁴ Nella *Monadologia*, infatti, insistendo sull'inseparabilità di corpi e anime, rifiuta l'idea, spesso erroneamente attribuitagli, «che ogni anima abbia una massa o porzione di materia sua propria o assegnatale per sempre»,⁵ costituendo quindi un complesso gerarchico stabile in cui si confondano forza vitale e concatenazione meccanica: l'universo non è l'animale in sé, ma un «brulichio di pesci»⁶ in cui è difficile distinguere i pesci stessi in fluire perpetuo. Ogni corpo animato è formato a sua volta da un'infinità di altri viventi che di continuo mutano ruolo e posizione: l'anima, quindi, può perdere in parte il suo corpo organico, ma non si troverà mai completamente privata di organi.⁷ In altre parole, l'anima metamorfizza gradualmente il corpo senza mai coinciderci né separarsi completamente: l'ambiente inorganico risulta pertanto implicato tra

¹ Cfr. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Saggi di Teodicea sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male (1710), Prefazione*, in *Scritti filosofici*, vol. III, cit., p. 23: «Ci sono due labirinti famosi, nei quali la nostra ragione assai spesso si smarrisce: uno riguarda il grande problema di ciò che è libero e di ciò che è necessario, soprattutto in rapporto alla produzione e all'origine del male, l'altro consiste nella discussione della continuità e degli indivisibili, che sembrano esserne gli elementi, discussione nella quale deve entrare la considerazione dell'infinito». Per un'accurata analisi del labirinto metafisico-matematico di cui parla Leibniz cfr. Michel Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, PUF, 1990.

² Proclo Licio Diadoco, *Elementi di Teologia*, XXI.

³ Cfr. Giordano Bruno, *De la causa, principio et uno, Dialogo quarto*, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 271-272.

⁴ Cfr. G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVII: L'origine radicale delle cose (1697)*, in *Scritti filosofici*, vol. I, cit., p. 480.

⁵ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 71, cit., p. 464.

⁶ *Ibidem*, 69.

⁷ *Ibidem*, 72: «neppure vi sono anime del tutto separate né geni privi di corpo. Solo Dio ne è completamente privo». Anche in questo caso è evidente come le conseguenze immanentistiche e animiste vengano ridotte all'interno di un sistema che rispetta il ruolo di una divinità trascendente.

due pieghe organiche senza mai diventare, per questo motivo, organico a sua volta.

Tale visione deriva dalla concezione barocca della «*preformazione*», ovvero l'idea secondo cui gli esseri viventi non derivino dal caos, bensì da un corpo organico già presente in natura e munito di un'anima;¹ il vivente è già «animale» e, in quanto specchio dell'universo, «indistruttibile»;² è il suo meccanismo a decomporsi, ma non la vita stessa che, come l'anima, è immortale. Come osserva Deleuze, si afferma l'autonomia di anima e corpo per ribadire la necessaria unione: «se il vivente ha sempre un'anima, è perché le proteine testimoniano già una sua attività di percezione, di discriminazione e di distinzione»,³ tutte attività che non possono essere spiegate per mezzo di segnali chimici e impulsioni. Questa autonomia di anima e corpo non sfocia nel caos soltanto in virtù dell'accordo garantito dall'«*armonia prestabilita*», altro concetto fondamentale della filosofia leibniziana, che assicura la corrispondenza tra le due linee parallele dell'anima e del corpo, «come se» entrambi si influenzassero a vicenda.⁴ È così che le monadi possono essere concepite come «specchi viventi dell'universo»;⁵ nell'anima esse esprimono, attualizzandolo, il mondo che virtualmente è su di loro impresso, mentre la sua realizzazione è assicurata dalla tessitura della materia e delle sue membra. Ogni organo, come ogni corpo, è infatti in perpetua formazione e, per consentire questo processo, deve esistere una miriade di piccole monadi: tali monadi seconde non possono non avere un corpo a loro volta, costituito da altre monadi ancora, in un canone barocco infinito, obbediente alle regole dell'armonia. Il corpo, come viene descritto nella *Monadologia*, risulta dunque una *macchina infinitamente macchinata* in cui ogni frammento di materia è specchio del Creato: il torto dell'automa costruito dall'umano e non da Dio è invece di non avere abbastanza meccanismi, di essere finito in parti non concepite come macchine da colui che lo ha prodotto.⁶ Nel caso del vivente non esiste unità assolutamente semplice o indifferenziata: proprio per questo motivo, Deleuze individua una certa affinità tra il preformismo barocco ed il concetto heideggeriano di «*Zweifalt*»;⁷ entrambi infatti

¹ *Ivi*, 74, p. 465

² *Ibidem*, 77.

³ G. Deleuze, *La Piegga. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 150; cfr. anche Cfr. G. W. Leibniz, *Monadologia*, 8-19, cit., pp. 454-455.

⁴ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 78-81, cit., p. 465-466; cfr. anche G. W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, 9, cit., pp. 269-270.

⁵ Cfr. *ivi*, 56, p. 461.

⁶ Cfr. *ivi*, 64, p. 463: «Perché una macchina fatta dall'arte dell'uomo non è macchina in ogni sua parte: per esempio, il dente di una ruota di ottone ha parti o frammenti che non sono per noi qualcosa di artificiale e non hanno più nulla che richiami la macchina, in rapporto all'uso cui era destinata la ruota».

⁷ Concetto elaborato da Martin Heidegger soprattutto in *Moira*, in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976, pp. 158-175; cfr. anche G. Deleuze, *La Piegga. Leibniz e il Barocco*, cit., pp. 17-18 e 50.

rimandano ad una differenza che si differenzia infinitamente, ad un'unità in e di movimento più che ad una differenza che si dispiega da un indifferenziato precostituito: il «di-spiego di essere ed essente» che scomparendo accoglie al suo interno l'intero pensiero occidentale. Questo «di-spiego», o «piega a due»¹ come la definisce il filosofo francese, fissa contemporaneamente distinzione ed inseparabilità: da una parte le anime esprimono il mondo ripiegato dentro di loro e dall'altra i corpi si dispiegano nell'organico e nell'inorganico, ma tra le due pieghe infinite corre un'«intra-piega».² È in questa torsione estrema della filosofia leibniziana che Deleuze intravede una possibile soluzione ad un problema su cui meditava da tempo: il rapporto tra il *visibile* e l'*enunciabile*.³ La monade diventa un libro che si legge e si osserva, «che contiene tutte le pieghe, dato che la possibilità combinatoria dei suoi fogli è infinita»:⁴ tutto si consuma al suo interno in uno strano anello in cui i rinvii continui instaurano un nuovo tipo di corrispondenza e fanno in modo che l'interno sia conforme all'esterno fino quasi a confondersi con esso: «il visibile e il leggibile, l'esterno e l'interno, la facciata e la camera, non sono tuttavia due mondi, giacché il visibile ha la sua lettura [...], e il leggibile ha il suo teatro [...]».⁵ Per comprendere l'attualità della problematica sottolineata da Deleuze basta pensare alla “prosa concreta”, così diffusa nella scrittura postmodernista, che tende a far riflettere sul rapporto tra la visualizzazione del testo, disposto tipograficamente in forme astratte o «icone verbali», e la sua

¹ *Ivi*, p. 18.

² G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 198.

³ Nei due libri sul cinema, Deleuze insiste sull'importanza dell'immagine come rottura dell'alleanza Essere-linguaggio: poiché è impossibile ricucire lo strappo tra visibile ed enunciabile, l'immagine è fuori del pensiero. Il nesso Essere-linguaggio aveva caratterizzato l'ontologia dei primi scritti di Deleuze: in *Differenza e ripetizione* «L'Essere è Univoco», e in *Logica del senso «il senso è l'esprimibile o l'espresso della proposizione e l'attributo dello stato di cose»* (cfr. Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997, p. 52, e Id., *Logica del senso, Terza serie. Sulla proposizione*, Milano, Feltrinelli, 1975-2014⁹, p. 27). In breve, *si dice ciò che si vede*, e il rapporto tra gli enunciati e le visibilità non appare problematico. L'ontologia di Deleuze si presenta quindi come una variante strutturalista dell'ontologia heideggeriana: il senso viene generato dall'incrocio di serie, ovvero dal gioco – caro agli strutturalisti – di significante fluttuante e significato fluttuato. Proprio nei due libri sul cinema si consuma una frattura: di qui in poi, infatti, possiamo dire che, per Deleuze, *Essere e linguaggio non facciano più Uno*. Nel saggio su Foucault, infatti, la realtà appare prodotta: (a) dai *rapporti formali* interni al *visibile*, (b) dai *rapporti formali* interni all'*enunciabile* e (c) dai *rapporti di forza informali* che organizzano e dividono le due *molteplicità formali*. Le due forme – il visibile e l'enunciabile – non entrano mai in rapporto diretto l'una con l'altra: si presentano sempre *asimmetriche* e in perpetuo mutamento; esse si associano solamente all'interno di quella che Deleuze chiama «terza dimensione informale» (Gilles Deleuze, *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002-2009², p. 95), la quale deve rendere conto del loro assetto. È proprio qui, nell'*interstizio ineliminabile che divide immagine e parola*, che si mette in moto il pensiero: se linguaggio ed Essere fossero veramente uniti, il movimento creativo non sarebbe che apparente perché sotto si celerebbe una verità immobile, fuori del tempo.

⁴ G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 51.

⁵ *Ivi*, p. 52.

lettura;¹ o ancora, un esempio paradigmatico può esser fornito dall'iper-romanzo di Cortázar, in cui la possibilità di leggere il testo in più ordini diversi e scoprire di volta in volta una storia differente subordina la costruzione del mondo finzionale alla manipolazione degli "oggetti" del discorso.²

Strategie simili tendono a mettere in risalto la molteplicità e l'arbitrio con cui ci rappresentiamo il mondo, il quale altro non è che una virtualità esistente soltanto all'interno delle pieghe dell'anima che lo esprime. È la concezione barocca dei «*punti di vista*»³ che Leibniz fa propria e che Deleuze così sintetizza:

Ciò che è colto da un punto di vista non è una strada determinata o il suo rapporto determinabile con le altre strade, che rappresentano delle costanti, ma la varietà di tutte le connessioni possibili tra il percorso di una qualsiasi strada e un'altra: la città come labirinto ordinabile. La serie infinita delle curvature o delle inflessioni è dunque il mondo, e il mondo intero è incluso nell'anima da un certo punto di vista.⁴

Se l'anima però include virtualmente il mondo intero, è legittimo domandarsi quale sia il significato da attribuire a queste «inflessioni». La visione prospettica, infatti, si basa sull'esistenza di punti di vista diversi che osservano soltanto parte della scena: se le monadi non fossero in qualche modo limitate, infatti, si dovrebbe parlare piuttosto di spirito universale che di anime personali. A complicare ulteriormente lo statuto della monade è il fatto che, come si vedrà meglio in seguito, ad essere implicata virtualmente al suo interno è la totalità dei mondi possibili; ma per comprendere come venga evitata la possibilità che ogni monade diventi una «divinità»,⁵ bisogna prendere in considerazione la matematica leibniziana ed in particolare alcune nozioni riguardanti il concetto di infinito. Come Cusano e Bruno prima di lui, e parallelamente al suo contemporaneo Spinoza, Leibniz distingue un infinito di ordine minore o «intelligibile» e uno di ordine maggiore o incommensurabile, i quali, nella terminologia di Cusano, vengono definiti «massimo contratto» e «massimo assoluto».⁶ Secondo Leibniz, il primo, infinito in estensione e rappresentato dalla

¹ Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 185-187.

² Cfr. Julio Cortázar, *Rayuela. Il gioco del mondo*, 1969-2015⁵ [1966].

³ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 57, cit., p. 461.

⁴ G. Deleuze, *La Piegua. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 40-41.

⁵ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 60, cit., p. 462.

⁶ Cfr. Niccolò Cusano, *La dotta ignoranza*, II, 3-4, in Id., *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, a cura di Enrico Peroli, Milano, Bompiani, 2017; cfr. anche G. Bruno, *De l'infinito, universo e mondi, Dialogo primo*, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, cit., p. 335. Cfr. anche Baruch Spinoza, *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, I, definizione 6, Torino, Bollati Boringhieri, 1992-2000², pp. 5-6: «Per Dio intendo l'ente assolutamente infinito, cioè la sostanza che consta di infiniti attributi, di cui ognuno esprime eterna e infinita essenza»; prosegue poi nella *Spiegazione*: «Dico assolutamente infinito, e non nel suo genere; possiamo infatti negare infiniti attributi a tutto ciò, che solo nel suo genere è infinito; appartiene invece all'essenza di ciò che è assolutamente infinito, tutto quel che esprime essenza e non implica alcuna negazione».

totalità dei possibili, viene superato «intensivamente» dal secondo, il quale è frutto delle combinazioni «infinitamente infinite» tra tutti i possibili: solo l'infinita saggezza di Dio avvolge la totalità di tutti i possibili possedendone la ragione.¹ Gli infiniti mondi possibili vengono così sistemati in una serie di infinite infinite: ogni monade racchiude virtualmente tutti i mondi possibili, ma non possiederà né la ragione di alcuno di essi, in quanto li esprime soltanto «confusamente», né tantomeno potrà comprendere il motivo per cui di tutte queste virtualità soltanto una ne verrà attualizzata e dunque un solo mondo possibile troverà realizzazione.² Una monade, quindi, chiude il reale in un limite che tende all'infinito, poiché, pur possedendo un corpo connesso con la totalità della materia e delle altre anime particolari, essa può leggere nella sua anima soltanto una piccola porzione che vi è rappresentata «distintamente»:³ all'interno della serie infinita di tutte le possibilità, ogni monade ne rischiarerà – o dispiega – una parte. Il mondo attuale viene espresso dall'incontro tra le serie armonicamente convergenti provenienti dalle diverse zone chiare proprie di ogni monade: queste, se non possiedono la ragione della serie infinita che le congiunge e le rende partecipi del medesimo mondo, prerogativa di Dio, non brillano certo di luce riflessa, «essendo ogni spirito come una piccola divinità nella sua giurisdizione».⁴ A questo punto, anche se non si ha una definizione sostanziale dell'individuo, la sua esistenza risulta necessaria per l'esistenza del mondo. In un certo senso, soggetto e mondo non sono conseguenza lineare l'uno dell'altro, bensì stanno in una relazione di reciproca dipendenza, in quanto, se si legge il rapporto tra i due partendo dal mondo, esso è iscritto nella monade soltanto virtualmente come possibilità non attualizzata, mentre sono le monadi ad attualizzarlo; contemporaneamente, però, la sua preordinazione o inclusione nell'anima fa in modo che i soggetti abbiano la possibilità di partecipare tutti della medesima attualizzazione. L'idea della duplice torsione o piega

dà al mondo la possibilità di ricominciare in ogni monade. Bisogna riporre il mondo nel soggetto, affinché il soggetto sia per il mondo. Tale torsione costituisce la piega del mondo e dell'anima. Ed è essa stessa a conferire all'espressione il suo aspetto fondamentale: l'anima è l'espressione del mondo (attualità), ma perché il mondo è l'espresso dell'anima (virtualità). [...] affinché il virtuale si incarni e si realizzi, occorre pure qualcos'altro oltre a questa

¹ G. W. Leibniz, *Saggi di Teodicea*, II, 225, cit., pp. 275-276.

² Cfr. G. W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, 9, cit., pp. 269-270.

³ Cfr. *ibid.* e G. W. Leibniz, *Monadologia*, 56-65, pp. 461-463.

⁴ Cfr. *ivi*, 83, p. 466: «Fra le altre differenze che vi sono tra le anime ordinarie e gli spiriti [...] c'è anche questa, che le anime in generale sono specchi viventi o immagini dell'universo delle creature, ma gli spiriti sono anche immagini della stessa divinità, o dell'autore stesso della natura, capaci di conoscere il sistema dell'universo e di imitarne qualcosa con dei saggi architettonici, essendo ogni spirito come una piccola divinità nella sua giurisdizione». La potenziale immanenza assoluta del sistema è limitata solamente da una mantenuta gerarchia degli esseri in cui un Dio trascendente ricopre ancora il ruolo di Unità superiore a cui tutto rimanda.

attualizzazione nell'anima: non occorre forse una realizzazione nella materia, tale che i ripiegamenti della materia stessa vengano a raddoppiare le pieghe nell'anima.¹

Il mondo attualizzato nell'anima non è il mondo realizzato, ovvero il mondo meccanico e macchinico dei corpi, il dispiegamento del quale segue diverso principio. Le «*percezioni e appetiti*» dell'anima non vengono infatti determinati da accadimenti esterni: se proviamo dolore, è soltanto perché nello stato precedente esistevano già vibrazioni di dolore che non raggiungevano la soglia della coscienza, non già perché un colpo viene inferto al nostro corpo.² Nel fondo della monade esiste una quantità infinita di piccoli movimenti che essa non percepisce se non quando è «in deliquio» o immersa «in un sonno profondo e senza sogni».³ Riemerge dunque l'immagine della stanza senza finestre, «dalle quali possa entrare o uscire qualcosa»,⁴ in cui l'accordo tra mondo e soggetto è assicurato dall'inclusione dell'uno nell'altro e da Dio quale garante dell'armonica consonanza: è soltanto questo a salvarci dallo stordimento.⁵ L'impianto di Leibniz, infatti, non consente di trovare l'Altro a livello del proprio corpo, ma l'Altro è già potenzialmente nell'anima individuale: non è in me, ma ne scopro le tracce nel mio fondo oscuro dove, nel turbine della vibrazione a velocità infinita, micro-attualizzazioni di ciò che non sono creano l'ombra di qualche cosa che già non è più.⁶

Se nel meccanismo cosmologico leibniziano anima e corpo costituiscono due piani distinti ma inseparabili il cui accordo è assicurato da Dio, bisogna concludere necessariamente che ogni percezione dell'anima trova corrispondenza nella natura del mondo e, in virtù di ciò, il concetto è sostituibile alla cosa stessa. Non è la prima volta che Deleuze riflette su questa estensione tipicamente barocca del concettismo: già in *Differenza e ripetizione* aveva infatti identificato in Leibniz il filosofo che, approfondendo il principio della ragione sufficiente, più di ogni altro aveva movimentato lo schematismo, che dal concettismo deriva e a cui si riduce la realizzazione regolamentata del possibile, a costo di rendere la rappresentazione infinita. I pericoli insiti in tale immagine sono evidenti: un riduzionismo incipiente rischia di limitare la speculazione metafisica ad una presunta ossatura logico-matematica, lasciando poco spazio

¹ G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 44.

² La monade, o sostanza semplice, viene definita con il termine aristotelico *entelechia*; Cfr. Leibniz, G. W., *Monadologia*, 18, cit., p. 455: «Si potrebbe dare il nome di entelechie a tutte le sostanze semplici, o monadi create, poiché hanno in loro una certa perfezione (ἔχουσι τὸ ἐντελέες): vi è una sufficienza (αὐτάρκεια) che fa di loro stesse le fonti delle loro azioni interne e, per così dire, ne fa degli automi incorporati».

³ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 20, cit., p. 456.

⁴ *Ivi*, 7, cit., p. 453.

⁵ Cfr. *ivi*, 21, cit., p. 456; cfr. anche G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 95.

⁶ Cfr. G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 175.

alla creazione ed alla molteplicità pura del reale.¹ Come ben comprende Deleuze, però, l'essenza del barocco risiede proprio nella «moltiplicazione dei principi»,² e la filosofia di Leibniz sembra quella che più di ogni altra si sforza di rendere fluidi tali principi, evitando che ci sia soluzione di continuità tra l'uno e l'altro, ma al contempo mantenendo sempre la loro specificità. Inutile sforzarsi di trovare una cucitura che passa per punti localizzabili tra le varie classi di concetti: Dio, infatti, è responsabile anche della realtà delle «essenze o possibilità, ovvero [...] verità eterne», e della loro realizzazione nella materia;³ mentre quest'ultima, però, è limitata internamente – nel senso che presenta caratteri e gradi ben definiti – e contiene la ragione della sua particolare tessitura, l'individuo, ovvero la monade, è illimitato e non possiede la ragione della serie a cui partecipa. Se la monade include il mondo, lo presenta, come già ricordato, in un determinato ordine privilegiato: l'inclusione del mondo si presenta con quella qualità che, in un contesto culturale completamente diverso, Emily Dickinson definirebbe «*Illocality*»,⁴ ovvero quel duplice sguardo, non localizzabile, in cui mondo ed io si sovrappongono e vivono in ogni luogo. Secondo le parole di Deleuze:

il mondo è nella monade, ma la monade è per il mondo: Dio stesso concepisce le nozioni individuali solo in funzione del mondo che esse esprimono, e le sceglie in virtù di un calcolo del mondo.⁵

Come nella lettura compiuta da Agamben dell'enigma Edipico,⁶ la cui soluzione non preesiste alla risposta di Edipo, ma reclama, una volta creata, una sostituzione del chiaro sull'oscuro che in realtà non avviene, così nello statuto del soggetto leibniziano, che non preesiste ai suoi predicati, Deleuze intravede l'antecedente del disorientamento moderno, del passaggio da una monadologia ad una «nomadologia». Nel sistema leibniziano, come si è visto, non esiste una *causa esterna* che, agendo sul soggetto, lo orienta in una determinata direzione, ma tutto avviene nel *flusso interno* alla monade. Il soggetto più che una sostanza è un *evento* o un *luogo*: «sarà soggetto solo ciò che viene al punto di vista, o, piuttosto, ciò che permane nel punto di vista». È questa l'essenza del prospettivismo barocco: il soggetto è un nodo di singolarità, un punto in cui si accumulano le serie che costituiscono il mondo. Per definire questa condizione Deleuze si

¹ Cfr. Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997, p. 275.

² G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, p. 97.

³ Cfr. G. W. Leibniz, *Monadologia*, 44 cit., p. 459.

⁴ Cfr. Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 1034.

⁵ G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, p. 85.

⁶ Cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 176-177.

⁷ G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, p. 228.

⁸ *Ivi*, p. 32.

appropriata di un termine di Whitehead.¹ Il soggetto è un *supergetto*, un punto di vista su una variazione infinita che non smette di trasformarsi:

Tra la variazione e il punto di vista intercorre un rapporto necessario: non soltanto per la varietà dei punti di vista (benché vi sia una grande varietà, come vedremo in seguito), ma in primo luogo perché ogni punto di vista è punto di vista su una variazione. [...] Il prospettivismo in Leibniz, come pure in Nietzsche, in William e Henry James, in Whitehead, è anche un relativismo, ma non quel tipo di relativismo che crediamo. Non è una variazione della verità a seconda del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto la verità di una variazione.²

È qui che giace la grande differenza tra il relativismo tipicamente modernista e quello Barocco e Neobarocco, termine con cui Deleuze si riferisce alla nostra epoca postmoderna per sottolineare come le speculazioni leibniziane sembrino ritornare centrali: non c'è una molteplicità di sguardi soggettivi che osservano un mondo oggettivo e lo rappresentano con differenti gradi di approssimazione, ma una continuità ed interdipendenza tra soggetto e mondo, entrambi in perpetua formazione.

Leibniz è il primo moderno ad elaborare una «grande logica dell'evento»:³ è il mondo stesso ad essere un evento, connessione di serie racchiuse interamente nel fondo delle monadi, le quali attualizzano solamente quelle modalità d'essere che corrispondono al proprio punto di vista. All'interno di ogni monade, però, sono racchiuse tutte le sue possibilità, non solo quelle che poi verranno attualizzate e si realizzeranno nel mondo: il dubbio che sorge riguarda il motivo per cui a partire da un'infinità di modi ne risultino espressi solamente alcuni. Leibniz offre la sua risposta più chiara nel famoso dialogo contenuto nell'ultima parte dei *Saggi di Teodicea*, sorta di mito epidittico posto in conclusione alla summa della filosofia leibniziana.⁴ Con un'abile stratagemma barocco si appropria di un dialogo tra Lorenzo Valla e Antonio Glarea riguardante il problema del libero arbitrio e la sua trattazione negli scritti di Boezio: dopo aver sintetizzato l'originale, lo continua rimuovendo le voci dei due autori rinascimentali e drammatizzando quelle dei personaggi, alternandole ed includendole all'interno

¹ Cfr. Alfred North Whitehead, *Il processo e la realtà. Saggio di cosmologia – Lezioni Gifford tenute all'Università di Edimburgo nella sessione 1927-28*, Milano, Bompiani, 1965, pp. 435-436: «Il termine "soggetto" è stato mantenuto perché in questo senso è familiare nella filosofia. Ma esso è equivoco. Il termine "supergetto" sarebbe preferibile. Il soggetto-supergetto è lo scopo del processo che dà origine ai sentimenti. I sentimenti sono inseparabili dal termine al quale essi tendono; e questo termine è colui che sente. I sentimenti tendono a colui che sente, come alla loro causa finale. I sentimenti sono quello che sono affinché il loro soggetto possa essere quello che è. Quindi, da un punto di vista trascendente, poiché il soggetto è quello che è in virtù dei suoi sentimenti, è soltanto mediante i suoi sentimenti che il soggetto condiziona oggettivamente la creatività trascendente al di là di se stessa». Cfr. Libro I, par. 4.2.

² G. Deleuze, *La Piegatura. Leibniz e il Barocco*, p. 32.

³ *Ivi*, p. 89.

⁴ G. W. Leibniz, *Saggi di Teodicea*, III, 405-417 cit., pp. 389-398.

di stralci narrativi. Il dialogo prende le mosse da un immaginario Sesto Tarquinio che, dopo aver chiesto all'oracolo delfico lumi sul suo infelice futuro, si lamenta con Apollo per la sorte assegnatagli: quest'ultimo, però, non può fare nulla per alleviare il dolore di Tarquinio poiché, anche se conosce ciò che accadrà, è Giove ad esserne responsabile. L'episodio non fa altro che spostare il problema: se non è la prescienza divina ad impedire il libero arbitrio (Apollo), allora è la provvidenza (Giove) a farlo e la conclusione non soddisfa lo stesso Leibniz che si propone di concedere a Tarquinio un'udienza con Giove. La risposta del re degli dei alla domanda di Tarquinio sul perché a lui spetti proprio quel misero destino è semplice: «io so meglio quello di cui hai bisogno».¹ A questo punto entra in scena un nuovo personaggio: Teodoro, il gran sacerdote che ha ascoltato il dialogo tra i due. Per poter comprendere la risposta di Giove egli viene inviato da Pallade, custode del «palazzo dei destini».² Passando dal mondo attuale ai mondi possibili, Teodoro non può che passare dalla veglia al sonno: è infatti all'interno di un sublime «sogno architettonico»³ che si possono osservare «rappresentazioni, non soltanto di quel che accade, ma anche di tutto ciò che è possibile».⁴ All'interno delle stanze di questo palazzo piramidale vi sono tutti i mondi possibili e tutte le strade che i loro abitanti avrebbero potuto prendere; come in un ipertesto, scorrendo il dito sulle pagine del «libro dei destini», Teodoro può sfogliare la vita di Sesto. Atena spiega che un mondo in cui Tarquinio non violenta la moglie dell'amico e non viene cacciato da Roma e quello in cui compie queste cose non sono in contraddizione l'un con l'altro.⁵ Questo accade proprio in virtù della particolare nozione di soggetto di Leibniz: i due Sesto non sono l'uno la negazione dell'altro, ma presentano alcune singolarità divergenti l'uno rispetto all'altro; quando i sentieri si biforcano, si crea una contraddizione locale, Tarquinio non cammina più nello stesso giardino, ma le altre singolarità che lo compongono sono rimaste le stesse. È il mondo a cambiare radicalmente poiché i prolungamenti delle possibilità si riassetano completamente. Leibniz affronta qui il dilemma più importante e difficile attorno a cui si avvolge tutta la sua filosofia: fin dai frammenti de *Il nuovo sistema* si chiede «dove nasca l'impossibilità dei diversi»,⁶ ovvero quale sia il motivo per cui alcuni stati di cose siano possibili, ma non pervengano all'esistenza perché contrastanti con altri, ugualmente possibili. È questo cruccio a portare Leibniz a formulare la sua personale teoria dei mondi possibili, i quali, disponendosi su diversi piani, accolgono stati di cose compostibili: altre condizioni si avverano in altri mondi in una serie infinita di variazioni. I mondi alternativi non si contraddicono a vicenda, in quanto possono esibire

¹ *Ivi*, 413, p. 394.

² *Ivi*, 414, p. 395.

³ G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, p. 102.

⁴ G. W. Leibniz, *Saggi di Teodicea*, III, 414, cit., p. 395.

⁵ Tale problematica appare già in G. W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, 13, cit., pp. 272-274.

⁶ G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVI: Verità prime, possibilità ed esistenza*, cit., p. 479.

caratteristiche affini per larga parte, ma si trovano tra loro in rapporto di «vice-dizione»:¹ solamente nel momento in cui fossero tutti quanti attualizzati, ovvero pervenissero tutti quanti all'esistenza, presenterebbero delle contraddizioni locali più o meno estese in corrispondenza con le serie delle possibilità divergenti interne ai vari soggetti. Ogni singola monade non potrà mai comprendere perché l'unico mondo a varcare la soglia dell'esistenza sia il Migliore, in quanto, pur implicando la totalità dei mondi possibili, non ne possiede la ragione complessiva; solo Dio, come l'«Uomo del Libro» di un celebre racconto di Borges possiede il testo «che sia la chiave e il compendio perfetto *di tutti gli altri*».²

Passando da una stanza all'altra, da una variante del mondo all'altra, Pallade conduce il sacerdote fino alla cima dove esiste il mondo attuale, quello scelto da Giove. Il migliore dei mondi possibili, però, non è scelto arbitrariamente da Dio, ma è quello che raggiunge il livello più alto dell'esistenza: non è un criterio assoluto, ma *sufficiente* per la sussistenza di un mondo.

Se Giove qui avesse preso un Sesto felice a Corinto, oppure re in Tracia, non sarebbe più questo mondo. Tuttavia egli non poteva mancare di scegliere questo mondo, che supera in perfezione tutti gli altri e che costituisce la punta della piramide: altrimenti Giove avrebbe rinunciato alla propria saggezza, mi avrebbe cacciata, io che sono sua figlia. Tu vedi che mio padre non ha fatto per niente Sesto cattivo; questi lo era da tutta l'eternità, lo era sempre liberamente. Mio padre non ha fatto che accordargli l'esistenza, che la sua saggezza non poteva rifiutare al mondo nel quale questi è compreso: egli lo ha fatto passare dalla regione dei possibili a quella degli esseri attuali. Il crimine di Sesto serve a grandi cose: rende libera Roma, ne nascerà un impero che fornirà grandi esempi.³

In questo passaggio è percepibile la piegatura estrema, la torsione del mondo di Leibniz: se la piramide non ha fondo, esiste un'infinita serie di possibilità, tutte tendenti, per loro stessa natura, verso il limite dell'esistenza. Il fatto che ne venga realizzata solamente una non pregiudica tuttavia l'esistenza della libertà; Dio non ha infatti creato Sesto malvagio, ma la virtualità di tutti i possibili mondi includendoli in Sesto ed in tutte le altre monadi: egli può scegliere ciò che vuole e in base alla sua scelta si troverà in una stanza piuttosto che in un'altra. L'algoritmo delle convergenze ha però attualizzato il mondo in cui Adamo pecca e Tarquinio viene cacciato da Roma: Dio ne ha solo concesso l'esistenza per garantire quella del mondo in cui Pallade e Teodoro parlano in sogno e la gloria imperiale ammanterà Roma. Un punto fondamentale, poiché nel finalismo leibniziano il mondo migliore non appare, come si sarebbe portati a credere, una *creazione attiva* della divinità che viene plasmata seguendo un modello, ma è

¹ Categoria forgiata da Deleuze per spiegare il concetto formulato solo indirettamente da Leibniz: cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 275 e G. Deleuze, *La Piegatura. Leibniz e il Barocco*, p. 98.

² Jorge-Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni (1944)*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984, p. 686.

³ G. W. Leibniz, *Saggi di Teodicea*, III, 416, cit., p. 397.

semplice *emergenza generativa*. Sicuramente rimane ancora misteriosa la qualità – forse un corrispettivo cosmogonico-cosmologico di quelle che i matematici moderni chiamano coerenza e completezza – che deve presentare un determinato mondo per essere scelto da Dio, ma questa appare comunque frutto di una combinatoria interna, autoriproducendosi, delle monadi. Ritorna dunque l'idea che qualcosa emerge soltanto per la forza interna: poiché le monadi non possiedono internamente la ragione delle proprie serie, è nella convergenza delle parti oscure, confuse, che il mondo compossibile esclude le divergenze impossibili.

In quanto tutte le percezioni nascono nell'anima, esse corrispondono al mondo, espressione dell'anima stessa e, non essendoci un'anima universale, ma un'infinità di anime personali che esprimono l'infinità del mondo, non possono esistere nemmeno idee chiare e distinte che non contengano anche «sentimenti confusi»: ¹ è come quando si ode lo sciabordio delle onde del mare, ciò che si ode è sempre suddivisibile in altri piccoli rumori di cui è impossibile isolare le variabili. È questa la «cancellazione del contorno», tipica della pittura barocca: «il chiaro si immerge sempre nello scuro». ² Non ci sono principi assoluti, non si può più parlare di rapporto di parti col tutto, ma di concetti interrelati e mutevoli: è quello che Deleuze definisce un rapporto tra «ordinario e rimarchevole (o notevole)». ³ Così come il soggetto perde l'essenza per diventare luogo d'incontro di una molteplicità di predicati, l'oggetto dal canto suo «raggiunge una funzionalità pura», ⁴ in quanto si trova all'incrocio di una determinata serie di caratteri e parametri variabili. Leibniz insiste sul fatto che la simmetria tra anima e corpo non conduce a una comunione di principi, ma, «essendo l'universo regolato secondo un ordine perfetto, bisogna che anche nel rappresentante, ossia nelle percezioni dell'anima e di conseguenza nel corpo, vi sia un ordine secondo il quale l'universo vi è rappresentato». ⁵ Partendo da questo enunciato della *Monadologia*, Deleuze delinea la visione del mondo barocca come una «danza di pulviscoli impalpabili»: nella nostra anima chiusa all'esterno esistono «*elementi attuali infinitamente piccoli*» che giacciono sul fondo oscuro di ogni monade, delle fluttuazioni di vuoto che nella loro oscurità ci garantiscono l'emergere delle nostre macro-percezioni coscienti. Queste ultime, però, vengono percorse e continuamente oscurate dalle micro-percezioni che già preparano l'avvento della successiva. Come si legge in un profondo pensiero di Hegel collocato nella seconda nota alle prime categorie della *Scienza della logica*,

La pura luce e la pura oscurità sono due vuoti, che sono lo stesso. Solo nella luce determinata – e la luce è determinata dall'oscurità –, quindi, si può distinguere

¹ G. W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, 33, cit., p. 298.

² G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, cit, p. 54.

³ *Ivi*, p. 143.

⁴ *Ivi*, p. 30.

⁵ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 63, cit., p. 463.

qualcosa. Parimenti qualcosa si distingue solo nell'oscurità determinata – e l'oscurità è determinata dalla luce –, quindi solo nell'oscurità rischiarata.¹

L'esservi, dunque, è l'attualità di una mescolanza variabile di luce e buio: l'inquietudine è della sostanza, ne è, anzi, la sua condizione *par excellence*.²

Ciò che avviene nel corpo e ciò che avviene nell'anima, si diceva, non sono conseguenza l'uno dell'altro: la «concatenazione» nella memoria sensoriale va tenuta per Leibniz separata da quella della ragione, essa è solo un'imitazione.³ Gli organi forniti dalla Natura agli animali si limitano a ricevere «ondulazioni dell'aria»: essi propagano il movimento come da un'onda all'altra quando un sasso perturba la superficie di un lago; la causalità fisica – esterna e regolata dall'eccitazione data dall'impulsione – e quella psichica – intrinseca, differenziale e armonica – sono regolate da principi differenti.⁴ Il calcolo differenziale non si può applicare direttamente alle «ondulazioni» della materia, dominate da un principio ben diverso, ma la presenza di organi dotati di anima a tutti i livelli consente l'attuazione per rassomiglianza:

dato che la rassomiglianza funge qui da modello, Dio crea necessariamente una materia conforme a ciò che gli assomiglia, materia vibratoria infinita (parti infinitamente piccole), materia nella quale gli organi ricettori sono distribuiti dappertutto, in sciami [...] Dio fornisce alla monade gli organi o il corpo organico corrispondente alle sue percezioni. [...] Le pieghe dell'anima assomigliano ai ripiegamenti della materia, e così li governano.⁵

Nel pensiero Barocco, in cui la descrizione dell'oggetto finisce per sostituire l'oggetto stesso, la percezione allucinatoria è dunque condizione gnoseologica regolare.⁶ Essa non va intesa in senso psicanalitico come devianza o *bias*, ma semplicemente, nel caso di una percezione *rimarcevole*, come la mancanza di un riscontro esterno al soggetto. Se si vuole trovare una motivazione alle percezioni, *ordinarie* o meno, bisogna risalire al meccanismo cosmologico secondo cui il mondo è incluso virtualmente nelle monadi che lo esprimono: è un meccanismo metafisico, non di corrispondenza cognitiva tra un oggetto esterno che agisce sul soggetto producendo una determinata reazione piuttosto che un'altra.

Bisogna altresì riconoscere che Leibniz non costruisce una vera e propria *ontologia di Möbius* in cui si confondono interno ed esterno, anche se sono piuttosto evidenti i germi dell'indistinguibilità topologica che caratterizzerà, invece, l'epoca postmoderna o neobarocca;⁷ lo strano anello viene infatti salvato

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Scienza della logica*, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 83.

² Cfr. G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit, pp. 141-142.

³ Cfr. G. W. Leibniz, *Monadologia*, 26, cit., p. 457.

⁴ Cfr. *ivi*, 25-26, cit., pp. 456-457; cfr. anche G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit, p. 158.

⁵ G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit, p. 160.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 153, 207 e 211.

⁷ Cfr. Libro I, par. 3.

in extremis da una circolarità di diverso tipo: se l'anima rappresenta ciò che si produce negli organi, questo accade perché la materia viene creata in conformità alle anime. Il rapporto di somiglianza viene salvato assieme ad una distinzione tra interno ed esterno, inseparabili, ma dominati da principi diversi che si accordano in virtù dell'«*armonia prestabilita*». È il rapporto tra i due a sussistere, non quello ad un modello precedente, una città celeste a cui quella terrena s'ispira; sono questi i due piani che seppur differenti si piegano uno sull'altro nella variazione:

E come una stessa città, osservata da lati differenti, sembra del tutto diversa ed è come moltiplicata prospetticamente, allo stesso modo, per l'infinita moltitudine delle sostanze semplici, accade che vi siano come altrettanti universi differenti, i quali tuttavia non sono che le prospettive di uno solo, secondo i diversi *punti di vista* di ogni monade.¹

In Leibniz la clausura non porta al solipsismo, poiché le monadi partecipano di un mondo comune la cui realtà è garantita: non solo infatti alla piega nell'anima che attualizza il mondo nelle monadi ne corrisponde un'altra che lo realizza nei corpi, ma tra le due scorre un'altra piega, un'«intra-piega», che si presenta come limite comune a cui tendono entrambe.² Nell'«accomodamento di tutte le cose create a ciascuna, e di ciascuna a tutte le altre»³ non vi è soltanto una convergenza, ma sconfinamento dell'uno nell'altro. Ci troviamo dunque nuovamente di fronte ad una «*Illocality*», analoga a quella incontrata precedentemente, ma che in questo caso non corre tra anima e mondo in essa incluso né lungo il dispiegarsi della materia, bensì tra il processo di attualizzazione del mondo nel soggetto e quello di realizzazione nel corpo.

Sebbene gli organi facciano parte del mondo rappresentato dalla monade, «ciò che avviene nell'anima rappresenta ciò che si svolge negli organi»:⁴ anche se dominio di diversi principi, l'anima individuale ed il corpo individuale risultano necessari l'uno all'altro ed in rapporto armonico; solo in tal senso si può stabilire il classico legame empirico tra sensazione del dolore e causa esterna che la provoca. La monade, infatti, motiva le sue azioni in base alle percezioni che ha della realtà, solo «perché non è necessario far sempre menzione della causa universale nei casi particolari»: tra corpo e monade esiste un legame metaforico in senso letterale, l'individuo si comporta «come se» i corpi agissero sul corpo, quando in realtà è soltanto Dio ad assicurare l'accordo dei due fenomeni.⁵ Domandarsi se esista una natura oggettiva, dunque, equivale ad interrogarsi riguardo alla modalità in cui il mondo ripiegato nel soggetto si realizza nei corpi;

¹ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 57, cit., p. 461.

² Cfr. supra.

³ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 56, cit., p. 416.

⁴ *Ivi*, 25, p. 457.

⁵ Cfr. G. W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, 32, cit., p. 297.

è con un argomento ontologico che Leibniz risponde al problema della conoscenza: ci si può certo sbagliare, ma la verità sul mondo la si ricerca contemplando e dispiegando la propria anima, in cui esso è contenuto.

La chiave che consente di affermare che ciò che percepiamo del mondo che si attualizza corrisponde a ciò che nel mondo si realizza è dunque ancora l'«*armonia prestabilita*»: patto di natura combinatorio, alter-ego Cristiano e Barocco del principio cosmologico atomista, secondo cui, qualora nulla si opponga, ogni autentica potenzialità d'esistere trova realizzazione.¹ È in base a tale principio che oggetti ed eventi si distribuiscono coerentemente e non esistono mondi contraddittori; si tratta di un patto universale al di sopra del quale nemmeno Dio stesso può operare, patto che, imposto da Lui ma a cui Egli sottostà, diviene la vera prova non solo della Sua esistenza, ma anche della Sua bontà: è questo ciò che garantisce alle nostre percezioni e scelte di essere veritiere e reali.

Che modo si avrebbe infatti per discernere il vero Dio da quello falso di Zoroastro, se tutte le cose dipendessero dal capriccio di un potere arbitrario, senza che vi fosse né regola né riguardo per nessuna cosa?²

In tal senso l'«*armonia prestabilita*» si presenta come la soluzione di Leibniz al vecchio problema posto dall'onnipotenza divina, questione che tra l'XI e il XIV secolo aveva ispirato la riflessione di numerosi teologi: se Dio tutto può assolutamente e incondizionatamente, ciò che ha effettivamente fatto perde necessità, in quanto avrebbe potuto fare qualsiasi cosa logicamente possibile. Una soluzione era stata offerta dai teologici medievali interpretando l'onnipotenza divina come frutto di *potentia absoluta* e *potentia ordinata*: Dio è astrattamente libero di fare qualsiasi cosa, ma concretamente non può andare contro l'ordine instaurato dal suo comando; in altre parole la sua potenza è limitata dalla sua volontà. Lo scopo di tutto ciò, come sinteticamente scrive Giorgio Agamben, è lampante: «si tratta di contenere e imbrigliare la potenza, di porre un limite al caos e all'immensità dell'onnipotenza divina, che renderebbero altrimenti impossibile un governo ordinato del mondo».³

Nel mondo di Leibniz non vi è spazio per l'immotivato o l'insensato: data la presenza di una cosa, è necessario trovarne la ragione, poiché una ragione esiste, in quanto Dio, che conosce la ragione di ogni cosa, non lascia nulla al caso: la sensazione che le cose potrebbero essere andate diversamente ci accompagna solamente perché noi – esseri-limite più che enti limitati – non possiamo conoscerne la ragione complessiva. Tuttavia, è proprio l'infinità delle varianti concepita dalla bontà di Dio a garantire che il mondo pervenuto all'esistenza sia

¹ Cfr. Libro I, par. 3.2.

² G. W. Leibniz, *Saggi di Teodicea, Discorso preliminare sulla conformità della fede con la ragione*, 37, cit., p. 75; concetto simile è espresso anche in G. W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, cit., *passim*.

³ Giorgio Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, p. 112.

il migliore: il mondo attuale esiste ed è fatto in un certo modo solamente perché è frutto di una selezione della molteplicità virtuale di mondi implicata nelle monadi. È qui che si nota l'estrema attualità del Barocco che alla gratuità dell'esistente oppone appunto il proliferare della materia e dei principi: è il troppo pieno a muovere le monadi in un gioco d'equilibrio, laddove saranno invece il romanticismo e la prima età moderna a ribaltare l'ottimismo leibniziano e preferire il Niente al Qualcosa.¹

Se però il principio del Migliore salva la libertà di Dio, ad essere in pericolo è qui la libertà dell'umano, che appare come un automa espletante un programma predeterminato. La soluzione a questo problema è offerta da Leibniz sotto forma d'ennesima torsione. L'anima agisce per motivazioni interne in base all'ampiezza della sua parte chiara; non soppesa due gravi osservandone il mutamento spaziotemporale, ma asseconda la sua inclinazione in un'unità di movimento: «come sa [l'anima] di essere determinata a peccare, se non quando già pecca effettivamente?»,² si chiede Leibniz nel *Discorso di metafisica*. Anche se Dio prevede l'andamento di quest'anima e le scelte che compirà, il suo atto è libero poiché esprime la totalità della sua anima in quel momento: tutto accade soltanto se le possibilità alternative si esauriscono. L'ampiezza delle anime non è immobile,³ le anime possono infatti progredire o regredire, ma, come un fluido tende ad occupare tutti gli spazi disponibili, anche per le monadi vale lo stesso; la «drammaturgia delle anime»,⁴ come la definisce Deleuze riprendendo un concetto già presente in *Differenza e ripetizione*, si basa sulla presenza dei dannati: l'area in cui una monade può dispiegarsi in un progresso infinito è offerta dal ripiegarsi di un dannato nel suo odio cieco. I dannati sono necessari all'esistenza del migliore dei mondi possibili, poiché è su di loro che si basa la perfezione. Per giustificare la presenza di un dannato, bisogna dunque concludere che,

giacché Dio ha trovato buono che egli esistesse, nonostante prevedesse il peccato, bisogna che questo male si compensi a usura nell'universo; inoltre che Dio ne trarrà un bene maggiore e che insomma si troverà che la serie delle cose

¹ Così anche in G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit, pp. 111-112.

² G. W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, 30, cit., p. 293.

³ La possibilità di una staticità indotta da un perfetto equilibrio, in cui l'anima non inclina né da una parte né dall'altra è esclusa da Leibniz. Nella *Teodicea*, commentando il celebre caso dell'asino di Buridano sostiene che «ci saranno sempre parecchie cose nell'asino e al di fuori dell'asino, benché non ci appaiano, che lo determineranno ad andare da un lato piuttosto che dall'altro. E benché l'uomo sia libero (cosa che l'asino non è) non è men vero, per la medesima ragione, che anche nell'uomo il caso di un perfetto equilibrio tra due partiti è impossibile, e che n'angelo, o Dio se non altro, potrebbe sempre render ragione del partito preso dall'uomo, attribuendo ad esso una causa o una ragione inclinante, che l'ha portato veramente a prenderlo [...]» (G. W. Leibniz, *Saggi di Teodicea*, I, 49, cit., p. 139).

⁴ G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 124.

nella quale è compresa l'esistenza di quel peccatore è la più perfetta tra tutte le altre versioni possibili.¹

La relazione può essere facilmente rovesciata: le buone azioni verranno compensate da quelle malvage. Affinché un'anima sia felice, altre saranno afflitte dal dolore: la santità si distingue dall'egoismo solamente in virtù della bontà di Dio che assicurerà il diritto di esistere solamente al Migliore dei mondi possibili. L'ottimismo leibniziano si presenta, in un certo senso, come l'iperbole negativa del famoso finale delle *Città invisibili* di Calvino. Se l'inferno «è quello che già è qui», non c'è via di scampo, o almeno non per tutti: il «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»² potrà avvenire solo a prezzo del ripiegamento nell'odio di un'infinità di monadi, che si ritireranno per consentire il nostro progresso; il paradiso di qualcuno sarà inferno per altri. Benché sia contemplata la possibilità di rendere la terra un paradiso di santità, d'altra parte, scrive Borges, «non c'è cosa al mondo che non sia germe d'un Inferno possibile».³ Il Migliore è un mondo in cui la variazione infinita mantiene un equilibrio perpetuo tra il bene ed il male: nel sistema di Leibniz non trionfa né l'uno né l'altro, bensì l'armonia delle voci in cui alto e basso, chiaro e scuro si compensano e compenetrano vicendevolmente in un movimento senza fine. Esso, quindi, non è “migliore” di tutti gli altri, ma l'unico in cui la produzione di novità non mina l'equilibrio armonico: si muove tra le due polarità di creazione e distruzione. È questo il prezzo da pagare per avere un sistema filosofico chiuso e rappresentativo che, pur rimanendo deterministico, conceda libertà agli individui, ed è proprio il problema legato all'affermazione della libertà il tema centrale del pensiero di Deleuze.

2.2. PERCHÉ LEIBNIZ?

Dopo aver ripercorso brevemente alcuni punti della filosofia leibniziana riguardanti il rapporto tra individuo e mondo, rimangono da esplicitare i motivi che hanno spinto Deleuze a rivolgersi proprio a Leibniz per tentare di comprendere “la piega” che sta assumendo il mondo che lo circonda.

Molto probabilmente *La Piega* porta con sé l'intenzione di saldare un debito contratto da lungo tempo con il filosofo tedesco; pur non condividendo il provvidenzialismo e l'impianto armonico, è infatti evidente fin dai primi saggi di Deleuze come il sistema di Leibniz offrisse un buon punto d'appoggio per la costruzione di una metafisica originale di derivazione non kantiana: ad esempio, la *Sedicesima Serie* dei paradossi contenuti nella *Logica del Senso* – dedicata alla

¹ G. W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, 30, cit., p. 294.

² Italo Calvino, *Le città invisibili*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Torino, Einaudi, 1994-2004², pp. 497-498.

³ Jorge-Luis Borges, *Deutsches Requiem*, in *L'Aleph*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 834.

genesi ontologica del mondo e dell'individuo – è interamente basata sulle nozioni leibniziane di convergenza, compostibilità e impossibilità.¹ D'altra parte Morgens Lærke sostiene che sono almeno quattro i concetti, centrali nella filosofia di Deleuze, di chiara ascendenza leibniziana: la nozione di evento, una concezione prospettivistica del soggetto, una visione differenziale dell'inconscio e una riappropriazione dell'infinito che non si accontenta della riduzione a indefinito.² Mentre le prime due sono già state analizzate in precedenza, l'ultima e la penultima, fortemente intrecciate tra loro, meritano qualche parola in più. L'interesse di Deleuze si focalizza sul modo in cui Leibniz tende a gonfiare la rappresentazione concettuale fino a renderla infinita, ovvero in grado di inglobare la realtà: la distinzione tra virtuale e possibile tende ad azzerarsi o ad avvolgersi su se stessa, in quanto il movimento di realizzazione delle possibilità presenta una regolamentazione tanto infinitamente differenziata e sconfinata da risultare coestensiva ai processi dinamici che «drammatizzano l'Idea».³ Sono appunto i rapporti differenziali selezionati da ciascuna monade a formare le

¹ Cfr. Gilles Deleuze, *Logica del senso, Sedicesima serie. Sulla genesi statica e ontologica*, Milano, Feltrinelli, 1975-2014⁹, pp. 102-108.

² Cfr. Morgens Lærke, *Four Things Deleuze Learned from Leibniz*, in Sjoerd van Tuinen e Niamh McDonnell (a cura di) *Deleuze and the Fold. A critical review*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 25-45.

³ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. pp. 210-213 e 273-279. Il virtuale riguarda maggiormente lo sfondo informe da cui emerge la forma: nel movimento di formazione non vi è somiglianza tra sfondo e entità emergente; per questo motivo il virtuale indica più una *tendenza* che una somiglianza, la quale è invece all'origine del possibile: il germe della pianta non ha nulla di simile all'albero in cui (probabilmente) germoglierà, ma nonostante ciò ne è causalità in atto. Il virtuale si presenta come un problema da risolvere: le soluzioni, se sono orientate dalle condizioni poste dal problema, non gli somigliano in alcun modo (cfr. anche G. Deleuze, *Logica del senso, Nona serie. Sul problematico*, cit., pp. 53-57). Le figure, una volta prodottesi, gettano una luce retrospettiva dando così l'impressione di essere state già da sempre presenti da qualche parte sotto forma di possibili non attualizzati: il possibile figura dunque come «immagine del reale». In sintesi, il virtuale «precede» in un certo senso il reale (è lo sfondo da cui emerge), mentre il possibile non precede mai il reale, ma ne è l'effetto retrospettivo: che le cose avrebbero potuto andare diversamente è una speculazione fatta sulle cose come stanno, e queste speculazioni sono sempre limitate dai dati in nostro possesso. In questo senso Bergson o Deleuze possono affermare che il tempo «[...] «fa» emergere qualcosa che prima di attualizzarsi non era nemmeno possibile» e che «a differenza del possibile il virtuale non ha nessuna autonomia rispetto all'attuale» (cfr. Cfr. Rocco Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 32 e 191). La coincidenza tra virtuale e possibile individuata da Deleuze in Leibniz è appunto dovuta al trasferimento della speculazione sul possibile a un intelletto divino onnisciente in grado quindi di calcolare la totalità delle possibilità, non solo quelle disponibili in un istante o in un mondo: per questo intelletto non vi è alcuna «imprevedibile novità», sebbene essa così si presenti a un abitante di quel mondo. Lo stesso appiattimento può essere riscontrato nel realismo modale di Lewis, secondo cui i *possibilia* non vanno ristretti alle possibilità accessibili dal mondo in cui ci si trova, come stipulazioni controfattuali (potrebbero accadere cose simili a quelle che sono accadute), ma contemplano *mondi alieni* che esibiscono proprietà non esemplificate nel nostro (cfr. Libro I, par. 3.2).

percezioni che compongono la parte chiara,¹ ma la concezione leibniziana dell'idea come rapporto inesauribilmente variabile del chiaro con l'oscuro – inseparabili, come lo saranno per Hegel, l'uno dall'altro – e il perpetuo avvicinarsi delle percezioni emergenti dalle serie infinite racchiuse confusamente nella monade, secondo l'interpretazione di Deleuze, aprono le porte allo «stordimento propriamente filosofico». Siamo ai confini del pensiero razionale (o della possibilità logica) che per comprendersi deve spingersi nel delirio; i due domini, della ragione e della follia, sfumano l'uno nell'altro senza confine netto: «mancava poco perché sulla riva del mare o presso il mulino ad acqua, Leibniz sfiorasse Dioniso».² Ovviamente l'intento di Leibniz è opposto a quello del teorico del rizoma e del nomadismo: dove il primo indaga il fondo oscuro della monade attraverso il meccanismo differenziale per serrare il mondo ed escludere le serie divergenti, il secondo lo fa per ritrovare il caos e la dispersione nella ragione, un'ipotesi di libertà e di apertura, non di chiusura.

E anche se la produzione della differenza è per definizione “inesplicabile”, come evitare di *implicare* l'inesplicabile nel pensiero stesso? Come potrebbe l'impensabile non trovarsi nel fondo del pensiero? E il delirio, nel cuore del buon senso? Come ci si potrebbe contentare di relegare l'improbabile all'inizio di una evoluzione parziale, senza concepirlo anche come la più alta potenza del passato, come l'immemoriale nella memoria?³

Se l'ispirazione leibniziana è evidente, lo è altrettanto il mutamento di spirito che guida l'indagine: già la forma interrogativa in cui sono volte le affermazioni leibniziane apre un varco nel dubbio, nella possibilità alternativa che ci garantirà la libertà. Nella filosofia di Deleuze, infatti, le proposizioni leibniziane hanno cambiato di segno: il tuffo nel proprio inconscio, nel rapporto tra le infinite pieghe della serie, ci offre la possibilità di ritrovarci – come di perderci – ritornando a galla all'interno di un *mondo* o d'un *io* privi di necessità o privilegio esistenziale.

Accanto a ragioni d'ordine personale, per un filosofo come Deleuze così attento alle dinamiche della cultura contemporanea nella più vasta accezione, è difficile non tenere conto dell'influenza esercitata da un certo tipo di pensiero scientifico sviluppatosi nel corso della seconda metà del Novecento. Ne *La Piegata*, infatti, oltre a fare esplicitamente riferimento all'epigenesi moderna comparandola con il preformismo barocco ed evidenziandone somiglianze e differenze,⁴ sono le ultime novità della chimica e della matematica a giocare un

¹ Cfr. G. W. Leibniz, *Monadologia*, 60-61 cit., p. 462.

² G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 276.

³ *Ivi*, p. 294.

⁴ G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit., pp. 17-18: «[...] nella misura in cui il preformismo non si risolve in semplici variazioni metriche, tende ad avvicinarsi a un'epigenesi, così come l'epigenesi è costretta a postulare una sorta di preformazione virtuale o potenziale. L'essenziale sta dunque altrove. L'essenziale sta nel fatto che le due concezioni concepiscono comunque

ruolo decisivo nell'orientare la scelta di Deleuze su Leibniz. Da sempre lettore onnivoro, cita in più luoghi di *Che cos'è la filosofia?* – libro che proseguirà le problematiche aperte dal saggio dedicato al filosofo tedesco – i lavori di Ilya Prigogine e in particolare *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, scritto in coppia con la filosofa Isabelle Stengers e dedicato a illustrare i concetti base di quelle ricerche che rientreranno sotto l'etichetta di «scienza della complessità», caratterizzata – in contrapposizione alla scienza classica – da uno spostamento di interesse «dalla sostanza alle relazioni, alla comunicazione, al tempo».¹ Con l'obiettivo di superare la linea di confine tra organico e inorganico, fornendo così un terreno comune a fisici e biologi, la «scienza della complessità» si presenta come un fortissimo operatore di integrazione e convergenza tra ricerche afferenti a diverse aree del sapere: dal momento che le conclusioni tratte osservando il mondo naturale (fisica e biologia) paiono trasferibili su quello sociale, il paradigma della complessità sembra la chiave per tracciare una mappatura olistica della realtà. Per ottenere questo risultato, tuttavia, come scrivono Steven Best e Douglas Kellner, la scienza deve riconoscere «il caso, il processo, l'indeterminazione [...], la complessità e la non linearità come aspetti fondamentali del mondo piuttosto che come difetti dei modelli ideali, limitazioni nelle tecnologie di misurazione, o mancanze del pensiero soggettivo».² Si tratta di quella che i due studiosi definiscono la «svolta postmoderna» delle scienze: le nozioni di determinismo o ordine non vengono espulse, ma si legano piuttosto «alle loro controparti dialettiche dell'indeterminismo, del cambiamento spontaneo e dell'auto-organizzazione» per produrre «un modello del mondo più complesso – e verosimilmente più accurato – che consente un miglior grado di esattezza e predicibilità».³ Le problematiche tipiche dei sistemi di cui si occupano Prigogine e gli altri teorici della complessità – come ad esempio il ruolo giocato dal caso nell'organizzazione complessiva o l'interazione di variabili multiple inseparabili dal flusso temporale in cui sono inserite – devono aver esercitato un indiscutibile fascino sul pensiero di Deleuze. Tale vicinanza non è affatto casuale: nel corso de *La nuova alleanza*, infatti, i riferimenti alla filosofia francese contemporanea non si contano e lo stesso Deleuze appare più volte citato esplicitamente, soprattutto quando si affronta l'inadeguatezza dello schematismo

entrambe l'organismo come una piega, come una piegatura o un ripiegamento originale [...]. Il preformismo è la forma nella quale si intravedono queste verità nel XVII secolo, con l'ausilio dei primi microscopi. [...] Certo, non vanno trascurate le differenze tra i due punti di vista: per l'epigenesi, la piega organica si produce, si scava o si accresce a partire da una superficie relativamente piatta e uniforme [...]; mentre per il preformismo una piega organica deriva sempre da un'altra piega, quantomeno all'interno di uno stesso tipo d'organizzazione: ogni piega viene da una piega, *Plica ex plica*, piega su piega».

¹ Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1981, p. 11.

² Steven Best, Douglas Kellner, *The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium*, London, Routledge, 2001, p. 111 (trad. mia).

³ *Ibidem*.

scientifico di fronte alla complessità della natura; è dunque evidente il tentativo di riallacciare sapere scientifico ed umanistico, separati dal pregiudizio, evoluto nel corso della modernità, che marchia il primo come dominio dell'universale necessario e il secondo del particolare contingente.¹

La scienza (post-)moderna tende sempre più ad aprirsi alle molteplicità e ad accogliere l'irregolarità come parte costitutiva del suo oggetto di studio: a violare qualsivoglia ideale di regolarità e armonia galileiana, che si vorrebbe caratterizzasse ogni studio scientifico, sono sicuramente i fenomeni non lineari e i "mostri matematici" teorizzati da Bernhard Riemann e Karl Weierstrass che trovano, nell'ultimo scorcio del XX secolo, un apostolo in Benoît Mandelbrot e nei suoi oggetti frattali.² Come suggerisce il nome, essi non presentano una dimensione intera come gli oggetti regolari, ma frazionaria e individuabile nel rapporto omotetico tra diversi livelli della figura: a determinati gradi di scala si ritrovano le medesime forme. Grazie a questa infinita ripetizione di microcosmo e macrocosmo diventa possibile ricostruire con maggiore accuratezza fenomeni che prima di allora venivano considerati irriducibili a una trattazione analitica, come ad esempio la forma dei litorali costieri, l'andamento meteorologico o addirittura la distribuzione delle galassie: mediante una rinata fiducia nell'intuizione e nella capacità immaginativa della geometria, la matematica tenta di riappropriarsi del mondo descrivendolo. È lo stesso filosofo francese in una nota de *La Piega* ad indicarci esplicitamente l'«ispirazione leibniziana»³ di queste ricerche fondate sul criterio dell'autosomiglianza: la stessa curva di Helge von Koch, realizzata iterando il medesimo modulo all'infinito fino a smussare tutti gli angoli presenti nella configurazione iniziale, viene interpretata da Deleuze come perfetta metafora della piega barocca. Proprio Mandelbrot, prendendo le mosse dalle proprietà della curva di Koch, primitiva forma frattale, procede a generalizzarla modificando i parametri che definiscono i «generatori»⁴ iniziali e simulando il ruolo giocato dal caso «complicando l'algoritmo pur mantenendone nel contempo il carattere interamente deterministico».⁵ Lo scopo dell'utilizzo del caso nella modellizzazione di Mandelbrot è chiaro e molto acutamente Deleuze vede avanzare lo spettro leibniziano nel tentativo estremo di controllo della

¹ Cfr. Isaiah Berlin, *Controcorrente. Saggi di storia delle idee*, Milano, Adelphi, 2000-2013², pp. 161-162.

² Cfr. Benoît B. Mandelbrot, *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, Torino, Einaudi, 1987-2000².

³ G. Deleuze, *La Piega*, cit, p. 27, n. 5. Cfr. anche *ivi*, p. 97: «[...] il gusto estremo dei principi, lungi dal favorire le compartimentazioni, presiede al passaggio mobile degli esseri, delle cose e dei concetti da un compartimento all'altro». Tale attività di creazione di principi è tesa tra due poli in cui i principi si ripiegano e si dispiegano: «*Tutto è sempre la stessa cosa, Non c'è che un solo e medesimo Fondo; [...] Tutto si distingue per gradi, Tutto differisce per la maniera...*»

⁴ B. B. Mandelbrot, *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, cit., p. 38.

⁵ *Ivi*, p. 45.

realtà, che spinge la matematica, tradizionalmente ritenuta dominio dell'ordine, a confrontarsi col caos, inoculandone piccole dosi controllate all'interno di essa.¹

Un altro nome che «domina la preistoria della geometria frattale»² è quello di Georg Cantor, i cui lavori vengono riscoperti e riportati al centro dell'attenzione proprio in seguito al cambiamento di paradigma avvenuto nelle scienze contemporanee.³ A lui infatti dobbiamo, oltre alla *teoria degli insiemi* – da molti oggi considerata il fondamento della matematica moderna –, la nozione di *numeri transfiniti* – ovvero grandezze infinite, ma definibili mediante numeri determinati – e una concettualizzazione chiara dei «diversi gradini dell'infinito».⁴ L'ipotesi che esistessero due forme di infinito di diversa grandezza, lo abbiamo già visto, non è nuova. Secondo tale idea, oltre ad un infinito somma di parti finite va preso in considerazione un infinito per così dire assoluto che forma un continuo denso in cui, dato un intervallo, per quanto piccolo, sia sempre possibile trovare al suo interno una distanza minore di quella selezionata.⁵ È lo stesso Cantor, nel suo *Fondamenti di una teoria generale della molteplicità*, saggio di straordinaria consapevolezza filosofica e non soltanto matematica, a rintracciare i suoi predecessori in Cusano, Bruno, Spinoza e Leibniz: si dimostra debitore soprattutto di quest'ultimo non solo in quanto maggiore sviluppatore, assieme a Newton, del calcolo infinitesimale moderno, ma in quanto aperto sostenitore dell'infinito attuale, che non conosce unità non ulteriormente divisibile.⁶ I

¹ Nel sottolineare le somiglianze, non bisogna però sottovalutare le differenze tra l'impostazione leibniziana e quella della geometria frattale: se la prima tende a escludere completamente l'incontrollabile dal mondo, la seconda tenta di trovarne una modellizzazione efficace per approssimazione. La geometria frattale non mira a sostituirsi al mondo, ma sposa una prospettiva epistemologica in cui si desidera trovare metodologie di *analisi formali* più efficaci e adeguate al *mondo fenomenico* su cui vengono proiettate. Cfr. *ivi*, p. 46: «Questo saggio invoca il caso, nella forma in cui il calcolo delle probabilità c'insegna a manipolarlo, solo perché si tratta di cogliere l'ignoto e l'incontrollabile. Per nostra grande fortuna, questo modello è, nello stesso tempo, straordinariamente potente e comodo».

² *Ivi*, p. 54.

³ Soprattutto per il cosiddetto Insieme di Cantor, primitiva forma ricorsiva frattale. Cfr. Georg Cantor, *Sulle molteplicità lineari infinite di punti*, N. 5 *Fondamenti di una teoria generale della molteplicità* (1883), 11, ora in Id., *La formazione della teoria degli insiemi. Scritti 1872-1899*, a cura di Gianni Rigamonti e Ernst Zermelo, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 114-118. Va precisato che l'applicazione ricorsiva dei due *principi di produzione* soggetti alla condizione di un terzo principio, detto di *restrizione o limitazione*, è formulata da Cantor solo in maniera generale ed accessoria in quanto metodo di costruzione di un insieme infinito, ma in alcun modo continuo o denso.

⁴ *Ivi*, 4 n. 2, p. 128.

⁵ Cfr. *ivi*, 10, pp. 108-114.

⁶ *Ivi*, 4-8, pp. 85-100. Cantor, al pari di Deleuze, coglie nel pensiero di Spinoza e Leibniz i presupposti di una «spiegazione organica» della natura da opporre ad una «spiegazione meccanica», sviluppata brillantemente dagli empiristi e poi dal loro discepolo Kant. Per il matematico tale modello ha il difetto di opporre l'infinito della natura alla finitezza della nostra mente, separando nettamente i domini dell'una e dell'altra. L'intelletto finito di pascaliana memoria per Cantor non ha ragion d'essere in quanto esso manifesta una «disposizione illimitata alla costruzione [...] di intere classi numeriche che stanno in un rapporto determinato coi modi

pensatori precedenti, sebbene non mancasse loro l'intuizione, non erano riusciti a elaborare un apparato concettuale sufficientemente esteso da poter costruire una solida teoria delle molteplicità comprendente una gerarchia di infiniti di *potenza* differente.¹ Non solo l'idea dell'esistenza di infiniti di diversa grandezza, ma l'interno impianto gnoseologico cantoriano si pone esplicitamente sulla linea spinoziano-leibniziana, in netto contrasto con il criticismo kantiano. Con particolare forza egli si oppone alla tesi secondo cui sapere e certezza siano dovute alle nostre sensazioni filtrate dalle intuizioni pure di spazio e tempo:

è mia convinzione che questi elementi non diano assolutamente una conoscenza sicura, la quale può essere raggiunta solo grazie a concetti e idee che l'esperienza esterna è in grado al massimo di stimolare, ma sostanzialmente vengono costruiti da una intuizione e deduzione interna come un qualcosa che già stava in qualche modo in noi e viene solo risvegliato e reso cosciente.²

Tale realismo idealistico o spinozismo neoplatonico³ difficilmente avrebbe potuto non ricevere l'attenzione di Deleuze, il quale, pur accusando Cantor di

infiniti, e le *potenze* sono via via crescenti». Le due realtà, quella soggettiva e quella oggettiva, rimangono «sempre unite», se una presenta la caratteristica di essere infinita, anche l'altra l'esibirà allo stesso modo: compito della scienza e della metafisica sarà individuare i metodi per accertare tale verità. Anche nel fornire tale visione olistica, che sottolinea la natura fortemente interrelata delle parti e del tutto, Cantor si prefigura come antesignano delle moderne scienze della complessità.

¹ Cantor ritiene che le classi di molteplicità siano limitate in qualche modo a *due* ordini di grandezza: un insieme infinito numerabile e un insieme denso o continuo (cfr. G. Cantor, *Contributo alla teoria delle molteplicità* (1878), 8, ora in Id., *La formazione della teoria degli insiemi*, cit., p. 41; cfr. anche Id., *Sulle molteplicità lineari infinite di punti*, cit., 10, ora in *ivi*, pp. 108-114). Che la cardinalità degli insiemi infiniti fosse limitata a due livelli non era tuttavia affatto chiaro prima di Cantor. Lo stesso Spinoza, a cui Cantor si rifà esplicitamente, seppure nella sesta definizione dell'*Etica* distingue infiniti di due diversi ordini di grandezza, nella celebre *Lettera XII* pare aggiungerne invece un terzo; non solo vi è l'infinito per sé e l'infinito per la causa, che si presentano come i due gradi cantoriani, ma ve ne compare un terzo, compreso in limiti: «talune cose sono di loro natura infinite e che in nessun modo si potrebbero concepire come finite; altre invece lo sono in virtù della causa a cui ineriscono, e queste, ove siano concepite astrattamente, si possono dividere in parti e considerare come finite; altre infine si dicono infinite, o se si vuole indefinite, perché non si possono fissare con un numero, benché si possano concepire come maggiori e minori, perché non è detto che debbano essere necessariamente uguali le cose che non si possono commisurare a un numero [...]» (Baruch Spinoza, *Lettera XII*, in Id. *Epistolario*, a cura di Antonio Droetto, Milano, SE, p. 49).

² G. Cantor, *Sulle molteplicità lineari infinite di punti*, cit., 8 n. 6, p. 130.

³ Cfr. *ivi*, p. 97: «Dato il fondamento totalmente realistico, ma insieme anche totalmente idealistico, delle mie riflessioni, per me non c'è alcun dubbio che queste due specie di realtà [*intrasoggettiva* o *immanente* e *transoggettiva* o *transiente*] siano sempre unite, nel senso che un concetto che va giudicato esistente nella prima accezione possederà sempre, sotto certi aspetti (anzi sotto infiniti), anche una realtà transiente»; continua in n. 6, p. 130: «Questo convincimento coincide nella sostanza, tanto con i principi del sistema platonico quanto con un tratto essenziale di quello spinoziano».

aver tentato di arginare la forza dell'infinito anziché liberarla, gli riconosce lo sforzo di far coincidere il concetto filosofico con la funzione scientifica, intrinsecamente limitata dalla necessità di riferirsi a qualche cosa per mantenersi coerente.¹ È essenzialmente la stessa accusa che abbiamo visto rivolgere dal filosofo francese a Leibniz: il tentativo di cogliere la pura molteplicità della realtà porta a ingigantirne la rappresentazione fino a rendere quest'ultima infinita; ma questa totalità assoluta, che l'intelletto può cogliere in quanto co-partecipante alla medesima infinita natura, è – spinozianamente ancor prima che deleuzianamente – «sapere intuitivo» senza forma immaginabile o rappresentazione, coscienza immediata.² Proprio questa ambigua attrazione per il pensiero matematico incoraggia a considerare il fatto che tanto la «rappresentazione *orgiaca*»³ di *Differenza e ripetizione* quanto la teoria delle inclusioni attraverso cui Deleuze interpreta la classificazione leibniziana dei concetti presentino alcune affinità con gli studi di Cantor sulle varie tipologie di infinito e con la sua *teoria degli insiemi*.⁴ In estrema sintesi il problema sollevato da Cantor, rielaborato da Bertrand Russell e qui esposto secondo l'argomentazione – ormai celebre tra chi si è trovato ad affrontare dilemmi simili, pur non occupandosi di matematica in senso stretto – di Douglas R. Hofstadter, riguardava in particolare la difficoltà di costruire una gerarchia formalizzata degli insiemi: se esistono due tipologie di insiemi, una che comprende gli insiemi che non contengono se stessi come elementi, e un'altra ad «auto-ingerimento», ovvero costituita da insiemi che contengono se stessi come elementi, come possiamo far rientrare in una delle due classi l'insieme di tutti gli insiemi che non contengono se stessi come elementi? In entrambi i casi si perviene al paradosso.⁵ In altre parole siamo qui davanti al problema dell'autoreferenza che si trova ad affrontare ogni *ontologia di Möbius*: qualcosa, che dovrebbe intuitivamente esistere all'esterno del sistema per renderlo coerente, si ritrova, a rigor di logica,

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 114-115.

² Baruch Spinoza, *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, II, prop. 40 e V, prop. 25, cit., pp.76-79 e 240.

³ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 61: «L'infinito, in tal senso, significa anche l'identità del piccolo e del grande, l'identità degli estremi. Quando la rappresentazione trova in sé l'infinito, appare come rappresentazione *orgiaca* e non più *organica*: scopre in sé il tumulto, l'inquietudine e la passione sotto la calma apparente o i limiti dell'organizzato, ritrova il mostro». Probabilmente qui l'ispirazione è da far risalire alle idee espresse da Bataille ne *L'eroticismo*, sebbene Deleuze non abbia mai ammesso di buon grado l'influenza di quest'ultimo sul proprio pensiero; tuttavia, in ogni caso, non ci si spinge fino a sostenere una ascendenza diretta delle idee di Deleuze da quelle di Cantor: l'intento è soltanto quello di mettere in luce una certa affinità immaginativa.

⁴ Cfr. G. Deleuze, *La Piegatura. Leibniz e il Barocco*, cit., pp. 69-97. Per quanto riguarda il fascino che la matematica pura esercita sul filosofo francese, si può ricordare la celebre definizione data nell'introduzione a *Mille piani*: la matematica «non è una scienza, ma un gergo prodigioso e nomadico» (Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2003-2014², p. 69).

⁵ Cfr. Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi, 1984-2013¹⁵, pp. 20-22.

all'interno. Similmente, nell'interpretare la filosofia leibniziana, Deleuze tende a costruire un sistema analogo a quello del filosofo tedesco, mettendone in risalto le implicazioni logico-matematiche e il ruolo di Dio come sorta di livello superiore in grado di garantire la verità "a cascata" di quelli inferiori, che da esso si differenziano: Deleuze avverte in Leibniz la necessità di lavorare internamente a un sistema per renderlo coerente e la simultanea impossibilità di trovarne giustificazione senza postulare entità superiori; ciò gli permette di avvicinare il matematico barocco ai colleghi moderni che si trovano di fronte al medesimo problema. A consentire il passaggio da un concetto all'altro, isolando classi e separando elementi, è infatti la fiducia nella somiglianza a una incorporea idea originaria, tenace illusione platonica che deve essere, come voleva Nietzsche, rovesciata. Tema centrale di tutti gli scritti di Deleuze, quantomeno dei primi, è proprio questo «rovesciamento del platonismo», il quale passa attraverso una critica del concetto di somiglianza come derivazione da un archetipo o modello, che il filosofo francese – certo non senza ironia – già dichiarava crollata dopo il peccato di Adamo:¹ a essa e al criterio di selezione trascendente che offre si deve ricorrere come ultimo riparo per non ammettere l'esistenza dello scarto minimo, imprevedibile e ineliminabile, in un mondo composto di intensità immanenti e dominato dai due principi coimplicati della differenza e dalla ripetizione.²

Deleuze ritorna in più punti de *La Piega* sulle conseguenze problematiche legate alla stabilità di un sistema infinito: qualora si interrompa l'eterna ripetizione in cui qualsiasi produzione è compensata perfettamente da

¹ Cfr. G. Deleuze, *Simulacro e filosofia antica*, in *Logica del senso*, cit., p. 226: «La copia è immagine dotata di somiglianza, il simulacro un'immagine senza somiglianza. Il catechismo, tanto ispirato al platonismo, ci ha familiarizzati con questa nozione: Dio fece l'uomo a propria immagine e somiglianza ma, per il peccato, l'uomo ha perso la somiglianza conservando l'immagine. [...] Senza dubbio esso [il simulacro] produce ancora un *effetto* di somiglianza; ma è un effetto d'insieme, affatto esteriore, prodotto da mezzi del tutto diversi da quelli che operano nel modello. Il simulacro è costruito su una disparità, su una differenza, interiorizza una dissimilitudine. Perciò non possiamo nemmeno più definirlo rispetto al modello che si impone alle copie, modello del Medesimo da cui deriva la somiglianza delle copie. Se il simulacro ha ancora un modello, questo è un modello dell'Altro da cui discende una somiglianza interiorizzata». Cfr. anche Id., *Logica del senso, Seconda serie. Effetti di superficie*, cit., p. 12 e Id., *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 1-2 e 91.

² Riprendendo e sviluppando la scoperta di Kierkegaard della differenza tra ripetizione e imitazione, nelle prime pagine di *Differenza e ripetizione* Deleuze rende cospicua l'impossibilità della pura ripetizione facendo riferimento alla riscrittura del *Don Chisciotte* da parte di Pierre Ménard immaginata da Borges: «la ripetizione più esatta e più stretta ha per correlato il massimo di differenza». In altre parole, come il kierkegaardiano Constantin Constantius apprende l'impossibilità della pura ripetizione a furia di ripetizioni, finendo così per amare il corno da corno del postiglione poiché «chi dà fiato al corno con tutta la sua arte non si renderà mai colpevole di una ripresa», così Deleuze per mezzo del racconto di Borges dimostra che la ripetizione non coincide mai con la riproposizione identica del passato: non esiste ripetizione che non sia al tempo stesso *variazione* (cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 1-5 e Sören Kierkegaard, *La ripresa*, in Id., *Timore e tremore – La ripresa*, Milano, Edizioni di Comunità, 1973, pp. 204-205).

un'annichilazione altrove localizzata, ciò che prima era cosmo si trasforma in caos. Tale dilemma ha attraversato la storia della fisica moderna almeno da Newton in poi.¹ In uno spazio-tempo infinito, infatti, le possibilità di un sistema dinamico di mantenersi in equilibrio sono ridicolmente inferiori rispetto a quelle di sfaldarsi in breve tempo in un turbinare disordinato. Nel corso del Novecento fisici e cosmologi hanno parlato di questo problema nei termini della quantità di materia ed antimateria presente nell'universo: è la questione della *costante cosmologica*, ovvero la densità di «energia del vuoto» che regolerebbe l'espansione del nostro universo. Senza entrare nei dettagli di una questione che esula dalle nostre competenze e dall'interesse della ricerca, si può dare un'idea della rilevanza dell'argomento rammentando che, se il valore di questa costante non ricadesse all'interno di un intervallo ridicolmente piccolo, la nostra esistenza non sarebbe possibile. Proprio a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta molti fisici stavano riproponendo con forza il problema dell'eccessiva perfezione di questo e altri parametri dell'universo, i quali sembrerebbero non avere altra giustificazione se non che così deve essere per garantire l'esistenza di esseri intelligenti in grado di porsi delle domande riguardanti la natura dell'universo in cui si trovano: è in questo periodo che cominciano a guadagnare consenso le varie ipotesi di «multiverso» che prevedono l'esistenza fisica di più bolle di universo all'interno delle quali vigono leggi della fisica completamente diverse, tra cui quelle che consentono la vita come noi la conosciamo sono un numero molto esiguo; il caso di abitare un universo tanto perfetto appare così meno gratuitamente fortuito.² Per inciso, va sottolineato, è ancora grazie a Leibniz e ai suoi studi su calcolo differenziale, infiniti e infinitesimi che astrofisici e fisici teorici oggi trovano il modo di costruire geometrie infinite all'interno di spazi finiti, garantendo così di accogliere tra i *possibilia* mondi internamente senza confini, ma che, se visti dall'esterno – ovvero da un punto di vista non appartenente alle loro dimensioni – appaiono come bolle limitate in espansione.³

Si può forse trovare un'ulteriore ragione maggiormente soggettiva del motivo che ha spinto lo sguardo di Deleuze su Leibniz, ed è – per quanto strano possa sembrare – una sorta di ingenuità ribelle. Invitato da Robert Maggiori a commentare la celebre frase di Michel Foucault che prospetterebbe un futuro in cui il Novecento verrà ricordato come secolo deleuziano, il filosofo francese azzarda un'interpretazione dal forte sapore introspettivo, nonostante la patina ironica:

Forse voleva dire questo: che ero il più naif tra i filosofi della nostra generazione.
[...] Non sono mai stato toccato dal superamento della metafisica o dalla morte

¹ Cfr. Mary-Jane Rubenstein, *Worlds Without End. The Many Lives of the Multiverse*, New York, Columbia University Press, 2014, pp. 125-126. Cfr. Libro I, par. 3.3, p. 119, n. 2.

² Cfr. *ivi*, p. 7-18. Cfr. anche Leonard Susskind, *Il paesaggio cosmico. Dalla teoria delle stringhe al megaverso*, Milano, Adelphi, 2007-2011², pp. 60-84. Cfr. Libro I, par. 3.3.

³ Cfr. *ivi*, pp. 296-297.

della filosofia, e dalla rinuncia al Tutto, all'Uno, al soggetto, non ne ho mai fatto un dramma. [...] Forse Foucault voleva dire questo: non che ero il migliore, ma il più naïf, una specie di arte grezza, per così dire.¹

La stessa ingenuità che riconosce a se stesso, e il rifiuto di fermarsi di fronte ai *non licet* del pensiero filosofico a lui contemporaneo, sembra ritrovarli inaspettatamente in Leibniz, come ci suggerisce questo passo di una sua conferenza dedicata al filosofo tedesco:

Nel campo degli avvertimenti, ce n'è uno famoso di Aristotele. Il grande Aristotele, che peraltro ha esercitato una fortissima influenza su Leibniz, lascia da qualche parte nella *Metafisica* una formula molto bella: bisogna sapersi fermare (*anankéstenai*). È un avvertimento importante. È il filosofo di fronte all'abisso del concatenamento (*enchaînement*) dei concetti. Leibniz se ne frega, non si ferma.²

È un tributo di stima splendidamente contraddittorio, peraltro in linea con il gusto del paradosso, così tipico del barocco, a cui Deleuze deve molto: nel momento in cui rimprovera a Leibniz di non riuscire a fermarsi nell'estendere la catena logica fino all'assoluto rischiando così grossolane approssimazioni, ne loda il coraggio di andare avanti senza guardarsi indietro, di non arrendersi ai limiti imposti dal "buon senso". Proprio alla pericolosa unione di buon senso, filosofia e scienza sono dedicate alcune tra le più belle pagine di *Differenza e ripetizione*: il buon senso è la tranquillità, l'addomesticamento delle differenze, alle quali viene concessa esistenza solo in quanto evento insignificante, anomalia che non vince la forza di compensazione a cui obbliga il sistema definito.³ Se Deleuze riconosce che la ragione non può fare a meno delle categorie, al fondo del buon senso non può che esserci il delirio che al pensiero «dà da pensare e gli dà un pensiero»:⁴ sono le risonanze che le serie divergenti innescano nella mente a generare la novità, è l'oscurità a garantire ancora una volta la percezione chiara. La voce della filosofia deleuziana e quella della nuova scienza illustrata da Prigogine si uniscono nel denunciare il pericolo della sistematizzazione, indissolubilmente legato alla sua utilità: i principi non spiegano nulla, e non

¹ Gilles Deleuze, *Fendere le cose, fendere le parole*, conversazione con Robert Maggiori in «Libération», 2 e 3 settembre 1986, ora in Id., *Pourparler 1972-1990*, Macerata, Quodlibet, 2000-2014⁴, p. 120.

² G. Deleuze, *Les cours & conférences de Gilles Deleuze*, conferenza su Leibniz del 15 aprile 1980, disponibile online: <https://www.le-terrier.net/deleuze/accueil.htm#index>, consultato il 7 gennaio 2017 (trad. mia): «Dans le domaine des cris, il y a un cri fameux d'Aristote. Le grand Aristote qui, d'ailleurs, a exercé sur Leibniz une très forte influence, lâche à un moment dans la Métaphysique une formule très belle : il faut bien s'arrêter (*anankéstenai*). C'est un grand cri. C'est le philosophe devant le gouffre de l'enchaînement des concepts. Leibniz s'en fout, il ne s'arrête pas».

³ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 291.

⁴ *Ivi*, p. 293.

rendono conto della verità del movimento, ma lo descrivono, lo rappresentano fino a sostituirsi a esso in virtù della loro maggiore affidabilità; sono astrazioni lontane dal moto di creazione della realtà, ma che consentono di prevederlo, illudendosi così di dominarlo: molto spesso ci riescono perché la differenza regredisce, a volte invece le zone di differenza si sviluppano autonomamente creando nuovi equilibri dei quali lo schema non riesce a render conto.¹ Ovviamente lo sguardo di Deleuze sul giardino delle scienze rimane ambivalente e critico: le piante che qui crescono occupano la loro celletta numerata e la loro vita è ridotta a immagine per mezzo della produzione di funzioni attraverso gli strumenti offerti dalla matematica; per il filosofo francese il mondo, nella sua molteplicità, non è riducibile a un'immagine, ma è proprio attraverso l'esaurimento di quest'immagine – portata alle sue estreme conseguenze, estesa ben oltre l'orizzonte del buon senso – che si raggiunge il paradosso, autentico «modo di manifestarsi della filosofia».² Attraverso di esso il pensiero raggiunge il suo limite, s'immerge nella differenza pura, nel pulviscolo del reale, insinuando il delirio nel cuore del buon senso: anche da un punto di vista etimologico, infatti, il potere conoscitivo del paradosso si esercita sul senso comune, scardinandone la pretesa totalità. Per fare ciò, però, bisogna varcare la soglia e accedere alla «zona»³ in cui il pensiero entra a contatto con la sua antitesi: chi va *oltre* forse lo fa per ingenuità, perché non sapendo non ha paura di cosa può trovare al di là. Come a se stesso, forse, Deleuze riconosce a Leibniz il coraggio di non fermarsi, di confrontarsi con il paradosso proponendo una soluzione estrema: certo, laddove uno vede il caos, l'altro ode una musica celestiale, ma, su piani diversi, nessuno dei due sembra disposto a scendere a compromessi.

2.3. LA PIEGA E LA PIAGA: VERSO UNA REALTÀ DISSONANTE

*Forse l'intero mondo è dentro di me.
Quando chiuderò gli occhi tutto l'universo sparirà.*
Philip Dick

Una volta che viene a mancare un criterio di selezione, in particolare la convergenza delle serie provenienti dalle diverse monadi, che assicurava l'attualizzazione di un determinato mondo, esso diventa polimorfo. Il proliferare delle serie divergenti e delle contraddizioni locali apre due vie all'interpretazione del mondo. Una possibilità è quella di considerare perduta l'architettura

¹ Facendo esplicito riferimento al pensiero di Deleuze, così vengono descritti limiti del «principio d'ordine di Boltzmann» in I. Prigogine, I. Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, cit., pp. 209-210.

² G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 294.

³ Guillaume Apollinaire, *Zona [Zone]*, in *Alcools*, ora in Id., *Poesie*, a cura di Renzo Paris, Roma, Newton Compton, 1971 [1913], pp. 76-87.

piramidale presentata da Leibniz e ritenere che molteplici mondi differenti pervengano all'esistenza: questi tenderebbero a rimanere separati, ma di tanto in tanto potrebbe crearsi una figura d'interferenza tra l'uno e l'altro dando luogo a zone di differenza ontologica in cui le leggi subiscono un'aberrazione. Secondo le parole di Philippe Forest, infatti,

la vera vertigine, la vertigine del vero, comincia, al contrario di quello che afferma Leibniz, quando tutte quelle versioni della vita appaiono dotate dello stesso grado di realtà (o di irrealtà) senza che nessuna provvidenza le metta in ordine: un grande caos di forme che vagano alla cieca nel vuoto in cui volteggiano tutti i possibili, la mostruosa addizione di mondi che si giustappongono senza alcun senso e di cui niente viene a regolare il movimento casuale che non li conduce verso nessun posto.¹

Il *locus classicus* letterario che esemplifica tale soluzione è sicuramente *Il giardino dei sentieri che si biforcano*: nell'opera del filosofo cinese Ts'ui Pên, descritta da Borges, non c'è selezione tra possibilità alternative e ogni istante sviluppa serie spaziotemporali divergenti che talvolta finiscono per attraversarsi e disperdersi nuovamente in un groviglio senza fine; è questa la scelta di Borges che, rifiutando la scelta del Migliore, afferma l'esistenza simultanea di tutti i mondi impossibili che si sviluppano «in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli».² Se invece, come Leibniz, non si è disposti a concedere l'esistenza a più mondi differenti, allora si è costretti a prendere in considerazione un solo mondo completamente eterogeneo, in cui non esiste legge universale che non possa essere contraddetta, un universo inconoscibile e caotico. È questo il prezzo da scontare: il setaccio non funziona più armonicamente, il mondo racchiuso all'interno delle monadi è viziato da errori e pieghe inspiegabili. Le divergenze non svolgono più il loro ruolo di frontiere tra mondi: l'anima e il corpo finiscono stritolati l'uno nell'altro e l'ideale di chiusura della monade viene messo a dura prova. È «un mondo di catture più che di clausure».³ Assieme alla linearità, infatti, se ne va ogni garanzia d'identità: senza una gerarchia ogni valore è possibile e se il mondo continua ad essere ripiegato nelle anime, queste anime perdono i confini, si appropriano degli eventi incassandosi l'una sull'altra. Già in Leibniz non c'è unità sostanziale nel soggetto e ad identificare un individuo è soltanto il possesso di determinate singolarità,⁴ ma, laddove nel Barocco questo divenire era regolato e garantito da precise

¹ Philippe Forest, *Il gatto di Schrödinger [Le chat de Schrödinger]*, Roma, Del Vecchio Editore, 2014 [2013], p. 221.

² Jorge-Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni (1944)*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 700.

³ Cfr. G. Deleuze, *La Piegatura. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 135.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 179-181.

regole stabilite prima dell'inizio del gioco, ora, nel Neobarocco, è il movimento stesso a rigenerare i principi giocando.

A rappresentare con incredibile efficacia la crisi del *modello a un solo mondo*, in cui il mondo dispiegato si presenta come un delirio di serie divergenti e le anime che lo esprimono si ritrovano imprigionate nella follia, è *Kosmos* di Witold Gombrowicz.¹ La narrazione prende la forma di un *memoir* in cui il protagonista sembra coincidere con l'autore: entrambi portano il medesimo nome. L'intero romanzo, come ci suggerisce Gombrowicz stesso,² si presenta come un giallo, una ricerca epistemologica che tenta di far chiarezza su alcuni strani fatti: ad interrompere la noia di una vacanza in campagna di due giovani, Witold e Fuks, intervengono infatti alcuni avvenimenti insignificanti e ingiustificati, che paiono in qualche modo collegati. Nel boschetto nei pressi della pensione, che si presenta già come luogo eteroclito il cui «spazio a macchie» emerge tra «sbiechi» e «deviazioni», fa la sua comparsa un passero impiccato con del fil di ferro.³ L'avvenimento colpisce per la sua assurdità, ma potrebbe essere presto dimenticato se, alla vista della governante Katasia e di Lena, figlia della padrona di casa, Witold, nella sua mente, non lo collegasse ai tratti somatici delle due ragazze: il passero rimanda alle loro bocche e tutto il romanzo, di qui in poi, è una sorta di ricerca per trovare giustificazione all'associazione tra bocca e impiccagione. L'incontro tra il labbro viscido di Katasia e quello fresco di Lena toglie il sonno al narratore: ogni volta che un elemento della catena, insignificante di per sé, si presenterà alla mente, porterà con sé tutti gli altri, assumendo una rilevanza vitale nel rapporto. Tutto deve avere una spiegazione e i due giovani iniziano la loro indagine per trovare la ragione della serie. L'atmosfera si fa inquietante quando Witold e Fuks, dopo aver interpretato alcuni misteriosi segnali, trovano un bastoncino appeso al muro con del filo bianco: alla serie del passero e della bocca si aggiunge il bastoncino impiccato. La ripetizione prende il sopravvento sulla somiglianza: le cose cominciano a perdere i propri contorni e a sovrapporsi ad altre in virtù dell'iterazione di determinate caratteristiche. La situazione inizia a sfuggire di mano e i due villeggianti sperimentano una disarmonia sempre più grande con il mondo; il disordine fa capolino più volte ed emergono periodicamente catene associative sotto forma di catalogo che, anziché gettare luce sulle serie compostibili che compongono il mondo, non fanno altro che sottolineare la violenza innaturale con cui gli eventi vengono collegati: i personaggi agiscono senza comprendere

¹ Quanto segue è frutto di una rielaborazione di materiale precedentemente edito: cfr. Lorenzo Graziani, *Gombrowicz e lo spettro di Leibniz. La realtà divergente di Kosmos*, in «Strumenti Critici», 145, 2017, pp. 399-413.

² Così si esprime Gombrowicz nelle pagine del suo *Diario* poste in luogo di prefazione alla prima edizione italiana di *Kosmos*: «Che cos'è un romanzo giallo? Un tentativo di organizzare il caos. Per questo il mio Cosmo, che mi piace chiamare "un romanzo sulla formazione della realtà," sarà una specie di racconto giallo» (cfr. Witold Gombrowicz, *Cosmo [Kosmos]*, Milano, Feltrinelli, 1966-1967² [1965], p. 7).

³ Cfr. *ivi*, pp. 12-13.

le proprie azioni, in preda a raptus apparentemente gratuiti, ma a cui riescono sempre a trovare una spiegazione razionale. Le serie convergenti danno luogo ad uno *scontro* piuttosto che ad un *incontro* armonico: è un mondo in cui anche le unioni provocano dolore quanto le separazioni. La serie di fatti inspiegabili da gioco sadico si fa sempre più nera, preannunciando l'efferato epilogo in cui la morte è solo un pretesto per mostrare come il mondo altro non sia che una forzatura violenta del nulla: tramite piccoli eventi divergenti si prepara per tutto il romanzo l'epifania caotica finale, dalla quale nascerà *forse* un mondo nuovo, ma *certamente* non migliore del precedente.

L'intera narrazione si presenta come una sorta di stilizzazione e consecutiva inversione tragica dei temi leibniziani presi precedente in considerazione. Innanzitutto le percezioni dei soggetti sembrano dipendere solamente dalle loro inclinazioni interne, senza che la causa di queste possa essere individuata nel mondo esterno:

dal punto di vista formale, infatti, non c'era dubbio che le mani scattarono per via della vespa... ma chi sarà in grado di assicurarci che la vespa non fu che un pretesto per mobilitare le mani a causa della manina di lei... Un doppio senso... e questo sdoppiamento si univa forse (chi lo poteva sapere?) con lo sdoppiamento delle bocche Katasia-Lena... con lo sdoppiamento passero-bastoncino... Ero smarrito. Vagavo in periferia.¹

Il problema centrale del romanzo è proprio quello di fare ordine, «*cercare un'idea che spieghi*», che dia ragione del fiorire delle serie che emergono «*dal fondo delle tenebre*».² Anche se l'idea rimane leibnizianamente chiaroscura, ovvero mai separabile dal mormorio dell'indifferenziato,³ la convergenza non è più garanzia di selezione: la ragione diventa individuale e la monade tende a divaricarsi sotto l'azione di forze opposte. Le consonanze, viste nella loro assurda gratuità, tendono ad avvolgere la narrazione su se stessa: scenari alternativi e controfattuali vengono presentati soltanto in virtù della loro possibilità di realizzazione e, crollato l'accordo armonico tra anime e corpi, non ci può essere più selezione. La ragion sufficiente cambia dunque significato: la somiglianza passa al dominio del condizionale (*potrebbe essere*), ci si illude di sapere e tanto basta. Guardandosi dentro non si ritrova Dio, ma soltanto sudiciume e isolamento,⁴ mentre il godere di se stessi si ripiega nell'onanismo che è fuga dal mondo, rifiuto più che immersione: «perché devi cercare la mano altrui, quando tu stesso ne hai due di mani [...]».⁵ Il luogo dell'anima, la stanza senza finestre

¹ *Ini*, p. 61.

² Cfr. *ini*, p. 7.

³ Cfr. *ini*, p. 205: «l'evidenza che ti colpisce ma che resta sotterrata».

⁴ Cfr. *ini*, p. 145: «una svolta verso l'intimo, l'orrore di me stesso, la mia sporcizia, i propri delitti, il chiudersi in sé, la condanna alla propria compagnia, oh, quel meproprismo, quel sestessismo! In sé!».

⁵ *Ini*, p. 163.

di cui parla Leibniz nella *Monadologia*, appare ora «basso come il solaio [...], freddo»,¹ un meccanismo che gode ancora di una libertà assoluta, ma la mancanza di motivazione delle nostre azioni non è rischiarata dalla luce della speranza e l'autonomia si trasforma in insensata stupidità: «Si uccide quando l'assassinio si fa facile, quando non si ha nulla di meglio da fare. Semplicemente le altre possibilità si esauriscono». ² Coerentemente al pensiero barocco, il caos non esiste, esso viene sostituito da una massa fluida di principi distinti ed inseparabili che formano una rete dalla forma complessa ma definita. Il mondo fisico, riflesso di quello dell'anima, è ugualmente instabile e confuso: non ci sono le «verità necessarie ed eterne»³ di Leibniz a rassicurare. Ogni oggetto appare col solo scopo di scomparire subito dopo in un perenne flusso, lasciando vagare l'inconscio tra gli infiniti rapporti differenziali: a rimanere è soltanto lo sfarfallio della presenza e dell'assenza avviluppate l'una nell'altra.

Come l'oggetto perde la sua forma essenziale disperdendosi in uno «sciame inesauribile»⁴ di funzionalità pura che dispiega una famiglia di caratteri e parametri, anche il soggetto si riduce ad una somma di singolarità, una semplice «prensione»⁵ che stringe alcune caratteristiche del mondo rendendole private; una volta catturate, però, le stesse prensioni perdono la loro individualità venendo inglobate in altre in una catena senza fine. I soggetti eventuali di Gombrowicz, a differenza di quelli leibniziani, sono infatti perennemente in bilico sul nulla, che non si configura come silenzio, ma come un abisso di rumore bianco:

Gli anni si scompongono in mesi, i mesi in giorni, i giorni in ore, in minuti, in secondi, e i secondi scolano via. Non li saprà mai afferrare, caro lei. Scolano via. Scappano. Che cosa sono io. Un certo numero di secondi – che sono scolati via. E il risultato: niente. Niente.⁶

Queste parole sono affidate a Leone, proprietario della pensione dove sono ospitati Witold e Fuks. Padre di famiglia, in apparenza un po' folle ma innocuo, ricopre un ruolo fondamentale per la comprensione del romanzo: tutta la parte centrale è incentrata su una gita in montagna da lui organizzata assieme alla moglie, apparentemente per passare qualche ora all'aria aperta mangiando e bevendo in compagnia. Oltre ai due protagonisti, partecipano due giovani coppie di sposi ed un prete trovato sulla via. Durante una conversazione tra Witold e Leone, quest'ultimo offre una spiegazione non soltanto del suo comportamento

¹ *Ivi*, p. 209.

² *Ivi*, p. 212.

³ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 29, cit., p. 457.

⁴ W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 170

⁵ Il materiale lessicale qui utilizzato è ripreso da Alfred North Whitehead, *Il processo e la realtà*, cit., pp. 69-73, 557-559; cfr. anche G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, cit, p. 129.

⁶ W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 152.

folle, ma anche del vero motivo per cui ha voluto condurre tutti quanti in quel preciso luogo. Tutta la felicità consiste non nell'averne ciò che ami, ma nell'amare ciò che hai e per ottenere ciò basta «sapersi foderare internamente di piacerini»¹ in una sorta di perenne gioco autoerotico in cui si gode del mondo nel mondo che si è creato, retto dalle regole che si è scelto di seguire. Tutta la vita è «berg» e «Ti-ri-ri»: creare principi, costruire dei e nei sogni e goderne, ma l'illusione ha perso ogni possibile universalità, i suoi frammenti non rimandano più ad una unità collettiva:² si cade vittime dei propri sogni e con la loro materia ci si plasma una via di fuga riservata. Tutta la gita diventa un pellegrinaggio nel luogo del massimo piacere che nel mondo di Leone sia mai stato raggiunto «e ciò avveniva ventisette anni fa con quella serva, che lavorava in questo rifugio».³ La stessa eccitazione provata nel riunire tutta la famiglia per festeggiare, a loro insaputa, l'anniversario del massimo «berg» ci conferma come non sia la cosa che si osserva ad essere rilevante, ma l'atto in sé: è l'osservazione in se stessa a generare il suo oggetto. Tale stato di perenne eccitazione scorre tra i personaggi ed il mondo, traducendosi in turbamento ed incertezza:⁴ è proprio attraverso una vibrazione infinita ed eterna che la realtà si manifesta e le percezioni sorpassano la soglia del *rimarчевole* presentandosi alla coscienza. Il movimento si propaga per eccitazione e pulsione tra un corpo e l'altro, non fermandosi alla superficie, ma penetrandola, giungendo all'anima, trapassandola come se tutto fosse immerso nello stesso fluido corpuscolare avviticchiato tra le pieghe:⁵

Cose più diverse – cose diverse – strane distanze, curve assordanti, lo spazio imprigionato e teso, che premeva o cedeva, che si attorcigliava o arrotolava, che colpiva verso l'alto o verso il basso. L'inerzia di questo enorme movimento.⁶

Ogni percezione è dunque allucinatoria: non c'è nulla nel mondo che confermi o neghi le nostre percezioni, ad esistere è solo il flusso percettivo, per quanto contraddittorio esso sia. Non vi è più l'illusione barocca in cui si ritrovava l'accordo di anima e corpo, ma una chimera che sfiora il pensiero per non rimanere, per scivolare via ed essere riassorbita nel nulla indistinto:

¹ *Ivi*, 165.

² Cfr. *supra* (rimarчевole e ordinario).

³ W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., 167.

⁴ Cfr. W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 53: «[...] osservata da più vicino ci si scorgevano dei tremori, come per esempio il tremore della pelle alla base dell'anulare, oppure la trazione tra il terzo e il quarto dito – embrioni di movimento che si trasformavano tuttavia in un movimento reale, nel tocco della tovaglia coll'indice, nello strofinare l'unghia contro un risvolto... tutto ciò era così lontano da Lena stessa che ci vedevo un grande Stato pieno di movimenti interni, incontrollati, soggiogati probabilmente dalle leggi della statistica...»; oppure ancora p. 66: «tutto ormai vibrava, ribolliva, giungendo fino a Lena [...]».

⁵ Cfr. *supra*

⁶ W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 126.

La folla, il gorgo, il caos... troppo, troppo, troppo, la calca, il movimento scavallare, scaraventare, la baraonda generale, giganteschi mastodonti che tutto riempivano e che in un batter d'occhio si scomponavano in migliaia di particolari, di insiemì, di massi, di chissà che, in un caos sgraziato per riunirsi di nuovo, tutti questi particolari, in una forma superba! [...] anche lì nascevano delle forme – soltanto che laggiù erano particolari, mentre qui c'era la tormenta rombante della materia. Ero diventato così bravo ad interpretare la natura che mio malgrado indagavo, cercavo scrutavo, come se ci fosse realmente qualcosa da interpretare, mi appigliavo a combinazioni sempre nuove che il nostro minuscolo calesse srotolava dal seno della montagna, sobbalzando con frastuono. Macché, niente e niente. Un uccello apparve, celeste [...] Questi però poggiò su un'ala, roteò, scomparve [...].¹

Siamo ad una svolta cruciale: se il pieno barocco tende a cedere il passo al niente, al nulla moderno, lo statuto allucinatorio non riguarda soltanto la coscienza individuale: è il mondo stesso ad essere allucinato, incoerente ed inconsistente. In altre parole, il mondo continua ad essere, come per Leibniz, espressione delle virtualità implicate nei soggetti. Il tessuto non si è lacerato, ma, al posto di offrire sicurezza e organicità, questa piega fa intravedere lo spettro del regresso infinito, la vertigine. I momenti di introspezione, in cui il soggetto dovrebbe ritrovare il mondo dentro di sé, sono vissuti con disagio, non con pace interiore, non ci si osserva come parte di un tutto organico. Ad infrangersi infatti è proprio l'idea che sia un accordo armonico ad unire corpo ed anima: il dubbio sul mondo si insinua nella monade. In un impianto leibniziano, però, l'incertezza cognitiva si tramuta in pluralità ontologica. Non possono mancare le parole, deve esistere la parola giusta ed il concetto in grado di descrivere e di occupare nella sua fluidità narrativa il posto dell'oggetto: «Quale parola? Già perché sembrava che tutto dovesse svolgersi seguendo un'idea ben determinata... Ma quale?»² Qui è un *problema di mondo* ad essere esposto come un *problema di conoscenza*: non è l'inconoscibilità della parola il problema, ma la mancanza di determinazione tra più possibilità. Il giallo, genere epistemologico per eccellenza,³ viene trasformato da Gombrowicz in una sorta di cosmogonia, «*un romanzo sulla formazione della realtà*»⁴ le zone di incertezza dei soggetti corrispondono a quelle del mondo, come se le sensazioni e gli oggetti fossero impressionati sulla stessa pellicola il cui stato di decomposizione avanza assieme alla rappresentazione, fino a polverizzarsi.⁵ Lo spazio rappresentato è dominato

¹ *Ivi*, pp. 126-127.

² *Ivi*, p. 47

³ Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 9.

⁴ W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 7.

⁵ Che per Gombrowicz l'incertezza e l'incapacità di trovare un ordine logico non si limiti alla coscienza individuale ed alla percezione della realtà mediata dai nostri sensi, ma investa anche le descrizioni del mondo che si vorrebbero oggettive – vale a dire che la realtà si presenta incoerente – è particolarmente evidente in alcuni luoghi del suo *Corso di filosofia*, come ad esempio:

dall'eccesso: sono troppe le serie attualizzate, troppe le possibilità che superano la soglia dell'esistenza. La storia perde significato e linearità, diventa un continuo «ammassarsi e sfaldarsi»¹ di elementi eterogenei, un garbuglio in cui la sovrabbondanza delle eventualità impedisce di ricostruire un disegno comune.

Il punto di vista dei personaggi di *Kosmos* non è mai accesso soggettivo variabile ad una realtà esterna invariabile, ma rimane, come per Leibniz e il prospettivismo barocco, condizione oggettiva di percezione della realtà come variazione infinita. La circolazione ontologica tra mondo e rappresentazione è però alterata, la menzogna si insinua nel cuore della verità corrompendone il funzionamento valvolare: le serie uscenti dalle monadi presentano zone oscure che lacerano il pensiero sovvertendone le leggi. Si chiude così il cerchio leibniziano: le allucinazioni si innestano nel mondo reale, ma non per grazia armonica, bensì per violenza. Il dito ficcato in bocca al cadavere impiccato e poi al prete ubriaco congiunge la serie delle bocche con quella delle impiccagioni: accade ciò che è necessario accada, tutto torna, per quanto ci appaia gratuito e insensato.² Pena e ribrezzo sono inscindibili l'uno dall'altra, caratterizzano tutti i personaggi dalla loro comparsa alla loro scomparsa.

Il caos stringe la monade sofferente, ma l'impossibilità di pensare il caos traduce l'ordine in ossessione: gli ordini possibili sono infiniti e tutti, essendo gerarchie arbitrarie ma oggettive, dipendenti dal soggetto in quanto parte integrante di un'unica realtà, presentano il medesimo grado di necessità. Così si legge in un passo del *Diario* di Gombrowicz tra quelli selezionati per fare da prefazione a *Kosmos* nella prima edizione italiana:

*Che la realtà sia, per essenza, ossessiva? Dato che noi costruiamo i nostri mondi per associazione di fenomeni, non sarei affatto sorpreso che all'inizio dei tempi ci fosse stata una gratuita e ripetuta associazione tale da imporre una direzione nel caos e instaurare un ordine. C'è nella coscienza qualcosa che la trasforma in una trappola per se stessa.*³

Come scriveranno Deleuze e Guattari in apertura del capitolo finale di *Che cos'è la filosofia?*: «Chiediamo soltanto un po' di ordine per proteggerci dal caos».⁴ Il

«L'esistenzialismo è la conseguenza di un evento basilare, della rottura interiore della coscienza, che si manifesta non soltanto nelle qualità fondamentali dell'uomo, ma, fatto estremamente curioso, è evidente ad esempio nella fisica, in cui esistono due teorie per concepire la realtà

– corpuscolare

– ondulatoria

Ad esempio, le teorie della luce.

Ora, le due teorie sono entrambe giuste, come dimostra l'esperienza, ma contraddittorie. Troviamo lo stesso fenomeno nella nozione di fisica concernente l'elettrone: esistono due teorie sugli elettroni, entrambe giuste, ma contraddittorie» (Witold Gombrowicz, *Corso di filosofia in sei ore e un quarto* (1971), a cura di Francesco M. Cataluccio, Milano, SE, 2001-2011², pp. 67-68).

¹ W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 200.

² Cfr. *ivi*, pp. 200-214.

³ W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 9.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 203.

caos non è assenza di regole, perché anche tale definizione lo renderebbe pensabile, proprio in virtù di una regola, un principio. Ma il caos esiste, percorre il pensiero generando spontaneamente isole d'ordine, forme immerse in un flusso che, come le crea, le trasforma e le distrugge. L'ordine che si dà alla materia è reale, non ricopre con un pensiero intimo un caos esteriore: esiste l'angoscia di un pensiero che fugge, idee «che appena abbozzate scompaiono», ma non c'è natura senza pensiero.¹ In – o forse bisognerebbe dire *nel* – *Kosmos* la coscienza incuba la propria antitesi. Ciò che manca sempre, invece, è la sintesi. L'attitudine del soggetto a percepirsi come comparsa di una rappresentazione che non comprende gli strappa crudelmente ogni nozione identitaria riducendola a variabile ingiustificata, analoga a tutte le altre: «neppure io ero qui. Per questo appunto la nostra presenza qui risaltava cento volte di più. Come se fossimo simboli di noi stessi».²

L'ordine è gratuito, in quanto immotivato, e crudele, poiché i soggetti percepiscono la molteplicità, ma non la possono pensare che sotto forma di scelte tra possibilità che si differenziano soltanto nel momento in cui sono intese: «Ecco come, per il semplice fatto che ti sei concentrato senza motivo per un secondo di troppo sul fenomeno, la cosa comincia a distaccarsi dal resto, a caricarsi di senso...»³ La contemplazione non conduce ad una migliore conoscenza dell'universo e del soggetto come specchio di esso, ma alla scoperta di mostruose deformità che ci si rifiuta di riconoscere come parte di sé, anche se è impossibile liberarsene. Ciò comporta un riposizionamento continuo dell'io nella coscienza che, ripiegandosi, si trova sempre «un po' "dall'altra parte"».⁴ Così il soggetto trema davanti alla possibilità di scegliere anche quando questa non dovrebbe sussistere:

dopo due deviazioni la mia prima intenzione assunse il carattere di una decisione, minima anch'essa, ma comunque una decisione. Il che non era giustificato, poiché la perfetta indifferenza di questi oggetti celati nell'erba non presumeva le decisioni di sorta [...]⁵

Il protagonista si trova, come l'asino di Buridano, a dover scegliere tra alternative equivalenti: è unicamente la selezione a imporre una differenza. Anche solo il fatto di indugiare su questi pensieri rende il soggetto sempre più estraneo al suo mondo: i sentieri si biforcano nell'immobilità di chi li percorre, il tremolio della loro esistenza aumenta senza superare la soglia per trasformarsi in presenza:

Non mi muovevo neppure io. Ero immobile in piedi. La mia immobilità però diventava sempre più tracotante, persino folle, non avevo il diritto di starmene

¹ Cfr. *ivi*, p. 203.

² W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 150.

³ *Ivi*, p. 9.

⁴ *Ivi*, p. 36.

⁵ *Ivi*, p. 171.

così impalato, NON ERA POSSIBILE, DOVEVO ANDARE AVANTI... ma non mi muovevo.¹

Non c'è alcuna distinzione tra logica e delirio, il mondo nell'io e l'io nel mondo. Tutto quanto si avvolge tra le pieghe dell'evento che finisce per coincidere col soggetto che lo vive: «Ero io l'impiccagione» conclude il narratore al colmo dello stupore – in un paesaggio che «tremava, pareva sotto l'effetto di un'anestesia» – dopo aver ritrovato nel bosco il giovane compagno di Lena, Lodovico, impiccato ad un albero. Si riuniscono così finalmente in una serie unica tutte le singolarità che mancavano di giustificazione.² Al cadavere è negata qualsiasi identità: le micro-percezioni interiori compongono la figura di un uomo impiccato e quest'uomo è conosciuto come Lodovico, «un fatto impiccato lodovichiano».³ Ad esistere è soltanto un flusso di rapporti differenziali eternamente variabili. Ecco come l'assurdità ingiustificata di una morte diventa perfettamente logica, entra in una serie che la includeva dall'inizio dei tempi e che aveva fornito una lunga serie di precedenti. Ma questa non è la fine, perché la serie non finisce mai... «Ora bisognerà impiccare Lena».⁴

Quella che ci fornisce Gombrowicz in questo romanzo è un'esperienza di dolore neobarocco.⁵ Il modello barocco viene infatti mantenuto: afferriamo ancora tra le pieghe una percezione senza oggetto, una nube cangiante di pulviscolo che turbinando lascia affiorare qualcosa che subito scivola via. Se la visione è rimasta la stessa, ad essere cambiato è il suono: ad una musica armoniosa si è sostituito un pulsare sordo, incessante. Se rimane il fiorire dei principi, non esiste più alcuna convergenza ad assicurare l'esclusione dal mondo delle serie impossibili. Lungo la narrazione appaiono diversi elementi che sembrano formare serie divergenti destinate a non incontrarsi, degli anti-mondi coerenti in se stessi, ma che non dovrebbero pervenire all'esistenza: è proprio l'incontro tra queste serie divergenti la vera rottura dell'interfaccia tra essere e non essere, i quali si fondono in un miscuglio degenerare che porterà al collasso della «zona» popolata dai personaggi. Il mondo è ancora dentro al soggetto, espresso da esso, inseparabile: la torsione del mondo all'interno dell'anima assicura ancora un rapporto di simmetria tra le «piccole percezioni» e le «ondulazioni» della materia. Le prime, arrivando alla soglia della coscienza, formano una «percezione distinta»; le seconde giungono agli organi, ma questi,

¹ *Imi*, p. 172.

² Cfr. *imi*, pp. 210-211.

³ *Imi*, p. 203.

⁴ *Imi*, p. 210.

⁵ Che *Kosmos* dietro la patina di umorismo surreale faccia trasparire un dolore cosmico ce lo ricorda lo stesso Gombrowicz nel suo *Testamento*: «*Cosmo* per me è nero, sostanzialmente nero: come una buia corrente turbinosa piena di gorgi, arresti, ristagni; un'acqua nera che trasporta migliaia di rifiuti e l'uomo la fissa rapito cercando di decifrare, capire, collegare in un tutto unico... Il nero, la minaccia e la notte. Una notte intessuta di una passione violenta, di un amore contaminato» (cfr. Witold Gombrowicz, *Testamento*, Milano, Feltrinelli, 2004 [1969], p. 156).

da strumenti forniti da Dio perché la materia goda della luce della creazione,¹ si sono trasformati in insensate sacche di dolore. I corpi organici sono in preda alla stessa degenerazione che corrompe il pensiero. Il dolore non è quello di una coltellata che attraversa la superficie e lacera i tessuti, bensì quello di un colpo secco che dalle budella dell'anima si propaga in tutto il corpo facendolo accasciare. Dopo un attimo di torpore il formicolio diminuisce e ci si rialza, si fa *come se* non fosse successo nulla: «Oggi a pranzo c'è stato pollo in besciamella».²

¹ G. W. Leibniz, *Monadologia*, 20-21 e 25, cit., pp. 456-457.

² W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 218.

3. MONDI POSSIBILI, ONTOLOGIA E METAFISICA: UN BAROCCO MONDIALIZZATO

Il Barocco appare in Occidente nel momento in cui prevale l'idea che la Natura sia armoniosa, omogenea e conoscibile in profondità. Il razionalismo affina questa concezione, che ben si adatta alla sua crescente ambizione di dominare il reale. Contemporaneamente, lo spettacolo della Natura è reputato suscettibile di essere riprodotto: conoscenza e imitazione si costituiscono garanti reciproci. [...] È contro una tale tendenza che si profila, come fioritura, la «diversione» barocca. L'arte barocca fu una reazione contro la pretesa razionalista di penetrare con un movimento uniforme e decisivo gli arcani del conosciuto. In questo modo il brivido barocco tende ad esprimere chiaramente che ogni conoscenza è a venire e che questo ne costituisce il valore. In ogni modo. Le tecniche del barocco favoriranno l'«estensione» invece della «profondità».¹

Con queste parole Édouard Glissant caratterizza il Barocco come un periodo di cambiamento, più che di crisi: l'immagine della natura riflessa nello specchio che gli esseri umani le hanno posto di fronte appare ora stranamente deforme, dispersa nell'ombra, densa di meraviglia. Nonostante il dominio incontrastato della Chiesa Cattolica, che con la Controriforma aveva tentato di spazzar via le «divergenze» protestanti, la realtà emerge sempre più come compresenza e contatto di nature differenti. Da una parte l'arte barocca fa appello a quelle strategie che Glissant chiama di «aggiramento», «proliferazione», «ridondanza spaziale»: ² i contorni delle figure dipinte scompaiono sostituiti da oscure masse di colore che sembrano piegarsi l'una sull'altra, mentre le figure marmoree s'intrecciano come fossero di morbida cera. Dall'altra il XVII secolo coincide con una vigorosa riemersione della cosmologia epicurea in contrapposizione all'universo aristotelico; ³ l'esecuzione di Giordano Bruno, infatti, non era riuscita ad assicurare un lungo oblio all'affascinante ipotesi secondo cui il nostro mondo possa non essere l'unico esistente: le scoperte astronomiche avvenute attraverso l'uso del cannocchiale e il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* avevano consentito a Galileo Galilei di assestare un brusco colpo alle certezze del sapere che regnavano da più di un millennio. Il padre della moderna scienza ha avuto sicuramente più fortuna di Giordano Bruno, tuttavia il cambiamento di paradigma non solo è stato tutt'altro che immediato, ma ha anche comportato una serie di tensioni e incertezze: sebbene Galileo si fosse dimostrato piuttosto cauto in proposito, la rivendicazione d'autonomia da parte della scienza sulle verità di fede depotenziava palesemente il ruolo della legge di Dio come spiegazione dei fenomeni naturali e, soprattutto, decentrava in maniera radicale

¹ Édouard Glissant, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 81.

² Cfr. *ivi*, pp. 81-82.

³ Cfr. Michel Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Palermo, Sellerio, 1980-2000², pp. 33-34. Cfr. anche M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., pp. 106-126.

la posizione della terra e dell'umanità all'interno del Creato; situazione che non aveva certo contribuito ad allentare lo scetticismo di Montaigne, il quale trova i suoi ideali persecutori secenteschi nelle pensose meditazioni pascaliane o nei caustici sonetti e poemi di Donne venati di pessimismo, ancor più che nel dubbio cartesiano.¹

Come Bach ha rappresentato una sorta di summa massima della musica barocca, un discorso simile può essere fatto per Leibniz; al volgere di un'epoca, egli, come abbiamo visto, incarna forse meglio di chiunque altro lo spirito Barocco denso di contraddizioni: filosofo in cui l'affermazione di una pluralità infinita immanente rimane costretta in un sistema formalmente trascendente, chiuso e unitario. L'immergersi continuo del chiaro nell'oscuro, il formicolio delle «piccole percezioni» contenute nel fondo di ogni monade fanno di Leibniz colui che più si è confrontato con la molteplicità del reale, racchiudendola, però, in una rappresentazione unica, totalmente razionale. Inoltre, la vittoria dell'unità sulla molteplicità è testimoniata da quello che Anne Cauquelin chiama «passage au spéculatif» tipico dell'età barocca:² i filosofi non si impegnano più sulla realtà fisica di una pluralità di mondi, ciò che ora interessa è la loro possibilità. Lo stesso Leibniz risolve il problema al centro del suo pensiero – ovvero, «*se ogni possibile esige di esistere*», come possa essere un solo mondo a varcare la soglia dell'esistenza³ – traducendo la molteplicità attuale proposta da Bruno in molteplicità concettuale di cui solo Dio possiede la ragione: a superare la soglia dell'esistenza è un solo mondo, gli altri, sebbene rimangano sommersi alla base della piramide, possono essere evocati dagli esseri umani in qualità di finzioni.⁴ Si può dire che Leibniz riesca così a salvare, in maniera intelligente ed elegante, sia la bontà di Dio – poiché il mondo in cui viviamo è, relativamente agli altri, il Migliore –, sia l'intuizione secondo cui le cose sarebbero potute andare diversamente; l'impossibile, infatti, non è l'impossibile: ogni mondo è costituito solamente da serie possibili convergenti, mentre quelle divergenti, pur rimanendo ugualmente possibili, si distribuiscono in mondi differenti.

L'inizio del Novecento non è di certo stato segnato da una crisi meno profonda di quella che separa idealmente Rinascimento e Barocco: da una parte la «scuola del sospetto» – dominata da «tre maestri che in apparenza si escludono

¹ «Il silenzio eterno di questi infiniti spazi mi sgomenta» è il celebre pensiero di Pascal che si rende conto degli infimi limiti dell'uomo posto di fronte alla vastità del cosmo (cfr. Blaise Pascal, *Pensieri*, III, 206, in Id., *Le Provinciali, Pensieri*, a cura di Ferruccio e Elsa Giovannini Masini, Novara, De Agostini, 1966, p. 371). Per quanto riguarda John Donne, come esempio paradigmatico si può citare il poema *An Anatomie of the World (1611)*, scritto a pochi anni di distanza delle prime osservazioni astronomiche compiute da Galileo, in cui il poeta esprime in modo esplicito il senso di disorientamento provato dai contemporanei di fronte alle radicali scoperte scientifiche di inizio secolo.

² Cfr. A. Cauquelin, *À l'angle des mondes possibles*, cit., pp. 41-43.

³ Cfr. G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVI: Verità prime, possibilità ed esistenza*, cit., p. 478.

⁴ Cfr. A. Cauquelin, *À l'angle des mondes possibles*, cit., pp. 55-57.

a vicenda, Marx, Nietzsche e Freud»¹ – ha portato ad un ripensamento profondo dell'immagine dei rapporti umani, della conoscenza e, in particolar modo, della coscienza; dall'altra Einstein prima e subito dopo Bohr, Heisenberg e Schrödinger hanno compiuto quella «rivoluzione concettuale» che tra il 1900 e il 1930 ha scompaginato la visione del mondo naturale offerta da quella che ormai chiamiamo, sottolineandone così la vetustà, «fisica classica».² Come sottolinea Glissant, nel Novecento la «scienza è entrata in un'era di incertezze razionali e fondatrici».³ L'instabilità epistemologica estrema prodotta dalla scoperta delle leggi dei *quanta* ha portato molti fisici ad abbracciare la pluralità ontologica insista nelle ipotesi multiversalità: le possibilità alternative dilagano e serie di eventi impossibili si realizzano in rami differenti, formando realtà parallele separate l'una dall'altra.

La seconda metà del secolo, poi, è stata caratterizzata dall'emersione, talvolta violenta, di voci prima eclissate dall'ombra della cultura dominante o troppo deboli per sovrastare il rumore industriale del primo mondo: mentre «l'unità-diversità del mondo»⁴ appariva con sempre maggiore evidenza, lo stesso Occidente si è dovuto arrendere di fronte a uno scoppio di molteplicità interne ed esterne al suo pensiero. Glissant definisce tale apertura globale alla pluralità «mondializzazione del barocco»,⁵ movimento in cui anche la scienza – proverbiale dominio dell'ordine – si è vista costretta ad affrontare un caos ormai impossibile da ignorare:

la scienza aveva smesso di voler procurare questo genere di garanzie. Si era nel frattempo avventurata non fuori dal positivo, ma al di là del positivismo. Si era confrontata con la naturalità del barocco, e aveva capito che la sua opera meritava attenzione. [...] Da tempo intuivamo nel mondo un ordine e un disordine, che abbiamo proiettato in misura e dismisura. Ma ogni poetica ci portava a credere – non a torto – che esiste anche una dismisura dell'ordine, una misura del disordine. [...] Il pensiero analitico è invitato a costruire insieme, le cui varianze solidali ricostruiscono la totalità del gioco. Tali insieme non sono modelli, ma echi-mondo rivelatori. Il pensiero produce musica. L'opera di William Faulkner, il canto di Bob Marley, le teorie di Benoît Mandelbrot sono altrettanti echi-mondo.⁶

La pluralità degli «echi-mondo» rivendicata da Glissant si presenta come la controparte postmoderna dei mondi possibili barocchi, i quali da concetti presenti nella mente di Dio si sono trasformati in differenti sistemi culturali concorrenti non riducibili ad una sottostante radice comune. Sarebbe tuttavia

¹ Paul Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, il Saggiatore, 1967-1979², p. 46.

² Cfr. Brian Greene, *La realtà nascosta. Universi paralleli e leggi profonde del cosmo*, Torino, Einaudi, 2012-2017², pp. 244-245.

³ É. Glissant, *Poetica della Relazione*, cit., p. 82.

⁴ *Ivi*, p. 83.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 94.

errato annunciare una totale vittoria della molteplicità: da una parte il pensiero sistematico tendente a ricondurre fenomeni disparati a unità gioca ancora un ruolo fondamentale nella conoscenza, dall'altra non tutti sono pronti ad abbracciare il relativismo concettuale implicito in queste parole.

«Il pensiero analitico è invitato a costruire insieme», scrive Glissant per identificare l'operazione razionale interna all'attività del conoscere, ed è proprio all'interno di quella tradizione filosofica, che si è soliti chiamare «analitica», che possiamo rintracciare con maggior evidenza l'affinità con il pensiero Barocco, non solo da un punto di vista concettuale, ma anche per quanto riguarda l'intero impianto metaforico con cui i problemi vengono espressi. Abbiamo già visto come non sia un caso che Deleuze, per parlare del mondo che lo circonda, si rivolga a Leibniz; il filosofo francese, però, non fa alcun accenno al lavoro compiuto quasi contemporaneamente dai colleghi d'oltreoceano. Dato il suo malcelato biasimo nei confronti dei «discepoli di Wittgenstein», tale assenza non provoca particolare stupore, sebbene si possa affermare che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta con i lavori del giovane Saul Kripke e di Jaakko Hintikka,¹ in America si sia consumato quello che potremmo definire un revival barocco o addirittura leibniziano:² lo sviluppo della logica modale e dell'analisi dei condizionali controfattuali avevano infatti reinserito con forza la metafora dei mondi possibili nella *koine* filosofica. Se è vero che la maggior parte dei filosofi coinvolti considerava i mondi possibili come un utile strumento euristico per esaminare la semantica di specifiche affermazioni e il valore di determinati concetti, senza mettere dunque in discussione l'esistenza di un solo mondo, c'era anche chi – degno erede postmoderno di Leucippo e Democrito – si spingeva ben oltre Leibniz, sostenendo che tutti i mondi possibili esistessero allo stesso modo. Scopo di questa sezione è per l'appunto comprendere come la pluralità barocca riviva nella nostra epoca neobarocca e quale statuto ontologico venga attribuito all'oggetto di riflessione principale: i mondi possibili sono concetti astratti creati *ad hoc*, sono somme reali di individui isolate l'una dall'altra, oppure sono somme ideali di oggetti create da strutture di riferimento e coordinate culturali differenti?

I filosofi qui considerati vengono solitamente definiti «analitici» per contrapporli ai colleghi cosiddetti «continentali»: una distinzione che, con l'andare del tempo, diviene sempre più formale che sostanziale. Vi è stato un periodo, effettivamente, in cui filosofia linguistica, filosofia analitica e filosofia del linguaggio si sono ritrovate accomunate da un intento critico nei confronti della filosofia europea tradizionale: tutte e tre hanno condiviso la fondamentale idea secondo cui i problemi filosofici sono generati dal linguaggio, e il

¹ Cfr. Saul Kripke, *A Completeness Theorem in Modal Logics*, in «Journal of Symbolic Logic», 24, 1959, pp. 1-14; Jaakko Hintikka, *Modality and Quantification*, in «Theoria», 27, 1961, pp. 119-128. Per una panoramica cfr. A. Borghini, *Che cos'è la possibilità*, cit., pp. 38-41.

² Cfr. Willard van Orman Quine, *Otherworldly*, in «The New York Review of Books», 25/18, 1978, p. 25.

programma derivante da questo assunto è stato interpretato in due modi differenti.¹ Da una parte, secondo Frege, Russell e il primo Wittgenstein, il linguaggio naturale è per sua natura imperfetto e tale imperfezione genera l'ambiguità da cui nascono tutti i problemi filosofici; una volta eliminata quest'ultima attraverso un'analisi della struttura profonda che regola il linguaggio, avremo *dissolto* tutti i problemi filosofici; posizione che ha trovato molti sostenitori tra gli esponenti del positivismo logico, i quali ritenevano opportuno creare un linguaggio artificiale ideale scevro di ogni possibile oscurità. Dall'altra, filosofi inglesi come Austin hanno scelto la strada dell'analisi del linguaggio ordinario: i problemi filosofici non si dissolvono, ma si *risolvono* appurando il significato di determinate parole. Il programma promosso dai filosofi linguistici si riflette in scelte metodologiche ben precise: il nominalismo² che domina il pensiero di tali autori rompe nettamente con l'ingenua idea, tipica del realismo metafisico, di poter cogliere l'essenza immediatamente offrendo al contempo un metodo esplicito a cui aderire e un campo su cui confrontarsi, stabilendo chiaramente le regole del gioco. Il discorso filosofico sembra infatti orientarsi solo su quelle nozioni che possono essere esplicitate, abbandonando così l'oscurità tipica della metafisica tradizionale: non esiste differenza senza qualcosa che faccia differenza.

Questa fase pare superata da tutti gli esponenti principali della sezione e, sebbene molti concetti derivino direttamente da quelli elaborati dai filosofi linguistici, si tratta di una continuità storica, piuttosto che dovuta ad un'espressa appartenenza di scuola. La filosofia analitica degli anni Settanta, infatti, si caratterizza più per uno stile comune che per l'adesione a tesi filosofiche sostanziali, come era stata quella secondo cui tutti i problemi filosofici sono generati dal linguaggio: a differenza dei «continentali», gli «analitici» ricorrono molto spesso a definizioni e argomentazioni esplicite, il senso comune è spesso chiamato in causa per motivare la propria indagine, mentre le loro pagine sono costellate di esempi presi dal mondo delle scienze e della matematica, laddove i colleghi europei prediligono il confronto con le arti e la letteratura. Pure il veto posto sulla metafisica da parte dei primi filosofi linguistici ha perso molta della sua importanza se anche Saul Kripke – il filosofo e logico per certi aspetti più legato alla riflessione linguistica di Frege, Russell e Wittgenstein – sostiene si possa scoprire tramite l'esperienza non soltanto la loro funzione strumentale, ma l'essenza stessa delle cose, ovvero la proprietà che esse possiedono necessariamente. David Lewis, addirittura, non si perita a presentare la sua filosofia come vera e propria metafisica, basando il realismo modale su forti intuizioni sostanziali prefilosofiche. Nelson Goodman, dal canto suo, porta alle

¹ Ovvero la concezione secondo cui, abbandonando la ricerca della natura ultima che rivela l'essenza delle cose *in sé*, ciò che non può essere compreso attraverso l'indagine empirica, deve poter ottenere risposta attraverso un'analisi dell'uso delle espressioni linguistiche (cfr. Richard Rorty, *La svolta linguistica*, Milano, Garzanti, 1994).

² Cfr. *ivi*, pp. 45-46.

estreme conseguenze il nominalismo metodologico impugnato prima dai positivisti logici e poi da Quine, fino ad approdare a un relativismo concettuale radicale che, negando la possibilità stessa di individuare un sistema in grado di fare da base a tutti gli altri, finisce per porre sullo stesso piano la versione del mondo fornita dal *Don Chisciotte* e dalla relatività generale.

Nonostante le differenti ipotesi sostanziali da cui derivano le successive argomentazioni, si può dire che tutti questi filosofi siano accomunati da una tendenza a relativizzare determinate nozioni fondamentali. Per Kripke e Putnam il significato degli oggetti è inscindibile dal modo pragmatico in cui è avvenuta la fissazione del riferimento, ovvero dal contesto linguistico-culturale. Lewis si spinge oltre e considera non solo il significato di una designazione, ma l'intera nozione di attualità come dipendente dal contesto comunicativo: il mondo attuale è semplicemente quello di cui fa parte l'entità che fissa il riferimento, ma ciò non vuol dire in alcun modo che esso sia l'unico mondo passibile di essere così qualificato; in altre parole, il nostro mondo è attuale per noi, mentre, per un abitante di un mondo diverso, a essere attuale sarà il suo. Sebbene divergano riguardo al grado di realtà attribuito ai mondi possibili, Kripke e Lewis concordano sul fatto che il mondo attuale, composto da tutti gli esseri con cui intratteniamo relazioni di tipo causale o spaziotemporale, sia per noi solamente uno; Goodman, invece, sostiene non solo che esista una pluralità di mondi, ma che questi siano tutti quanti ugualmente attuali. Nel nostro percorso, dunque, seguiremo, in un certo senso, la linea di un pensiero che si relativizza sempre di più, da una parte dilatando l'estensione di ciò che viene considerato reale, dall'altra facendo fronte a una vaghezza crescente per quanto concerne la natura della suddetta realtà. Va qui sottolineato che, dal momento che le varie espressioni della filosofia analitica hanno contribuito, negli ultimi trent'anni, a marginalizzare progressivamente il dibattito sul postmoderno, può sembrare strano vedere utilizzati i concetti elaborati da questi filosofi per analizzare problematiche socio-culturali tipiche proprio della temperie culturale a cui paiono opporsi; tuttavia, non solo – come nota giustamente Elio Franzini – la filosofia analitica esibisce alcune delle caratteristiche che vengono solitamente attribuite all'epoca culturale detta postmoderna, «come per esempio il privilegio dato alla dimensione linguistica, le istanze spesso antifondazionalistiche e soprattutto la totale assenza di senso storico»,¹ ma alcuni suoi esponenti giungono autonomamente a risultati molto simili a quelli ottenuti dall'ermeneutica di Hans-Georg Gadamer e dal decostruzionismo di Jacques Derrida, autori, questi ultimi, in cui la dimensione storica mantiene un ruolo centrale diversamente da quanto accade nel relativismo concettuale di derivazione analitica.

Ogni sezione affronta tematiche molto ricche, delle quali è molto difficile render conto senza tralasciare dettagli anche piuttosto importanti. Si è tentato,

¹ Elio Franzini, *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Milano, Cortina, 2018, p. 178.

per quanto possibile, di offrire una panoramica sufficientemente esauriente degli argomenti, i quali, tuttavia, sono stati organizzati in modo tale da porre in risalto di volta in volta un aspetto differente delle problematiche metafisico-ontologiche legate ai mondi possibili. Nella sezione dedicata all'attualismo l'attenzione si focalizza sul problema delle entità fittizie, mettendo successivamente in luce alcune caratteristiche dell'*artifattualismo*, una delle teorie della finzione più diffuse non solo in ambito filosofico, ma anche teorico-letterario. Il realismo modale offre invece la possibilità di studiare da vicino la struttura dei mondi, le loro proprietà e le relazioni che intercorrono tra gli individui che li popolano; tenuto presente che per Lewis i mondi possibili hanno la stessa consistenza ontologica del mondo attuale, la sua tesi metafisica pare incontrare alcune teorie fisiche che prevedono l'esistenza di altri universi paralleli al nostro: per questo motivo – oltre all'indubbio fascino esercitato da siffatte speculazioni scientifiche su filosofi e artisti, che sembrano aver trovato in queste ultime una sorta di *vademecum* per i più arditi voli della loro fantasia – si è deciso di trattare alcune tra le implicazioni metafisico-ontologiche insite nelle ipotesi multiversali formulate dai cosmologi contemporanei. L'ultima sezione, invece, è dedicata al relativismo concettuale, argomento che non cessa di essere oggetto di accesi dibattiti, i quali oggi troppo spesso si volgarizzano in una moderna forma di caccia alle streghe volta alla ricerca di agenti a cui addossare la colpa della crisi dell'informazione ai tempi dei social network; si è, dunque, scelto di indagare le radici filosofiche del relativismo concettuale e gli sviluppi novecenteschi, presentandone le caratteristiche fondamentali, in modo da poter comprendere i motivi che lo hanno reso inestricabilmente legato tanto all'indagine dell'interazione tra differenti sistemi simbolici, quanto alle forme di multiculturalismo oggetto di studio dei moderni *Cultural Studies* americani, perlomeno fino all'11 Settembre 2001.¹

La scelta di questa data ci riporta ad un'ultima considerazione: abbiamo iniziato presentando un «Barocco Mondializzato», e abbiamo finito col parlare solo della situazione nord-americana. Con buona pace di molti statunitensi, l'America non è la totalità del mondo e gli Stati Uniti non sono nemmeno la metà dell'America. Tuttavia è evidente come gli Stati Uniti abbiano giocato un ruolo egemone sia nella politica sia nella cultura occidentale del secondo Novecento: sono stati la nostra cartina al tornasole, l'avanguardia dell'Occidente, nel bene e nel male. Forse nessuno meglio di Jean Baudrillard, uno dei critici più graffianti della società contemporanea, è riuscito a offrire una descrizione più efficace di tale condizione:

¹ Con la caduta delle Torri Gemelle Julian Baggini propone di dichiarare chiusa definitivamente la parentesi multiculturalista e relativista che aveva dominato il pensiero occidentale dagli anni Sessanta-Settanta in poi (cfr. Elisabetta Ambrosi, *Introduzione. La filosofia dopo l'11 settembre*, in *Il bello del relativismo. Quel che resta della filosofia nel XXI secolo*, a cura di Elisabetta Ambrosi, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 7-46).

L'America è la versione originale della modernità, noi ne siamo la versione doppiata o sottotitolata. [...] L'America è già stata, a suo tempo, un satellite del pianeta Europa. Lo si voglia o no, il futuro si è spostato verso i satelliti artificiali.

Gli Stati Uniti sono l'utopia realizzata. [...] La convinzione idilliaca degli americani di essere il centro del mondo, la potenza suprema e il modello assoluto, non è falsa. E non si fonda tanto sulle risorse, le tecnologie e le armi, quanto sul presupposto miracoloso di un'utopia incarnata, di una società che, con candore che può apparire insopportabile, si regge sull'idea di essere la realizzazione di tutto ciò che gli altri hanno sognato [...]: essa lo sa, ci crede, e finiscono per crederci anche gli altri.

Nella crisi attuale dei valori, tutti finiscono col rivolgersi verso quella cultura che ha osato, con un atto di forza teatrale, materializzarli senza indugio, verso quella cultura che, grazie alla rottura geografica e mentale dell'emigrazione, ha potuto pensare di creare da tutti i singoli elementi un mondo ideale [...]. Qualunque cosa accada, qualunque cosa si pensi sull'arroganza del dollaro o delle multinazionali, questa cultura affascina in tutto il pianeta persino coloro che ne sono vittime, in quanto nutrono l'intima e delirante convinzione che essa abbia materializzato tutti i loro sogni.¹

Certamente oggi la situazione è cambiata e l'America del nord ha perso molto dell'ambiguo fascino che ha esercitato per buona parte del secondo Novecento; tuttavia, per quanto riguarda l'epoca Neobarocca o postmoderna oggetto di questo lavoro, con la quale – nonostante la messe di necrologi accumulati nel corso di più di una ventina d'anni – dobbiamo ancora fare i conti, essa presenta la forza di una *mise en abyme* (quasi) perfetta.

3.1. LA SEMANTICA ATTUALISTA: LA REALTÀ CHE CI È DATA

Prima di concedere senza indugi diritto d'esistenza ad una pluralità di mondi, è bene fare qualche breve considerazione sull'*attualismo* che, pur rinunciando alla scelta del Migliore, offre il modello ontologico contemporaneo maggiormente economico e condiviso: è alquanto comune accettare la presenza di una frontiera spesso invalicabile tra fatto e finzione che impedisca di confondere realtà intersoggettiva e fantasticherie private, allo stesso modo la maggior parte delle persone dotate di buon senso opporrebbe qualche resistenza all'idea che, per giustificare la contingenza radicale di ciò che accade o la nostra attitudine modale, si rivendichi – seguendo David Lewis – l'esistenza di una pluralità di mondi, o, per darsi ragione delle incongruenze del mondo, si debba far ricorso – come fa Gombrowicz – a infiniti livelli di realtà in conflitto tra loro. Credere nell'esistenza di un solo mondo senza rinunciare all'intuizione che le cose potrebbero stare altrimenti da come si presentano a noi non appare infatti poi così difficile: è sufficiente pensare che uno stato di cose realizzato, ovvero

¹ Jean Baudrillard, *America*, Milano, SE, 2000-2016², pp. 88-89.

concreto, avrebbe potuto in linea di principio presentare caratteristiche diverse; questa situazione alternativa presenta però uno statuto ontologico differente: il mondo da essa rappresentato è *astratto*, in altre parole ha la qualità di una speculazione compiuta *contro i fatti* del mondo reale. Tale posizione dunque sembrerebbe offrire tutti i vantaggi provenienti dal regno delle possibilità per l'analisi di concetti come contingenza e necessità, evitando al contempo la postulazione di un dio in grado di scegliere ciò che è bene e farlo pervenire all'esistenza. I mondi possibili non sono altro che condizioni descrittive formulate nell'unico mondo reale partendo dall'idea che le proprietà esibite dagli oggetti non siano necessarie, nonostante il fatto che essi *siano* necessariamente ciò che sono: Sesto *non ha* controparti buone, pur *avendo la possibilità di non essere* malvagio sotto determinate condizioni controfattuali. Un'ontologia che concede esistenza a un unico mondo, senza rinunciare all'utilità euristica dei mondi possibili per l'analisi della modalità, viene definita *attualista*: le condizioni immaginarie che, sotto determinati aspetti, differiscono da quelle del solo mondo attuale costituiscono i mondi possibili.¹ Sebbene a questa tesi siano riconducibili le posizioni di autori contemporanei molto diversi, tra cui si possono ricordare Wittgenstein, Carnap, Stalnaker, Plantinga, van Inwagen e Armstrong, per la grande influenza esercitata su filosofi e teorici della letteratura e la chiarezza con cui le sue idee sono espresse, ci soffermeremo sul pensiero di Saul Kripke. Nel suo ormai classico *Nome e Necessità*, pubblicato una prima volta nel 1972 e

¹ Cfr. Saul Kripke, *Semantical Consideration on Modal Logic*, in «Acta Philosophica Fennica», 16, 1963, pp. 83-94, ora in Farhang Zabeeh, E. D. Klemke e Arthur Jacobson, *Readings in Semantics*, Urbana, University of Illinois Press, 1974, pp. 803-814. Secondo la *struttura modello* di Kripke, nella triade ordinata (G, K, R) K indica l'insieme di tutti i mondi possibili, G il mondo base per la struttura modello, in cui $G \in K$, e R la relazione riflessiva su K e G . In modo informale Kripke suggerisce di concepire l'insieme K come composto da G , il mondo reale, e un'infinità di mondi H , varianti possibili che differiscono sotto qualche aspetto da quello reale. Per disambiguare la terminologia di Kripke, Williamson suggerisce di interpretare la struttura modello come una triade $\langle W, R, w_0 \rangle$, dove W è l'insieme dei mondi, R è la relazione di possibilità relativa (o *accessibilità*) e w_0 è il mondo attuale, che appartiene a W : posto $w_0 R w^*$, un'affermazione *vera* in w_0 risulta *possibile* in w^* . Se letto secondo la motivazione fornita dallo stesso Kripke, l'intera struttura modello si presenta come una teoria metafisica concernente la struttura della realtà modale. Un modello che designa un mondo come attuale è centrato (*pointed*) e tanto la relazione di accessibilità quanto la nozione di necessità metafisica rimangono relative alla sua prospettiva: in tal caso, sostenere, ad esempio, che una verità è necessaria equivale a dire che è vera in tutti i mondi possibili accessibili a partire da w_0 (cfr. T. Williamson, *Modal Logics as Metaphysics*, cit., pp. 84-92). Esistono comunque altre teorie che attribuiscono ai mondi possibili uno statuto ontologico meno impegnativo e diverso da quello del mondo reale; un precedente può essere riscontrato in Rudolf Carnap, *Significato e necessità*, Firenze, La Nuova Italia, 1976 [1956], p. 22: «Una classe di proposizioni in S_1 contenente, per ogni proposizione atomica, o la proposizione stessa o la sua negazione, ma non entrambe, e nessun'altra proposizione, prende il nome di *descrizione di stato* in S_1 , in quanto, ovviamente, fornisce una descrizione completa di uno stato possibile dell'universo di individui, rispetto a tutte le proprietà e relazioni espresse dai predicati del sistema. Così, le descrizioni di stato rappresentano quelli che Leibniz chiamava i mondi possibili e Wittgenstein i possibili stati di cose».

successivamente nel 1980, egli giudica naïf l'idea che esistano più mondi in cui l'identità degli oggetti possa essere fornita da un'analisi qualitativa degli stessi che consiste nel porli in rapporto di controparte per mezzo di una relazione di somiglianza per "scoprire" in tal modo quali proprietà siano fondamentali al fine di una loro identificazione attraverso i mondi, distinguendole da quelle che non lo sono:

Un mondo possibile è dato dalle condizioni descrittive che ad esso associamo. Che cosa intendiamo dicendo: "In qualche mondo possibile io non avrei tenuto oggi questa lezione"? Semplicemente immaginiamo la situazione in cui io avrei deciso di non tenere questa lezione o avrei deciso di tenerla in qualche altro giorno. Ovviamente non immaginiamo tutto ciò che è vero o falso, ma solo quello che è pertinente al fatto che io tenga la lezione; in teoria però bisogna che tutto sia deciso per poter dare una descrizione totale del mondo. Non possiamo veramente immaginarcelo se non in parte: ecco dunque un "mondo possibile". [...] I "mondi possibili" sono *stipulati*, non *scoperti* con potenti telescopi.¹

Il mondo esistente, dove ci troviamo a vivere, è soltanto uno: tale modello, sebbene non ne differisca quantitativamente, si discosta comunque da quello leibniziano per quanto riguarda origine e natura dei mondi possibili. Innanzitutto il loro artefice non è di origine divina, bensì un qualsiasi essere in grado di immaginare una situazione controfattuale e formularla in forma condizionale: l'intero impianto monadologico non ha più alcun senso, tanto che, da parti di una complessa cosmologia, i mondi possibili diventano semplici strumenti di calcolo. In secondo luogo la loro estensione è molto più limitata ed evanescente rispetto a quelli di Leibniz: se anche i mondi possibili posti al di sotto della sommità del barocco «palazzo dei destini» differivano tra loro per grado di perfezione, l'incompletezza di quelli a cui pensa l'attualista è molto diversa. La loro è un'estensione funzionale: vengono stipulati attraverso il codice linguistico mutando, in base a ciò che in quel momento riteniamo pertinente al problema in esame, determinati aspetti di una descrizione del mondo reale.² È lo stesso

¹ Saul Kripke, *Nome e necessità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1982-1999², p. 46.

² Pur rimanendo all'interno dell'*attualismo* l'estensione dei mondi possibili può variare. Se quelli di Kripke si limitano alla stipulazione momentanea, sono quindi brandelli funzionali di mondi, Adams e Stalnaker definiscono un mondo possibile o «*mondo-storia*» come un «un insieme massimale consistente di proposizioni» in cui le proposizioni non vanno concepite come atti linguistici effettivi, ma come «oggetti potenziali di atti linguistici e di atteggiamenti proposizionali». Secondo la pratica comune, infatti, un enunciato in un dato linguaggio *esprime* una proposizione (da cui dipende il suo valore semantico): come sostiene Stalnaker, potrebbe anche non essere umanamente possibile esprimere tutte queste proposizioni, ma questo limite «non dovrebbe avere alcun effetto restrittivo sulla gamma dei potenziali oggetti degli atteggiamenti proposizionali»: tale posizione riguardo ai *possibilia* è più vicina alla visione di Leibniz di quanto lo sia quella di Kripke, poiché le proposizioni di Stalnaker e Adams assomigliano più alle essenze non realizzate, ma che nondimeno presentano tutte «qualche inclinazione all'esistenza», a cui pensava Leibniz che alle stipulazioni controfattuali di Kripke, il

Kripke nell'*Introduzione all'edizione del 1980* del suo *Nome e necessità* a criticare l'utilizzo del termine 'mondo' per indicare tale processo: espressioni come «possibile stato (o storia) del mondo» o «situazione controfattuale» avrebbero evitato molti fraintendimenti.¹ Lanciamo due dadi: il risultato ottenuto sommando le due facce superiori è il mondo reale, tutte le altre potenziali combinazioni rappresentano eventi alternativi a quello che si è verificato. Sono questi i mondi possibili non attualizzati, i quali non fanno parte della realtà a cui apparteniamo, ma risultano interessanti quando ci interroghiamo riguardo ai differenti gradi di probabilità con cui avrebbero potuto avverarsi: nel caso dei dadi può apparire irrilevante, ma, ad esempio, quando uno storico deve domandarsi la ragione di determinati fatti non può non ricorrere a scenari alternativi per comprendere la probabilità degli eventi che si sono manifestati. Così come sarebbe folle definire 'mondo' il casuale risultato di due variabili, non si è giustificati a farlo in casi più complessi: la differenza tra i due è di tipo quantitativo, non qualitativo. «I "mondi possibili" non sono nient'altro che i minimi della probabilità studiata a scuola, ingranditi»: ² anche un'intera storia del mondo controfattuale non avrebbe diverso statuto rispetto alle alternative del *coup de dés*. Essa, però, non solo non sarebbe immaginabile e formulabile poiché la struttura non sarebbe in grado di supportare tale livello di complessità, ma soprattutto non avrebbe alcun senso: i mondi possibili sono soltanto pratici strumenti di calcolo, nel momento in cui la formalizzazione diviene eccessivamente estesa, essi divengono inutili.

Dal modello ontologico offerto dalla semantica attualista ha origine l'immagine, proposta da Kripke, del modo in cui viene determinato il riferimento: il ricorso ai mondi possibili è utile a comprendere come i nomi si riferiscano alle cose. Prima di proseguire risulta tuttavia opportuno far chiarezza sul significato di alcune nozioni. Si possono distinguere due diversi tipi di modalità: *de dicto* e *de re*. La prima riguarda solamente le condizioni di verità della proposizione nella sua globalità: si potrebbe immaginare una situazione in cui quella determinata proposizione è vera o falsa. Nel caso della modalità *de re*, invece, si instaura un nesso attributivo tra la proposizione e il suo referente. Per esempio, sebbene 'Fosforo' venga descritto come 'la stella della sera' e 'Espero' come 'la stella del mattino' e sia quindi possibile immaginare *de dicto* un mondo

quale manifesta non di rado dei dubbi sulla natura delle proposizioni e sul loro rapporto con gli enunciati. Ciononostante Stalnaker rimane comunque attualista, poiché sostiene che credere che vi siano «potenziali oggetti degli atteggiamenti proposizionali» non implica l'accettare nella «propria ontologia tutti quegli universi che *sono* i modi in cui le cose avrebbero potuto essere». Cfr. Robert Merrihew Adams, *Theories of Actuality*, in «Noûs», 8, 1974, pp. 211-231; Robert Stalnaker, *Possible Worlds*, in «Noûs», 10, 1976, pp. 65-75 [trad. it. *Mondi possibili*, in Achille Carlo Varzi (a cura di), *Metafisica. Classici contemporanei*, Roma-Bari, Laterza, 2008-2018², pp. 292-303]; G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVI: Verità prime, possibilità ed esistenza*, cit., p. 479; S. Kripke, *Nome e necessità*, cit., pp. 24-25.

¹ Cfr. S. Kripke, *Nome e necessità*, cit., p. 20.

² *Ivi*, p. 22.

in cui ‘Espero’ e ‘Fosforo’ sono pianeti differenti, se ‘Espero’ e ‘Fosforo’ sono due nomi del pianeta Venere, continueranno a riferirsi *de re* allo stesso oggetto anche in tutti gli altri mondi possibili. Non è infatti possibile affermare che una cosa è diversa da se stessa: questo tipo di identità è una *necessità metafisica*.¹ Si veda la seguente proposizione:

(1) Napoleone vinse a Waterloo.

Se interpretata secondo la modalità *de re* essa è palesemente falsa poiché sfrutta un referente del mondo attuale rovesciandone alcune proprietà; se interpretata secondo la modalità *de dicto* essa può invece assumere valori differenti in base al mondo a cui si applica il riferimento: sarebbe senza dubbio possibile il fatto che Napoleone non avesse perso a Waterloo.

In alcuni casi, come in quello sopra citato di Venere, si riscontrano, tuttavia, alcune difficoltà. Se da una parte prendiamo in considerazione ‘la stella della sera = la stella del mattino’, l’identità anziché necessaria appare piuttosto contingente: è ben possibile immaginare un mondo in cui sia falsa; se, dall’altra, ‘Espero = Fosforo’ appare contingente soltanto perché non è *a priori*, ma come abbiamo visto, se ‘Espero’ e ‘Fosforo’ si riferiscono allo stesso pianeta, l’identità non può essere contingente: è infatti necessario che Venere sia identico a Venere. Per sciogliere tale paradosso Kripke sviluppa una nuova immagine della designazione che contempla una differenza logica – quindi non solo grammaticale – tra i nomi propri (e di genere naturale) e le descrizioni, una differenza che coinvolge la nozione di necessità. Per fare ciò, il primo passo è scindere la nozione di conoscenza *a priori* e di necessità. Infatti, nell’empirismo moderno, di cui Rudolf Carnap è stato il principale esponente, i concetti di necessità metafisica e conoscenza *a priori* coincidono, anche se, a ben vedere, i due appartengono a domini differenti. Come fa notare Kripke, il secondo è un concetto *epistemologico*, ovvero riguardante una modalità di conoscenza nella quale si suppone che una cosa possa essere nota indipendentemente dall’esperienza o che non esiga alcuna dimostrazione. Necessità e contingenza sono invece nozioni *metafisiche* che riguardano l’eventualità o meno di un oggetto di essere diverso da com’è: una proposizione è necessaria se e solo se è vera in tutti i mondi possibili, altrimenti attesta una verità contingente. Se le conoscenze *a priori* o *a posteriori* hanno a che fare col *modo in cui arriviamo a conoscere il mondo*, i concetti modali riguardano *come il mondo è e come potrebbe essere*. I due concetti, dunque, non si implicano né si escludono a vicenda: una verità *a priori* non è detto sia per forza necessaria e una verità necessaria può non essere *a priori*.² «Si

¹ Cfr. Achille Carlo Varzi, *Parole, oggetti, eventi e altri argomenti di metafisica*, Roma, Carocci, 2001, pp. 71-75.

² Cfr. S. Kripke, *Nome e necessità*, cit., pp. 37-41. Non è qui il luogo per ampliare la discussione, ma va ricordato che, sebbene la distinzione tra livello epistemico e metafisico sia stata ampiamente accettata, sono state avanzate varie obiezioni all’esistenza di verità necessarie *a*

potrebbe benissimo scoprire l'essenza empiricamente»:¹ ad esempio, ammesso che fosse possibile costruire un sistema formale sufficientemente espressivo da fornire una procedura di decisione per la dimostrazione di una particolare verità matematica, essa sarebbe necessaria, ma non *a priori*.² In tal modo possiamo dire che l'impossibilità di sapere *a priori* che 'Espero' è identico 'Fosforo' – in quanto nomi diversi del pianeta Venere, come 'Marco' e 'Tullio' lo sono dell'oratore Cicerone – non implica la contingenza dell'identità. A fornire l'appoggio a tale concezione sono una posizione realista e una teoria identitaria di tipo essenzialista: gli oggetti possiedono proprietà essenziali, conoscibili attraverso l'esperienza ma indipendenti dal nostro modo di rappresentarle, le quali, in quanto tali, non possono essere giudicate contingenti ai fini della determinazione dell'identità. Passando dalle entità matematiche a quelle fisiche, Kripke sostiene che le proprietà essenziali da mantenere affinché un oggetto sia necessariamente se stesso e non un altro, sono *origine* e *sostanza*.³ Mentre è facile immaginare la medesima persona come ricca o povera, intelligente o stupida, sarà più difficile ammettere che i suoi genitori possano non essere quelli che sono. La stessa cosa varrà per un oggetto: non c'è bisogno di conoscere il materiale di cui è fatto perché risulti problematico accettare che possa essere costituito di una diversa sostanza mantenendosi comunque il medesimo. Per sostenere una tesi che affermi l'identità dello stesso oggetto o della stessa persona ritenendo contingenti origine e sostanza, si dovrebbe percorrere a ritroso la storia dell'intero universo: solo in tal modo si potrebbe rompere la catena di filiazione e discendenza della materia nel corso del tempo. Persuasi o meno della necessità di queste proprietà,⁴ difficilmente si può sostenere che non siano conoscibili mediante l'esperienza.

Le uniche verità necessarie e *a priori*, dunque analitiche, sono quelle nate da una stipulazione.⁵ La nozione di «*designatore rigido*» appartiene a quest'ultima categoria:

posteriori e a quella di verità contingenti *a priori*. Ci limitiamo a citare due tra i primi contributi dedicati a tale argomento: George W. Finch, *Are There Necessary A Posteriori Truths?*, in «Philosophical Studies», 30, 1976, pp. 243-247 e Keith Donnellan, *The Contingent A Priori and Rigid Designators*, in «Midwest Studies in Philosophy», 2, 1977, pp. 12-27.

¹ *Ivi*, cit., p. 106.

² Dire, ad esempio, che vi sono dei controesempi alla congettura di Goldbach non dice nulla sulla sua necessità: qualunque sia il suo valore di verità, vera o falsa che sia, esso le appartiene necessariamente. Secondo l'argomentazione di Kripke, la nozione di possibilità di cui ci serviamo in questi casi è *epistemica*, non *metafisica*: dire che oggi *potremmo* scoprire che la congettura di Goldbach è falsa, o che in passato *avremmo potuto* scoprire che Espero non è Fosforo, significa semplicemente dire che la negazione della congettura di Goldbach è compatibile con ciò che sappiamo e che la negazione dell'identità 'Espero = Fosforo' era compatibile con quello che sapevamo prima di scoprire che sono entrambi nomi attribuiti a Venere. Cfr. *ivi*, pp. 39-41.

³ Cfr. *ivi*, p. 109-110 n. 56 e 133-134.

⁴ Il realismo modale di Lewis che verrà presentato in Libro I, par. 3.2, ad esempio, non accetterà tali proprietà come necessarie.

⁵ Cfr. S. Kripke, *Nome e necessità*, cit., p. 42 e 116 n. 62.

chiameremo qualcosa un *designatore rigido* se in ogni mondo possibile esso designa lo stesso oggetto, e *designatore non rigido o accidentale* se non è così. Ovviamente non richiediamo che gli oggetti esistano in tutti i mondi possibili. [...] Quando consideriamo una proprietà come essenziale di un oggetto, intendiamo normalmente che essa è vera di quell'oggetto in ciascun caso in cui esso sarebbe esistito. Un designatore rigido di un esistente necessario può dirsi *fortemente rigido*.¹

È attraverso la designazione rigida che possiamo riferirci al medesimo oggetto che appare con caratteristiche di volta in volta differenti in situazioni controfattuali. A differenza di filosofi come Lewis, infatti, per Kripke l'identità tra controparti non passa attraverso una somiglianza qualitativa intrinseca ai due referenti,² ma avviene attraverso la stipulazione di un riferimento: possiamo dire che un determinato oggetto, in un mondo possibile diverso da quello attuale, non avrebbe esibito le medesime qualità solamente in virtù del fatto che ci riferiamo ad esso utilizzando il riferimento formulato nel mondo attuale come *designatore rigido*. Già nell'esempio (1) abbiamo visto come una proposizione può essere falsa *de re*, mentre può essere vera *de dicto* in qualche mondo possibile. Prendiamo una proposizione di natura lievemente differente:

(2) La nonna di Ludovico non ha figli.

La proposizione è chiaramente falsa secondo la modalità *de re*, ma, per certi aspetti appare falsa anche *de dicto*: una nonna per definizione deve avere sia figli che nipoti. L'affermazione, dunque, appare vagamente autocontraddittoria: non esiste un mondo possibile in grado di averare tale affermazione. Non accade così se interpretiamo la perifrasi 'la nonna di Ludovico' in qualità di *designatore rigido* – il che può essere fatto aggiungendo esplicitamente o implicitamente l'aggettivo 'attuale' alla descrizione. La designazione avviene fissando il riferimento 'la nonna di Ludovico' per mezzo di una qualità che presenta nel nostro mondo – ovvero quella di essere la madre della madre (o del padre) del nipote di nome Ludovico – che potrebbe non presentarsi in un altro mondo possibile. In tal caso un mondo in cui l'entità designata come 'la nonna di Ludovico' (o 'l'attuale nonna di Ludovico') non abbia figli è ipotizzabile come possibile? Ovviamente sì e non è molto difficile farlo, visto che una persona può benissimo non avere figli. Occorre a tal fine fare attenzione a non confondere *designazione* – vale a dire l'atto di fissare il riferimento – e *significato*.³ Una volta fissato il riferimento esso rimane il medesimo in tutti i mondi possibili stipulabili: esso è alla base dell'identificazione. Altro discorso vale per il significato, il quale si modifica al variare del mondo di riferimento. Nel caso dell'affermazione (2) il

¹ *Ivi*, p. 50.

² Cfr. Libro I, par. 3.2.

³ Cfr. *ivi*, pp. 56-57.

significato dell'entità designata come 'la nonna di Ludovico' sarà diverso se si riferisce rispettivamente a mondi in cui ha avuto o non ha avuto figli: una persona circondata da figli e nipoti è ben diversa da una che non li ha ed è difficile immaginare che, per determinati aspetti, le si possa descrivere allo stesso modo. In altre parole, si può immaginare una situazione controfattuale o un mondo possibile in cui l'affermazione (2) *rigidificata* è vera senza discostarsi dal mondo attuale per altre caratteristiche rilevanti (significato delle parole, leggi fisiche, etc.): sarebbe tuttavia impossibile sostenere che in quella situazione controfattuale o in quel mondo possibile la persona a cui ci riferiamo possa venir chiamata 'nonna' dagli ipotetici «compagni di mondo», se non in modo scherzoso.¹

La nozione di designazione rigida nasce con l'intento di esplicitare uno dei meccanismi immediati della comunicazione abituale, ovvero il modo in cui viene abitualmente determinato il riferimento. Gli oggetti possiedono delle qualità, alcune delle quali, quelle essenziali, non potrebbero essere altrimenti da come sono, ma essi non vengono identificati in virtù della somma delle proprietà che esibiscono. Le espressioni che utilizziamo in riferimento non descrivono o sintetizzano alcuna proprietà essenziale: eventi e oggetti nel mondo reale vengono *indicati*, le situazioni controfattuali *stipulate*.² Proprio per questo motivo nei rapporti tra controparti, sebbene formulati attraverso il linguaggio comune, non possono essere riscontrate le ambiguità tipiche di un processo ermeneutico:³ per quanto riguarda il loro aspetto qualitativo, esse possono differire a piacere entro limiti imposti solamente dall'utilità, poiché il riferimento è fissato *a priori* e l'identificazione non avviene per similarità.⁴

L'intento di Kripke è di dimostrare l'inadeguatezza delle precedenti teorie della designazione, in particolare quella, nota come *teoria descrittivista dei nomi propri*, sviluppata da Frege e Russell e poi ripresa, sebbene sottoposta a lievi modifiche, da vari filosofi tra cui Strawson e Searle. L'idea di fondo, ripresa da Stuart Mill, è che i nomi propri, a differenza delle descrizioni definite, abbiano denotazione, ma non connotazione: i termini denotativi – come i nomi propri – indicano un oggetto senza riferimento alle sue qualità o attributi, mentre i termini connotativi – come attributi e nomi comuni – indicano le proprietà di un oggetto. Per Frege e Russell, che espongono le loro teorie nei due famosi articoli *Senso e significato* e *Sulla denotazione*,⁵ tale distinzione non sussiste: la denotazione

¹ Cfr. *ivi*, pp. 76-77.

² Cfr., *ivi*, pp. 53-54.

³ Cfr. Willard van Orman Quine, *Parola e oggetto*, Milano, il Saggiatore, 1970-2008², pp. 195-200; cfr. anche Achille Carlo Varzi, *Ontologia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 40-41.

⁴ Va ribadito il fatto che i mondi possibili della semantica attualista, se così si vogliono chiamare, sono massimamente incompleti, in quanto alternative possibili costruite a partire dalla realtà locale.

⁵ Cfr. Gottlob Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in «Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», 100, 1982, pp. 25-50 [trad. it. *Senso e significato (1892)*, in Id., *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 32-57]; B. Russell, *Sulla denotazione*, cit.

avviene sempre attribuendo al referente determinate proprietà. Per Russell infatti «Una e una sola entità scrisse *Waverley*, e Scott era identico a quell'entità».¹ L'idea è ripresa in tempi più recenti da Searle, che nel suo *Proper Names* ne esplicita la dimensione pragmatica;² i nomi propri sono una forma abbreviata (*shorthand*) per descrizioni convenzionali: delle scorciatoie che permettono di effettuare il riferimento senza bisogno di accordarsi su quale descrizione definisca meglio l'identità del denotato. Anche se non sono delle vere e proprie descrizioni, funzionano come «ganci su cui appendere le descrizioni»:

anche se i nomi propri normalmente non asseriscono o specificano alcuna caratteristica, il loro uso referenziale presuppone nondimeno che l'oggetto a cui essi mirano a riferirsi possieda certe caratteristiche.³

Come si è già precedentemente rilevato, è proprio l'idea che il riferimento ad un oggetto sia effettuato mediante il riconoscimento di determinate proprietà qualitative a cui Kripke si oppone: nessuna teoria sul riferimento è corretta se non prende in considerazione il riferimento stesso. Ciò comporta diverse complicazioni che emergono in particolare se si considerano i contesti controfattuali e l'ontologia della *fiction*: identificare un oggetto come aggregato di determinate proprietà non soddisfa la fondamentale rivendicazione ontologica dell'esistenza del referente per l'effettuazione del riferimento né, tantomeno, il conseguente problema delle affermazioni esistenziali negative.

Per quanto riguarda i contesti controfattuali, si prenda in considerazione la seguente situazione:

(3) Carlo V amava i gatti.

Se si presume che il nome non sia altro che una forma abbreviata di una descrizione che denota necessariamente l'oggetto, allora l'asserto (3) si potrebbe sostituire con:

(4) Il sovrano del più grande impero dell'età moderna amava i gatti.

Possiamo benissimo immaginare una situazione controfattuale in cui le condizioni poste dalla seconda versione dell'enunciato non vengono soddisfatte: Carlo V avrebbe potuto non essere il sovrano del più grande impero dell'età moderna. Non avremmo parimenti ragione nel sostenere che, una volta fissato

¹ B. Russell, *Sulla denotazione*, cit., p. 41.

² Cfr. John R. Searle, *Proper Names*, in «Mind», 67, 1958, pp. 166-173. Quanto al peso attribuito alla convenzione Searle pare seguire più Frege che Russell: quest'ultimo, infatti, giudica l'esistenza di significati puramente convenzionali postulata da Frege «evidentemente artificiosa» (cfr. B. Russell, *Sulla denotazione*, cit., p. 25).

³ J. R. Searle, *Proper Names*, cit. (trad. mia).

il riferimento, se una persona diversa da Carlo V avesse avverato l'affermazione (4), quella persona sarebbe stato Carlo V.¹ Ricordiamo che un asserto esprime una verità necessaria se e solo se è vera in tutti i mondi possibili: una descrizione qualitativa come 'Il sovrano del più grande impero dell'età moderna' non designa necessariamente Carlo V, in quanto potrebbe facilmente avere un referente diverso; essa aiuta semmai, come già messo in evidenza, a determinarne il significato dell'entità designata col nome Carlo V, il quale varia controfattualmente. Una volta "battezzato" l'oggetto,² per riferirci necessariamente non abbiamo bisogno di conoscere alcuna sua caratteristica qualitativa: l'unica condizione per effettuare il riferimento è che sussista una «catena di comunicazione reale»³ che collega l'utente al nome. Questo «battesimo iniziale» avviene dando un nome alla cosa, ma può essere anche effettuato isolando una proprietà caratteristica dell'oggetto o solamente indicandolo. Viene così messo in evidenza: se il riferimento viene fissato in tal modo la proprietà diventerà un designatore rigido, poiché in situazioni controfattuali – come nel caso dell'esempio (2) – il referente potrà non presentare la medesima qualità, pur continuando a essere se stesso.⁴ Per Russell, come per Frege e gli altri descrittivisti, i nomi non sono altro che forme abbreviate di descrizioni, poiché, se gli oggetti hanno delle proprietà, il rapporto tra le parole (segni, o significanti) e le cose è mediato dai significati, che forniscono un'immagine qualitativa del riferimento. Se quest'idea risale almeno ad Aristotele, l'immagine del linguaggio che emerge da *Nome e necessità* ricorda, invece, quella di Agostino: i nomi, e probabilmente tutte le parole, si riferiscono *direttamente* senza passare attraverso la mediazione del significato.⁵ In altre parole, il nome non è una descrizione, poiché, quando un oggetto viene indicato e nominato, esso non viene descritto, bensì battezzato: tale *designazione* ne fissa il riferimento, mentre gli enunciati descrittivi che vi si riferiscono ne esprimono il *significato*, il quale può variare in dipendenza dal contesto. Secondo Kripke, infatti, non è possibile trovare una descrizione associata a un nome che sia semanticamente rilevante, ovvero in grado di fissarne definitivamente il significato o anche solo il riferimento.⁶

¹ Il concetto, più volte enunciato in *Nome e necessità*, è espresso chiaramente in S. Kripke, *Reference and existence*, cit., pp. 31-32.

² Cfr. S. Kripke, *Nome e necessità*, cit. pp. 93-95 e S. Kripke, *Reference and existence*, cit., p. 13.

³ S. Kripke, *Nome e necessità*, cit., p. 90.

⁴ *Ivi*, p. 93.

⁵ Agostino, *Confessioni*, I, 8, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2012-2013², p. 383: «Fissavo una cosa nella memoria, quando quelle persone [gli adulti] chiamavano con un nome una certa cosa, e in conformità con quel nome si muovevano col corpo verso quella data cosa. Io vedevo, e fissavo nella mente che con quel nome chiamavano quella certa cosa, quando volevano indicarla».

⁶ Cfr. Marco Santambrogio, *Riferimento, credenze, regole*, in Andrea Borghini, Christopher Hughes, Marco Santambrogio, Achille Carlo Varzi, *Il genio compreso. La filosofia di Saul Kripke*, Roma, Carocci, 2010, pp. 98-110.

Problemi affini si riscontrano nel caso dell'ontologia della *fiction*: si può infatti formulare una serie di affermazioni riguardanti Emma Bovary, anche se pare corretto sostenere che 'Emma Bovary non esiste'. Il fatto che un oggetto a cui può essere fatto riferimento non esista risulta contraddittorio sia a Russell sia a Frege: attribuire una proprietà a un oggetto comporta l'esistenza dello stesso. Tuttavia per Russell possono esistere sintagmi denotativi come 'Emma Bovary' che non denotano alcunché: il significato (*meaning*) di un sintagma denotativo non può essere verificato in se stesso, ma solamente a condizione che *ogni* proposizione in cui essi figurino abbia un significato.¹ 'Emma Bovary si è suicidata' ed 'Emma Bovary è morta di cancro' sono entrambe false in quanto pretese asserzioni contenenti un termine vuoto in occorrenza primaria. In altre parole si pensa di attribuire una proprietà all'ente unico 'Emma Bovary', ma le due affermazioni avrebbero valori di verità diversi solo se esistesse un unico ente 'Emma Bovary' a cui poter attribuire tali proprietà: esso, però, non figurando tra gli individui esistenti, non è membro di alcuna classe.²

Meno drastica sembrerebbe la posizione di Frege, il quale sostiene che un enunciato per essere verificato – ovvero per avere un valore di verità – deve possedere un «significato» o riferimento (*Bedeutung*), ma, come esistono parti di proposizioni prive di significato, possono esistere enunciati di solo «senso» (*Sinn*). Il «senso» per Frege è «il modo di darsi dell'oggetto» che, pur non essendo l'oggetto stesso, differisce anche dalla sua «rappresentazione» (*Vorstellung*) soggettiva; mentre il «significato» è «l'oggetto stesso» che il «segno (nome, gruppo di parole, lettera)» designa.³ Il senso globale di un enunciato è espresso dalla somma dei sensi delle sue parti, somma che Frege chiama «pensiero». Solitamente il senso determina il riferimento, ma il «pensiero» non muta se un determinato enunciato ha o meno un significato o riferimento; il «pensiero» perde valore solo quando siamo interessati ai valori di verità di un enunciato. Tuttavia, per il filosofo, questa non è tra le nostre preoccupazioni quando leggiamo opere di finzione, poiché in tal caso concediamo la nostra attenzione alle sue componenti estetiche: «siamo conquistati oltre che dalla bellezza del suono della lingua anche dal senso delle frasi e delle rappresentazioni e dai sentimenti che suscitano in noi».⁴ Per evitare d'incorrere in contraddizione sostenendo che asserzioni come 'Emma Bovary è morta suicida' non sono prive di senso, pur ritenendo che l'entità descritta non abbia referente esistente, Frege distingue le proprietà in due livelli: a un primo livello ci sono alcune proprietà che si riferiscono agli oggetti, mentre a un secondo le proprietà delle proprietà, che appartengono ai concetti. L'esistenza e l'attribuzione numerica appartengono a questo secondo livello. 'Ci sono quattro coperte ruvide': posto che vi siano degli oggetti a cui si fa riferimento, non possiamo *dire di* questi enti

¹ Cfr. B. Russell, *Sulla denotazione*, cit., p. 11.

² Cfr. *ivi*, pp. 51-52.

³ Cfr. G. Frege, *Senso e significato*, cit., pp. 33, 36.

⁴ *Ivi*, p. 39.

che ciascuno di essi ‘è quattro’ allo stesso modo in cui connotiamo ciascuno come ‘ruvido’. L’affermazione ‘Emma Bovary è morta suicida’ non si trova sullo stesso piano di ‘Emma Bovary esiste’, e la prima assumerebbe un valore di verità solamente se la proprietà descritta cadesse «entro» un concetto del secondo livello: non è possibile dire ‘c’è qualcosa (con determinate proprietà) che non esiste’.¹

L’eliminazione proposta da Russell – un’entità inesistente descritta da un enunciato non esiste nel senso che non esiste entità che renda vera tale descrizione – sembra troppo rigida: pare esagerato sostenere che ogni enunciato contenente un’entità fittizia sia falso. Non solo è anti-intuitivo, ma va contro la pratica comune di assegnare un valore di verità ad asserti riguardanti il contenuto di opere di finzione: se la teoria di Russell fosse unanimemente accettata ed applicata alla lettera, minerebbe alle basi la stessa possibilità di insegnare letteratura – per non parlare dei presupposti su cui si fonda l’intera attività del critico! Quanto alla teoria di Frege, sebbene paia concedere maggiore spazio alle “entità inesistenti”, nei fondamenti non si distingue molto da quella di Russell: affinché un asserto possa essere giudicato vero o falso, esso deve denotare un individuo con precise proprietà. È infatti in base al denotato – l’ente esistente a cui ci si riferisce – che due enunciati di senso differente possono essere giudicati coestensivi e assumere un valore di verità.

L’idea che le entità che popolano le opere di finzione siano prive di riferimento – che siano puro senso o siano tutti ugualmente coestensivi in quanto termini vuoti – è per Kripke inaccettabile tanto quanto la *teoria descrittivista dei nomi propri*. La sua risposta per quanto riguarda il problema posto dalla finzione, argomento principale delle sue *John Locke Lectures* del 1973, è che entità come Emma Bovary o Sherlock Holmes abbiano il loro preciso referente. Il nome proprio di tali oggetti funziona da designatore rigido come avviene per le entità reali: dicendo che Sherlock Holmes ha fatto determinate cose, intendiamo dire che proprio quell’uomo le ha fatte e non che a compierle è stato uno qualsiasi che gli somiglia. Lo stesso vale per le entità mitologiche: un conto è, infatti, chiedersi in quali condizioni sarebbero potuti esistere unicorni, problema epistemico; un altro è dire che, partendo dal presupposto che non ci sono unicorni, non esiste possibilità metafisica in cui ci sarebbero potuti essere unicorni. Se si scoprisse che esistono animali simili agli unicorni, essi non sarebbero unicorni perché differirebbero per *materia* e *origine* dagli unicorni: una volta accettata l’ipotesi che gli unicorni siano esseri mitologici, gli unicorni reali non sono una possibilità metafisica definita degli unicorni.²

Un’analisi della denotazione sul modello russelliano dei nomi delle entità finzionali è in certi casi possibile in quanto il referente è offerto dal testo stesso:

¹ Cfr. Gottlob Frege, *Über Begriff und Gegenstand*, in «Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie», 16, 1892, pp. 192-205 [trad. it. *Concetto e oggetto (1982)*, in Id., *Senso, funzione e concetto*, cit., pp. 66-68].

² Cfr. S. Kripke, *Reference and existence*, cit., pp. 41-43.

le affermazioni su Emma Bovary hanno un valore di verità determinato dal testo di Flaubert. È bene però fare attenzione, poiché non si può determinare la natura di un'entità in base alle informazioni fornite dal testo in cui appare.¹ All'interno del mondo a cui fa riferimento la storia, infatti, i personaggi possono risultare reali, finzionali, o privi di uno statuto ontologico specifico: nel famoso romanzo di James, ad esempio, i fantasmi – all'esistenza dei quali finisce per credere l'istruttrice di Flora e Miles – sono reali o mero esito di suggestioni paranoidi? La risposta è aperta all'interpretazione del lettore: *The turn of the screw* è costruito appositamente per lasciar adito a quest'ambiguità. Alcune affermazioni sui personaggi fittizi, quindi, cambieranno valore di verità in base al quadro di riferimento adottato, ma il loro statuto ontologico non è dissimile o più debole rispetto a quello delle entità reali: bisogna dunque attribuire al linguaggio ordinario la capacità di quantificare e stabilire relazioni di identità riguardo a una serie di entità finzionali.

Dunque la mia opinione è che il linguaggio ordinario quantifichi su un regno di entità finzionali o mitologiche. Esse non esistono, per così dire, automaticamente: vale a dire, esse non sono *meinongiane* nel senso che qualsiasi oggetto del pensiero esiste in qualche senso di seconda classe. [...] Nel mio modo di vedere, scrivere un romanzo vuol dire, normalmente, creare diversi personaggi finzionali [...]. Il personaggio finzionale Huckleberry Finn senza dubbio esiste, tanto quanto esiste il romanzo: ritirerei questa affermazione solo se la mia impressione che ci fosse un romanzo reale fosse erronea.²

Kripke non attribuisce alle entità di finzione un livello ontologico più debole rispetto alla realtà. Se ci si riferisce a esse, dicendo che esistono, sfruttiamo semplicemente un'estensione linguistica: quando si parla di personaggi *in quanto* enti finzionali, essi esistono realmente; nel momento in cui, invece, ci si riferisce a loro *in quanto* enti reali, essi non esistono. Questi non sono livelli ontologici diversi: la risposta alla domanda 'Zeno Cosini esiste?' varia in base all'uso che si fa del linguaggio: in caso di risposta affermativa, si sta sfruttando la capacità del linguaggio di supportare un'ontologia di enti finzionali. Si potrebbe dunque dire che produrre e mantenere entità finzionali è una competenza culturale, mentre il linguaggio è dotato di un apparato completo per l'identificazione di tali entità: esse sono astratte come lo sono i numeri, ma, a differenza di questi ultimi la cui esistenza per Kripke è indipendente da fatti empirici, «esistono in virtù delle concrete attività delle persone».³ Tale concezione, dove i personaggi finzionali – accanto ad altre entità culturali e sociali tra cui leggi e teorie – vengono considerati artefatti astratti dipendenti da qualche tipo di supporto e

¹ Cfr. *ivi*, pp. 60-61.

² *Ivi*, pp. 71-72 (trad. mia).

³ *Ivi*, p. 76 (trad. mia).

dall'interazione di creatori e fruitori, prende il nome di «teoria artifattuale della finzione» (*artifactual theory of fiction*).¹

L'idea che la referenza e il significato siano socialmente determinati all'interno di una comunità non vale solamente per l'ontologia della *fiction*. Tale immagine della denotazione, implicita in Kripke, è sviluppata esplicitamente da Hilary Putnam.² In quanto possiamo benissimo immaginare una situazione controfattuale in cui gli abitanti di una terra gemella chiamano 'acqua' un liquido che non corrisponde alla formula chimica H₂O, ci troviamo di fronte ad un caso in cui due termini hanno medesima intensione, ma diversa estensione: il senso, diversamente da quanto affermato da Frege, non garantisce affatto l'accesso alla referenza. Nella visione di Kripke e Putnam ogni descrizione è connessa al contesto della sua produzione e indica in genere molto più di ciò che esprime letteralmente: non esistono espressioni dotate di un significato univoco e universale, avendo ogni espressione un senso unicamente all'interno di una qualche interazione sociale. Quella che Putnam definisce *teoria indessicale della referenza* non è altro che l'evoluzione della nozione di denotazione relativa che Russell individuava negli «egocentric particulars»: vocaboli come 'io', 'tu', 'qui', 'lì', 'passato', 'presente', 'futuro', i quali non hanno denotato fisso ma relativo a colui che parla.³ Se per Russell, però, la relatività di questi termini li rendeva ambigui e inservibili nel discorso scientifico, per Putnam tale relatività è parte integrante al meccanismo di qualsiasi denotazione: il valore semantico di un termine, ovvero il significato che la comunità gli attribuisce, non è separabile dal modo pragmatico in cui è stato fissato il riferimento. Tale contiguità tra riferimento semantico e riferimento pragmatico si può chiarire con un esempio. Due persone vedono 'Carlo' bere un bicchiere d'acqua. Una delle due indica 'Carlo', ma dice 'Giuliano sta bevendo un bicchiere d'acqua'. Seguendo la teoria di Frege e Russell, uno dovrebbe dire che l'enunciato è privo di significato poiché privo di riferimento oppure che il termine 'Giuliano' è semanticamente ambiguo in quanto può riferirsi sia a 'Carlo' che a 'Giuliano'. Ma colui che parla conosce benissimo il valore semantico dei nomi 'Carlo' e 'Giuliano' e il fatto che stia usando il nome di 'Giuliano' per riferirsi a 'Carlo' non comporta alcuna ambiguità semantica. Seguendo la proposta di Kripke, prendendo in considerazione il contesto in cui è prodotta, l'affermazione può essere letta in due modi: il riferimento semantico del parlante è 'Giuliano', persona che lui

¹ Cfr. Amie L. Thomasson, *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999-2008², pp. 1-70.

² Cfr. Hilary Putnam, *Meaning and Reference*, in «The Journal of Philosophy», 70, 1973, pp. 699-711.

³ Cfr. Bertrand Russell, *An Inquiry into Meaning and Truth. The William James Lectures for 1940*, London, George Allen and Unwin, 1940-1951⁴, pp. 108-115. La nozione di «egocentric particulars» è parallela a quella, jakobsoniana e di maggior fortuna in ambito letterario, dei «commutatori» (*shifters*) sviluppata in Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966-2012¹⁰, pp. 151-153.

conosce e non si confonde semanticamente con ‘Carlo’, mentre la persona a cui si sta riferendo – il riferimento del parlante – è *de re* ‘Carlo’. Poniamo che l’interlocutore del parlante, a qualche giorno di distanza, racconti a qualcun altro che ha visto ‘Giuliano’ bere un bicchiere d’acqua: anche se la nozione del riferimento non è propriamente una nozione semantica, essa lo può facilmente diventare nel momento in cui la catena di riferimenti procede tra persone che non erano presenti alla scena. In opposizione alle catene di riferimenti proposte da Strawson,¹ per Kripke non c’è alcun bisogno che il locutore, per riferirsi ad un determinato oggetto, ne abbia una corretta immagine qualitativa e nemmeno che vi attribuisca le medesime proprietà di colui che ha fornito l’informazione: nel momento in cui una persona appartenente a questa catena semantica sostiene che ‘Giuliano’ stava bevendo un bicchier d’acqua non si sta affatto riferendo a ‘Carlo’ scambiato erroneamente per ‘Giuliano’, ma proprio a ‘Giuliano’; ugualmente, per un’altra persona, il contenuto semantico di ‘Giuliano’ potrà essere diverso, ma il riferimento sarà sempre a ‘Giuliano’, non a una persona che gli somiglia. Solo per chi legge, e sa che ‘Carlo’ è stato scambiato per ‘Giuliano’, il referente di ‘Giuliano’ nell’asserzione ‘Giuliano sta bevendo un bicchier d’acqua’ è *de re* ‘Carlo’, ma ciò avviene unicamente in quanto il lettore appartiene alla catena semantica che inizia con la designazione di ‘Carlo’ in qualità di colui che beve.

In maniera meno radicale di Kripke, anche Putnam con la sua «*division of linguistic labors*»² intende sostenere un’ipotesi del tutto simile: la denotazione avviene all’interno di una comunità e la persona che la effettua non è tenuta a conoscere le proprietà – o almeno non tutte – dell’oggetto a cui si riferisce: stipulato che all’interno di una comunità l’acqua è H₂O, non è necessario che il parlante conosca la composizione chimica dell’acqua per farne un uso referenziale. Lo stesso Putnam, infatti, estende l’immagine della designazione proposta da Kripke per i nomi propri ai «nomi di genere naturale» (tigre, balena, oro, acqua, calore, luce etc.): una volta fissato il riferimento ‘acqua’ nel mondo attuale e saputa la sua composizione chimica, qualsiasi cosa non costituita da

¹ Cfr. Peter Frederick Strawson, *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Milano-Udine, Mimesis, 2013 [1959], pp. 36-43 e 179-207, in particolare nota 1: «[...] la descrizione identificante, per quanto non debba includere un riferimento al riferimento del parlante al particolare in questione, può includere un riferimento al riferimento di un altro a quel particolare. Se una descrizione apparentemente identificante è di quest’ultimo genere, quindi, il problema di sapere se essa sia una descrizione veramente identificante si basa su quello di sapere se il riferimento cui essa si riferisce sia esso stesso un riferimento veramente identificante. Così, un riferimento può prendere a prestito le sue credenziali di riferimento veramente identificante da un altro, e questo da un altro. Questo regresso non è infinito». Ricordiamo che i nomi propri per il filosofo inglese sono aggregati di descrizioni come per Frege, Russell e Searle. Il meccanismo di riferimento proposto da Strawson, quindi, sebbene non presupponga appunto la conoscenza diretta dell’oggetto, richiede, affinché il riferimento sia genuino, che colui che riceve l’informazione conosca le caratteristiche qualitative che il parlante attribuisce al denotato.

² H. Putnam, *Meaning and Reference*, cit.

H₂O non potrà essere *de re* ‘acqua’, sebbene gli abitanti di un altro mondo immaginario potrebbero benissimo chiamare ‘acqua’ un liquido diverso. Come infatti avverte Kripke nelle sue *John Locke Lectures*:

Non si deve identificare ciò che le persone *sarebbero state* in grado di dire in circostanze ipotetiche, se le avessero ottenute, con ciò che *noi* possiamo dire *di* queste circostanze, forse sapendo che loro non le hanno ottenute. [...] In ogni caso, noi *abbiamo* questa forma di linguaggio e noi abbiamo queste proposizioni.¹

La realtà che ci è data è questa e non un'altra, anche se non vi è alcuna necessità nella nostra condizione: si può supporre uno stato di cose alternativo, un mondo possibile dove le condizioni differiscono da quelle in cui siamo, ma quando lo facciamo stiamo congetturando per controfattuali. Le persone in tali situazioni, a cui noi ci riferiamo rigidamente modificandone taluni aspetti qualitativi, esistono solamente come possibilità alternative non attualizzate, o meglio, la loro attualizzazione consiste nell'essere prodotti semiotici rappresentati attraverso il codice linguistico: esistono perché noi le creiamo a fini estetici, epistemici o metafisici.

Non stupisce che le teorie di Kripke abbiano avuto grande successo presso i teorici della letteratura che, dopo la crisi dello strutturalismo, hanno iniziato a interessarsi nuovamente alle problematiche legate alla costruzione dei mondi finzionali e al rapporto che questi intrattengono con quello reale. La teoria di Kripke offre almeno un paio di notevoli vantaggi: il primo è quello di fornire una immagine della designazione che funziona allo stesso modo sia per enti reali che per oggetti finzionali, garantendo così la possibilità di riferirsi, ad esempio, a Emma Bovary senza che gli enunciati che la riguardano debbano essere considerati privi di qualsiasi valore di verità; in secondo luogo, anche se la teoria di Kripke riconosce piena esistenza alle entità finzionali, la realtà non subisce apparentemente alcun indebolimento ontologico dalla loro introduzione: esse hanno un riferimento costituito dall'opera che le contiene, oggetto reale a tutti gli effetti. La combinazione di questi due fattori ha reso più agevole occuparsi di ontologia della *fiction*: i mondi possibili della finzione – in grado di fornire un riferimento ma costituiti di entità ben diverse da quelle che popolano il mondo reale – permettono al teorico della letteratura che si dichiara attualista – o «segregazionista» secondo la terminologia di Thomas Pavel² – di preoccuparsi solamente delle modalità di costruzione dei mondi finzionali, risolvendo con una preliminare scelta di campo lo spinoso problema del rapporto tra realtà e finzione. Tra le ontologie della *fiction* rivolte all'analisi dei mondi prodotti dalla letteratura, la più dichiaratamente fedele al modello kripkiano è quella sviluppata da Lubomír Doležel nel suo *Heterocosmica*. Dopo aver criticato le teorie mimetiche per un eccessivo appiattimento del mondo finzionale su quello reale

¹ S. Kripke, *Reference and existence*, cit., p. 39 (trad. mia).

² T. G. Pavel, *Mondi di invenzione*, cit., p. 19.

e aver separato nettamente tra testi che «*raffigurano il mondo*» e testi che «*costruiscono un mondo*»,¹ in quanto i primi si limitano a descrivere un mondo che preesiste alla pratica di scrittura mentre i secondi sono determinati dall'attività testuale, passa all'analisi delle modalità attraverso cui questi ultimi vengono realizzati. Senza trascurare una certa influenza reciproca tra mondo attuale e mondi finzionali, dal momento che il primo fornisce notevoli dettagli preconfezionati, Doležel dedica particolare attenzione all'analisi logico-semantica dei mondi narrativi, costruiti manipolando un complesso fascio di restrizioni modali. Egli estende l'utilizzo degli operatori aletici ('possibile', 'impossibile', 'necessario') alle limitazioni deontiche ('permesso', 'proibito', 'obbligatorio'), assiologiche ('buono', 'cattivo', 'indifferente') ed espistemiche ('noto', 'ignoto', 'creduto'): le vicende narrative sono regolate dall'assetto modale selezionato.² Per limitarci alle prime, ad esempio, in base a ciò che è fisicamente possibile fare in un mondo finzionale, possiamo classificarlo come naturale o soprannaturale; o ancora, se la dotazione aletica dei personaggi varia dall'uno all'altro – ovvero i quantificatori 'alcuni', 'nessuno' e 'tutti' distribuiscono in diversa maniera le caratteristiche individuate dagli operatori –, si sarà in presenza di determinate dinamiche: la tensione generata dallo squilibrio tra le potenzialità di massa e quelle dei singoli sarà l'epicentro drammatico della narrazione.

Oltre all'inadeguatezza a trattare un gran numero di mondi narrativi, i modelli attualisti presentano un grave difetto: si corre il rischio di separare eccessivamente etica ed estetica, relegando la letteratura in una sfera completamente indipendente. Indubbiamente, come ha recentemente ribadito Françoise Lavocat, va rispettata la legittimità del *disclaimer* «Ogni riferimento a persone esistenti o a fatti realmente accaduti è puramente casuale»:³ non esiste la possibilità che Sherlock Holmes, entità fittizia, sia esistito in quanto entità reale. Ad esistere è però la possibilità che la storia sia esistenzialmente quantificata: un altro individuo che non è Sherlock Holmes avrebbe potuto in determinate circostanze agire in maniera simile. Sicuramente nel caso di un giallo il potere teoretico della letteratura è molto limitato, ma basta pensare ai testi di Jorge Luis Borges o Flann O'Brien per rendersi conto pienamente di questo potere: i mondi finzionali, poggiando sullo stesso piano su cui giace il nostro mondo, lo rendono scivoloso e contorto. Lo spazio logico in cui ci muoviamo grazie a loro cambia forma e dimensione: siamo sicuri di conoscere in quale mondo siamo? La realtà si ricerca proiettando immagini-mondo, o, direbbe Goodman, mondo-versioni: abitiamo il mondo immaginario che più si avvicina a quei brandelli incoerenti e mutevoli di realtà che accogliamo come nostri componenti. È giusto che l'artista non debba sottostare nelle sue opere ai vincoli morali imposti dalla società, ma è anche vero che nella maggior parte dei casi i mondi della finzione hanno una

¹ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999, p. 26.

² Cfr. *ivi*, pp. 119-136.

³ Cfr. F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 273-302.

forte azione di *feedback*: essi ci comunicano qualche cosa su un mondo che, in qualche modo metaforico o letterale, potrebbe essere il nostro, e lo fanno relativizzando le verità che noi crediamo fondamentali.

I problemi brevemente enucleati nel paragrafo precedente derivano dall'adozione di una semantica che separa nettamente i mondi finzionali da quello attuale, ma, prima di passare ad altri modelli ontologici che riconoscono l'esistenza a più di un mondo, è il caso di esporre in positivo quella che pare essere la visione teoretica di Kripke. Innanzitutto, è evidente che quello che era il cruccio di Leibniz – ovvero la ragione per cui, «*se ogni possibile esige di esistere*», possa essere un solo mondo a varcare la soglia dell'esistenza¹ – non sfiora mai il filosofo americano. «*Le récit qu'il fit fut bref et touffu, des faits, sans explication*».² Le parole di Beckett ben descrivono la realtà kripkiana in cui siamo immersi: l'aspetto della realtà è un fatto gratuito e contingente. Affinché possa essere effettuato il riferimento è necessario che l'oggetto esista, ma ciò non implica in alcun modo che quest'ultimo goda di un'esistenza necessaria: una simile lettura porterebbe a sostenere che non ci sono scenari controfattuali in cui l'evento avrebbe potuto non verificarsi e l'oggetto non esistere. Al contrario, poiché una cosa è, possiamo immaginare che essa non sia: la sua esistenza è necessaria perché ci riferiamo ad essa, ma non ci riferiamo ad essa perché la sua esistenza è necessaria.³ La visione metafisica di Kripke, dunque, coinvolge una sorta di *realismo assiomatico*: una volta stabilito un referente, esso non ha bisogno di altre giustificazioni per esistere.⁴ Come già ribadito più volte, la designazione

¹ Cfr. G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVI: Verità prime, possibilità ed esistenza*, cit., p. 478.

² Samuel Beckett, *Nouvelle et Textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 61 [trad. it. *Novelle*, in *Primo amore*, a cura di Franco Quadri e Carlo Cignetti, Torino, Einaudi, 1972, p. 69: «Il racconto che fece fu breve e complicato, fatti, senza spiegazione»].

³ Cfr. S. Kripke, *Reference and existence*, cit., pp. 37-39; cfr. anche T. Williamson, *Modal Logics as Metaphysics*, cit., *passim*. A differenza di Frege e Russell, per Kripke risulta difficile vedere in che modo non sia possibile applicare un'affermazione esistenziale ad un individuo: 'per ogni x , x esiste' è infatti un'affermazione necessaria riguardante l'esistenza di un individuo. Egli concorda con i due logici precedenti sul fatto che una cosa per possedere specifiche proprietà deve esistere: non ci sono due generi di oggetti, quelli esistenti e quelli inesistenti. Il teorema di quantificazione deve però essere così interpretato: se c'è x è necessario che x esista. Se si segue tale interpretazione si afferma che, siccome una cosa c'è, allora possiamo immaginare un mondo in cui essa non ci sia. Sostenere che 'ogni cosa esiste necessariamente' equivale a dire che l'affermazione correlata 'quella cosa non esiste' non potrebbe mai essere vera in alcuna condizione controfattuale: al massimo avremmo potuto non renderci conto della sua esistenza. Sostenere che necessariamente ogni cosa è necessariamente una cosa non comporta l'esclusione di qualsiasi forma di contingenza: un fenomeno potrebbe non verificarsi ed un ente non esistere. Ciò che invece non è accettabile agli occhi di un necessitista è che, se una cosa esiste, sia solo contingentemente quella cosa; vale a dire che, se un oggetto avrebbe potuto non esistere, non lo si deve ritenere un possibile non-oggetto, bensì un oggetto possibile, in quanto è contingente il fatto di avere una sua esemplificazione nel mondo.

⁴ Non è richiesta alcuna inversione ontologico-gnoseologica di tipo kantiano o postkantiano: l'essere spiega la verità, ma la verità non spiega l'essere; nel mondo anglosassone le due posizioni vengono identificate con le sigle PBT (*priority of being to truth*) e PTB (*priority of truth to being*).

può avvenire nella più totale ignoranza delle caratteristiche qualitative dell'oggetto: per non confondere una tigre con un unicorno basta sostenere che la tigre è tale perché inserita nel genere naturale delle tigri, che per *origine* e *materia* appartiene al mondo reale, mentre gli unicorni no; se avvistassimo nel mondo reale un unicorno, diremmo che è un animale che assomiglia a quello mitico.¹ Lo stesso vale per le *allucinazioni* che, nella semantica attualista di Kripke, possiedono un referente alla stregua delle entità finzionali e mitologiche: un dato allucinatorio, se è allucinatorio, non è reale. Nel caso in cui fosse reale, semplicemente avrebbe un referente reale e non uno allucinatorio, ma stabilirlo è competenza epistemologica, non metafisica.²

Anche Borges, nella sua raccolta *L'Aleph*, pare focalizzare l'attenzione, con netto anticipo rispetto a Kripke, su simili aspetti della percezione. Emma Zunz, protagonista dell'omonimo racconto, decide di vendicare la morte di suo padre uccidendo Aaron Loewenthal, attuale proprietario dell'azienda di famiglia: è convinta che quest'ultimo sia il vero responsabile del suicidio del padre, Emanuel Zunz, il quale, poco prima di essere portato in carcere con l'accusa di aver sottratto denaro all'azienda, aveva confidato alla figlia che «il ladro era Loewenthal».³ Il piano di Emma consiste nell'avvicinare il sempre circospetto nuovo padrone della fabbrica di tessuti fingendosi delatrice disponibile a rivelare i nomi di alcuni organizzatori dello sciopero che da qualche tempo affligge il bilancio; dopo aver fatto sapere il vero motivo della visita a Loewenthal, gli avrebbe sparato e in seguito avrebbe chiamato la polizia dicendo che l'uomo aveva abusato di lei e che quindi era stata costretta a ucciderlo. La protagonista è sicura di essere strumento della giustizia divina: ove la giustizia umana è impotente, solo lei attraverso la sua azione può riequilibrare la bilancia.⁴ Il piano funziona e le parole di Emma vengono ritenute vere:

La storia era incredibile, effettivamente, ma s'impose a tutti, perché sostanzialmente era vera. Vero era l'accento di Emma Zunz, vero il pudore, vero l'odio. Vero anche l'oltraggio che aveva sofferto; erano false solo le circostanze, l'ora e uno o due nomi propri.⁵

Accettando dunque una priorità dell'essere sulla verità e rifiutando una priorità della verità sull'essere, la veridicità delle nostre affermazioni viene verificata a partire dalla realtà dell'essere: non c'è bisogno di alcun *truthmaker* o stato di cose oggettivo che debba necessariamente sussistere affinché le nostre affermazioni siano vere. In questo senso tanto la semantica di Kripke quanto il necessitismo di Williamson, suo erede, possono fare a meno di qualsiasi scomoda teoria della verità come corrispondenza che invece l'idea di *truthmaker* sembra comportare. Cfr. T. Williamson, *Modal Logics as Metaphysics*, cit., pp. 391-403.

¹ Cfr. S. Kripke, *Reference and existence*, cit., p. 47.

² Cfr. *ivi*, p. 94.

³ Jorge-Luis Borges, *Emma Zunz*, in *L'Aleph*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 814.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 817.

⁵ *Ivi*, p. 818.

Ovviamente il senso del racconto di Borges supera di gran lunga i problemi posti in questa sede, ma ha sicuramente il merito di poter essere utilizzato come ulteriore chiarimento dell'immagine referenziale proposta da Kripke. Le azioni di Emma non sono immotivate e prive di oggetto; può darsi che 'Loewenthal' fosse 'il responsabile della morte di Emanuel Zunz' solamente per la protagonista e che nessun altro lo avrebbe riconosciuto come tale, ma, ciononostante, il riferimento avviene e quell'entità esiste: è un problema epistemologico, non metafisico-esistenziale, sapere se effettivamente 'il responsabile della morte di Emanuel Zunz' esista solo nella mente di Emma. *A fortiori*, sebbene la storia contenga dei dettagli falsi, alla luce dei quali un giudice sarebbe portato a ritenere la protagonista una pazza, la versione di Emma si impone come vera: «vero era l'accento [...], vero il pudore, vero l'odio».

Proprio per l'indifferenza alla natura delle entità a cui viene applicata la teoria referenziale di Kripke, Françoise Lavocat – intenta a difendere l'esistenza di una barriera reale tra fatto e finzione – è portata a dire che quella di Kripke non è un'ontologia.¹ I mondi a cui si riferisce sono modelli matematici derivabili secondo particolari regole: la verità come corrispondenza di un determinato enunciato non ha come riferimento ciò che esiste al di fuori, bensì aspetti formalizzati e derivabili seguendo determinate procedure, e la derivazione di un mondo coerente nella semantica logica non implica un impegno ontologico nei suoi confronti. Sebbene la studiosa francese abbia efficacemente individuato nella posizione kripkiana quello che altri studiosi, tra cui Searle,² hanno definito *scetticismo*, pare affrettato giungere alla conclusione di non essere in presenza di diversi argomenti esistenziali. Quello proposto da Kripke è semplicemente un modello ontologico che non riconosce distinzione tra esterno e interno, o meglio, che non si impegna riguardo all'esistenza di una distinzione: non vi è alcuna necessità, affinché avvenga il riferimento, che le caratteristiche attribuite all'oggetto corrispondano alle qualità dell'oggetto "esterno".³ Si tratta di una sorta di scetticismo humiano radicale: la presenza della sensazione di dolore non prova l'esistenza né dell'oggetto che lo provoca, né del soggetto che lo percepisce, ma solamente della sensazione stessa, dalla quale non si può dedurre l'esistenza dei primi due.⁴

¹ Cfr. F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., p. 386.

² Cfr. John R. Searle, *La riscoperta della mente*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994-2003², p. 198.

³ Cfr. S. Kripke, *Reference and existence*, cit., p. 84: «Che genere di oggetti consociamo senza ombra di dubbio? Esiste il mondo esterno? E così via. Non mi occupo di quell'intero complesso di problemi. Non voglio occuparmi di alcun problema epistemologico qui, e se un filosofo che dice, ad esempio, che noi non percepiamo mai direttamente un tavolo si sta occupando di un problema epistemologico, e dunque vuole dire che l'esistenza del tavolo è soggetta a dubbio allo stesso modo in cui altre cose non lo sono, potrebbe avere ragione come no, sicuramente non sta parlando dello stesso problema di cui voglio parlare io» (trad. mia).

⁴ Cfr. David Hume, *Trattato sulla natura umana*, I, IV, VI, a cura di Paolo Guglielmoni, Milano, Bompiani, 2001, pp. 503-505: «Alcuni filosofi immaginano che in ogni istante noi siamo intimamente consapevoli di ciò che chiamiamo il nostro Sé; che avvertiamo la sua esistenza e la

Non stupisce dunque che Kripke nel suo studio su Wittgenstein si concentri sul paradosso dello scettico, attorno al quale sono organizzate le parti centrali delle *Ricerche filosofiche*.¹ La sfida posta da un immaginario filosofo scettico consiste nel sostenere che non vi è modo di provare che l'operazione mentale compiuta per sommare due nuovi numeri sia la stessa utilizzata in precedenza. Prendiamo ad esempio la somma '68+57 = 125'. Lo scettico dubita che in questo caso si stiano applicando le stesse regole utilizzate per eseguire le somme precedenti. Forse, senza esserne coscienti, prima è stato applicato un altro tipo di operazione, uguale a quella che ora pensiamo si chiami *somma*, ma che, per gli argomenti '68' e '57', dà come risultato '5' e non '125': se si applicassero *quelle* regole il risultato sarebbe dunque '5' e non '125'. Infatti, dato che non disponiamo di una mente infinita in grado di passare in rassegna tutti i numeri, sarà sempre possibile esista una funzione perfettamente coincidente con quella che noi crediamo essere la *somma* per quanto riguarda gli argomenti considerati – che sono sempre in numero finito – e divergente per altri. Non è quindi possibile provare che l'operazione che si sta effettuando *ora* sia la stessa che si è applicata *in passato* per argomenti differenti. Il problema posto da Wittgenstein è affine a quelli formulati da altre due figure centrali della filosofia analitica del Secondo Novecento: l'imperscrutabilità del riferimento di Willard van Orman Quine e l'enigma dell'induzione di Nelson Goodman;² quest'ultimo, anzi, risulta, a parere di Kripke, incomprensibile se non si prende in considerazione il problema posto da Wittgenstein.³

Proprio come nel caso di Hume, la soluzione di Wittgenstein parte dall'ammissione che ai dubbi dello scettico non c'è risposta: se per il filosofo empirista la nostra concezione della causazione non trova giustificazione negli eventi che chiamiamo *causa* ed *effetto*, ma risiede in qualche tipo di regolarità esterna a questi eventi,⁴ per Wittgenstein, se ci limitiamo a considerare una sola

sua durata della sua stessa esistenza; e che siamo certi, al di là dell'evidenza di una dimostrazione, sia della sua perfetta identità sia della sua semplicità. La più forte delle sensazioni, la più violenta delle passioni, dicono, invece di distrarci da tale consapevolezza, la fissa soltanto con maggior intensità, facendoci considerare la loro influenza sul sé sia con il piacere sia con il dolore che arrecano. [...] Per parte mia, quando mi addentro più intimamente in ciò che chiamo *me stesso*, m'imbatto sempre in qualche percezione particolare di caldo o di freddo, di luce o d'ombra, d'amore o d'odio, di dolore o di piacere. Non riesco mai ad afferrare *me stesso* senza una percezione, né posso mai osservare qualcosa che non sia una percezione».

¹ Il problema è enunciato in Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, 201-202, Torino, Einaudi, 1967-2009⁴, pp. 108-109.

² Cfr. Nelson Goodman, *Fatti, ipotesi e previsioni*, Bari, Laterza, 1985 e Willard van Orman Quine, *Ontological Relativity & other essays*, New York, Columbia University Press, 1969.

³ Cfr. Saul Kripke, *Wittgenstein. On rules and private language*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 1982-2004⁹, pp. 7-59.

⁴ Cfr. David Hume, *Ricerca sull'intelletto umano*, VII, 2, a cura di Mario Dal Pra e Eugenio Lecaldano, Bari, Laterza, 1996, p. 119: «possiamo così definire una causa: è un oggetto seguito da un altro oggetto e dove tutti gli oggetti simili al primo sono seguiti da oggetti simili al secondo. In altre parole: dove, se il primo oggetto non è esistito, non è esistito nemmeno il secondo». È bene tenere presente che la prima e

persona isolatamente non abbiamo elementi per dire che sta applicando, ad esempio, le stesse regole utilizzate per eseguire le somme precedenti e che in base a quelle la risposta corretta sia '125' e non '5' o viceversa. Per entrambi il fattore determinante è l'*abitudine*. Il dubbio rimane, ma su certi argomenti, come l'addizione, esiste una grande uniformità: se questa non esistesse non avremmo modo di dire che seguiamo delle regole. Seguiamo certe pratiche non perché siano vere, ma perché appaiono *utili*, e ciò non riguarda solamente procedure astratte come quelle matematiche, ma anche l'attribuzione di sensazioni alla mente degli altri. Kripke, infatti, per giustificare l'umana inclinazione a soccorrere l'altro, sostiene che non agiamo perché crediamo nell'idea che quest'ultimo possieda uno stato mentale interiore: «posso dire che egli ha una mente, e nel caso particolare che sta soffrendo, in virtù del mio atteggiamento e comportamento nei suoi confronti, non l'inverso».¹ È la pratica comune che produce la credenza, non il contrario. Anche se il filosofo insiste sul fatto che il suo saggio su Wittgenstein non è da interpretare come un'esposizione del suo pensiero personale, ma come una difesa dell'importanza dell'argomento scettico messo in evidenza nelle *Ricerche filosofiche*, con alcune lievi modifiche la citazione precedente fornisce un'adeguata descrizione del modo in cui lui stesso intende la realtà: ciò che passa per reale non dipende dall'assetto del mondo, ma casomai il contrario. Vale a dire che una verità esiste ed è possibile verificarla nel mondo: una verità è una proposizione che coglie una qualità di un oggetto, ed essa può essere contingente – se sotto determinate circostanze potrebbe essere altrimenti da com'è – o necessaria – se afferra un'essenza immutabile. Questo oggetto o riferimento, però, per essere vero non ha bisogno, per così dire, di essere sostanziato al di fuori della coscienza: se ciò fosse necessario, lo scettico avrebbe tutte le ragioni per obiettare. Kripke rende vane queste obiezioni eliminando la classica distinzione tra interno ed esterno, o meglio racchiudendola all'interno di un'immagine del mondo: mondo e immagine coincidono e l'oggetto designato esiste nell'intimità di tale intervallo, non c'è prima né dopo. I nessi identitari che definiscono l'oggetto non possono cambiare, ma l'oggetto stesso può essere sostituito nel suo referente interno all'assetto del mondo: se scopriremo che l'acqua non è H₂O, ma XYZ, l'acqua sarebbe necessariamente XYZ.² L'acqua è necessariamente H₂O *fino a prova contraria*. Così la distinzione tra fatto e finzione non è primordiale, bensì interna al sistema e la realtà risulta un fatto di empatia: ciò che è reale dipende da ciò che riusciamo a immaginare come tale e dall'investimento emotivo che riversiamo nel referente, un fattore di vicinanza

la seconda definizione sono compatibili l'una con l'altra, ma come afferma Lewis, la prima definisce la causazione in termini di regolarità, mentre la seconda suggerisce «un'analisi controfattuale della causalità». Cfr. David Lewis, *Causation*, in «The Journal of Philosophy», 70, 1973, pp. 556-567 [trad. it. *La causazione*, in A. C. Varzi (a cura di), *Metafisica*, cit., p. 461-462].

¹ *Ivi*, p. 138 (trad. mia).

² Cfr. H. Putnam, *Meaning and Reference*, cit.

forse.¹ In questo senso si può dire che per Kripke siamo in contatto diretto con la realtà e non con una serie di descrizioni della stessa: all'interno dell'immagine si trova la piega che stabilisce la natura delle entità. Sebbene risulti difficile definire l'attualismo di Kripke un realismo in senso stretto, d'altra parte esso non ripiega nemmeno verso un relativismo di stampo soggettivista: l'assetto del mondo non è soggettivo, ma il soggetto, in quanto entità definita e definibile, non è il produttore dell'immagine, bensì conseguenza.

Se *Io* perché non *Altri*? Per quanto robusto sia il senso di realtà dell'attualista il suo animo è sempre vulnerabile a un certo scetticismo:² in qualche modo sembra che il rifiuto di ammettere l'esistenza di altri mondi oltre a quello in cui abitiamo porti con sé, parallelamente, una certa difficoltà a riconoscere come reali anche gli stati mentali della persona che ci troviamo di fronte. Posizione piuttosto comprensibile e poco biasimabile, dopotutto: chi mai può dire di avere provato il dolore di un altro? Chi mai è riuscito a uscire veramente da sé? Sono i tipici dilemmi che conducono al solipsismo. Potremmo anche essere le uniche entità senzienti in un mondo di automi programmati privi di sensibilità: non lo escludeva Cartesio³ e Dwayne Hoover – protagonista di *Breakfast of Champions* di Kurt Vonnegut⁴ – se ne convinse profondamente; oppure, come pronosticava Putnam, la realtà potrebbe essere un semplice programma e noi fantascientifici cervelli in una vasca, a cui vengono somministrati stimoli elettrici. Alla domanda si può rispondere in vario modo: si può pensare agli *Altri*, siano mondi o

¹ A tal proposito, anche il fatto di non arrendersi all'idea che la formulazione di un linguaggio in grado di supportare una certa autoreferenza – ovvero in cui sia possibile ritrovarne giustificazione rimanendo all'interno di tale linguaggio – non risulti coerente senza l'ausilio di una serie infinita di metalinguaggi, può essere interpretata come testimonianza di un certo scetticismo nell'affidare il valore di verità delle affermazioni a una corrispondenza "esterna": quest'ultima operazione è da considerarsi infatti quantomeno rischiosa («*risky*»). Cfr. Saul Kripke, *Outline of a Theory of Truth* (1975), in *Philosophical Troubles. Collected papers*, vol. I, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013, pp. 75-98.

² Non è infatti un caso che Stalnaker, prima di differenziarle, paragoni «da tesi per cui è soltanto il mondo attuale a essere reale» al solipsismo (cfr. R. Stalnaker, *Possible Worlds*, cit., p. 297).

³ Cfr. René Descartes, *Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima, Seconda Meditazione*, in *Opere filosofiche*, a cura di Bruno Widmar, Torino, Utet, 1969, p. 210: «Vorrei perciò quasi concludere che si conosce la cera grazie alla visione degli occhi e non per la ispezione dello spirito, così se per caso vedessi dalla finestra uomini che passano per strada, alla loro vista dirò certamente che passano uomini proprio come dico di vedere la cera, ma tuttavia che cosa vedo da questa finestra se non cappelli e mantelli che potrebbero coprire spettri o automi che si muovono per mezzo di meccanismi? Eppure giudico che essi sono veri uomini e così comprendo con la sola facoltà di giudicare che risiede nel mio spirito ciò che credevo di vedere con i miei occhi». Cartesio ovviamente non si ferma qui: è noto come la fede lo salvi dal solipsismo; egli, infatti, dedica ampie parti delle successive meditazioni – in particolare della *Terza* e della *Quinta* – a dimostrare come la veridicità delle nostre percezioni derivi dal fatto che possediamo l'idea innata di Dio, essere perfettissimo e non fallace: «la certezza e verità di tutte le scienze dipendono dalla sola conoscenza del vero Dio» (*Quinta Meditazione*, cit., p. 242).

⁴ Cfr. Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions (or Goodbye blue Monday)*, London, Vintage, 2000 [1973].

individui, come semplici allucinazioni prive di sostanza, oppure credere nella loro esistenza.

Per Kripke e gli aderenti alla semantica attualista, abbiamo visto, il mondo attuale e i mondi possibili non hanno pari spessore ontologico: questi ultimi non sono altro che modelli logici derivabili secondo particolari regole. In altre parole, i mondi possibili si oppongono al mondo *reale* in quanto *irreali*, frutto di stipulazioni controfattuali effettuate da individui abitanti l'unico mondo esistente. Supera questa posizione il realismo modale di David Lewis, che sarà oggetto della prossima sezione: tutti i mondi possibili esistono realmente e fisicamente.

3.2. IL REALISMO MODALE: TUTTI I MONDI ESISTONO

Perché un libro esista, basta che sia possibile.

Solo l'impossibile è escluso.

Jorge Luis Borges

Mi appariva chiaro che la vita e il mondo adesso era come se dipendessero da me: mi sarei sparato e il mondo non ci sarebbe stato più, almeno per me. A tacere poi che forse anche nella realtà non ci sarebbe stato più nulla per nessuno dopo di me, e che tutto il mondo, non appena si fosse spenta la mia coscienza, sarebbe svanito subito come un fantasma, [...] perché forse tutto questo mondo e tutti questi uomini altro non sono che me solo.¹

Queste sono le riflessioni che portano l'uomo ridicolo, scettico protagonista di un breve racconto di Fëdor Dostoevskij, a suicidarsi: stanco di essere indifferente a tutto se non al dolore, decide di farla finita, di compiere quel gesto che a lungo aveva rimandato. Tutto sembra ormai deciso, quando alla mente giunge uno strano pensiero: se in un altro mondo o in un'altra vita avesse commesso un'azione vergognosa e disonorevole, la sua esistenza terrena avrebbe conservato le conseguenze di tale gesto o l'indifferenza avrebbe avuto la meglio? Tali considerazioni lo fanno addormentare di colpo e solo in sogno porta a compimento ciò che si era prefissato: si punta la pistola al cuore e spara. Ma questo è solo l'inizio. Passata la barriera ontologica per eccellenza, quella tra la vita e la morte, anziché raggiungere «l'assoluto non-essere», si ritrova a volare nello spazio guidato da un individuo, «certamente non umano, ma che *era*, esisteva».² Dopo aver attraversato «spazi oscuri e sconosciuti», si ritrova in un luogo inspiegabilmente familiare: un sosia del sole, attorno al quale ruota un duplicato della nostra terra; un duplicato, però, abitato da esseri umani non

¹ Fëdor Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*, a cura di Massimo Rosolini e Umberto Pannunzio, Latina, L'Argonauta, 1983 [1877], p. 17.

² *Ivi*, p. 24.

toccati dal peccato che vivono in una sorta di paradiso terrestre come i «nostri progenitori»: un «terra felice» come avrebbe potuto essere la nostra se non fosse stata guastata dalla menzogna, radice di ogni male.¹ Il racconto poi prosegue. Pur senza volerlo, il nuovo arrivato – portando in sé il seme del peccato che ammorba il luogo da cui proviene – corrompe gli abitanti, i quali, dimenticando la loro esistenza precedente, finiscono per ritenere che una vita senza menzogna e dolore sia impossibile. La gioia, derivante dalla sensazione di pienezza di una vita in cui non c'è bisogno di avere perché il proprio essere è già sufficiente, viene persa definitivamente: la verità dovrà ora essere appresa attraverso un percorso travagliato e l'unica fiducia, dunque, verrà riposta nella scienza, che non sarà mai in grado di garantire la felicità, bensì al massimo la conoscenza delle leggi della felicità. Il dolore provato dal protagonista è troppo forte, si sente morire e si risveglia; può darsi sia stato tutto un sogno, ma nulla impedisce alla verità di giungere in sogno: «io ho visto la verità, l'ho vista e so che gli uomini possono essere bellissimi e felici, senza perdere la capacità di vivere sulla terra».²

Nonostante il messaggio morale veicolato dal racconto sia di stampo chiaramente cristiano, l'assetto ontologico presenta, anche se molto velatamente, una visione teoretica non propriamente ortodossa che, in una situazione storica e culturale differente, se giunta agli occhi di un attento inquisitore, avrebbe potuto creare non pochi problemi all'autore.³ Sebbene infatti presenti caratteristiche utopiche, la terra visitata dall'anonimo protagonista non è un'utopia in senso etimologico: essa di fatto occupa un luogo raggiungibile per mezzo di un certo tipo di movimento, e in quanto entità di natura spaziotemporale questo pianeta si caratterizza piuttosto come mondo possibile *fisicamente* esistente: una realtà alternativa che esemplifica caratteristiche così simili alla nostra da presentarsi come sua controparte. Di fronte a tale visione sorge spontanea la domanda che anche lo spaesato protagonista rivolge alla sua guida: «Sono dunque possibili tali ripetizioni nell'universo, possibile che tali siano le leggi della natura?»⁴

Il primo a pensare che l'universo sia talmente vasto da ospitare un'infinità di mondi – così tanti da non poter escludere l'esistenza di una terra gemella – non è di certo stato Dostoevskij: è una tradizione, per vari motivi ostracizzata nel corso della storia, che possiamo far risalire a Leucippo e Democrito;⁵ in tempi più vicini a noi, uno tra i più famosi sostenitori di tali idee pagò le sue convinzioni a caro prezzo: l'immagine cosmologica fornita nel racconto da Dostoevskij presenta, infatti, qualche analogia con quella offerta da Giordano Bruno nel suo

¹ Cfr. *ivi*, pp. 25-29.

² *ivi*, p. 43.

³ Sicuramente il potere sovversivo è attenuato dall'onirismo che racchiude l'esperienza, ma la possibilità che non si sia trattato di un semplice sogno è più volte adombrata.

⁴ F. Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*, cit., p. 26.

⁵ Cfr. Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, IX, 30-31, 44, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2005-2017², pp. 1065, 1079.

celebre dialogo *De l'infinito universo e mondi*. Il filosofo italiano, contrapponendosi ad Aristotele, nega la finitezza dell'universo e l'unicità del mondo in virtù della sua concezione del vuoto. A differenza dei peripatetici, i quali consideravano il vuoto privo di potenza contrapponendolo al mondo, ovvero alla totalità perfetta di tutto ciò che esiste, Bruno lo ritiene una potenza ricettiva ugualmente diffusa: il nostro pianeta sorge su uno spazio che senza di esso tornerebbe ad essere vuoto, il pieno è quindi potenzialmente vuoto. Sarebbe assurdo dunque negare la possibilità al vuoto esterno di accogliere altri mondi simili al nostro: la potenzialità del vuoto, dunque, si esplica nell'atto degli infiniti mondi che popolano l'universo illimitato. Nel perpetuo rinnovarsi della vita-materia, non dovuto a un «motore estrinseco» ma a un «principio interno» immanente, Bruno trova la sua ragione cosmologica: Dio esiste nell'universo in quanto questo ne è l'incarnazione sin dal principio; vale a dire che non esiste distinzione reale tra creatura e creatore, poiché un Dio infinito non avrebbe potuto esprimersi altrimenti se non in un Creato del medesimo ordine di grandezza, ovvero in quella molteplicità di mondi ove il vuoto si insinua nella materia che in esso si distende infinitamente.

In questo modo diciamo esser un infinito, ciò è una eterea regione immensa, nella quale sono innumerabili et infiniti corpi come la terra, la luna et il sole; li quali da noi son chiamati mondi composti di pieno e vacuo: perché questo spirito, questo aria, questo etere non solamente è circa questi corpi, ma ancora penetra dentro tutti, e viene insistito in ogni cosa.¹

In un certo senso, lo spirito che guida l'argomentazione di Giordano Bruno, e prima di lui quella di ascendenza atomista fatta propria da Epicuro e Lucrezio, è condiviso dal filosofo americano David Lewis: se già esiste il mondo che abitiamo, perché non dovrebbero esistere degli altri? L'esistenza di un mondo soltanto sembra circoscrivere arbitrariamente l'orizzonte ontologico offerto dal vuoto indifferenziato o dal «vasto reame dei *possibilia*»² a uno sguardo umano,

¹ Giordano Bruno, *De l'infinito, universo e mondi, Dialogo secondo*, cit., p. 348. Giordano Bruno mescola qui in modo originale stoicismo ed epicureismo. Come per gli stoici il principio divino è irriducibilmente interno al cosmo stesso, mentre per gli epicurei gli dei, se esistono, non hanno alcun rapporto con i mondi degli uomini. L'idea, invece, secondo cui la molteplicità di mondi che popola l'universo infinito è formata da materia e vuoto viene ripresa da Bruno dalla cosmologia epicurea, laddove gli stoici, seguendo Aristotele, postulavano una materia continua che crea l'unico mondo esistente, sebbene questo si rigeneri ciclicamente. Per la concezione stoica cfr. Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, VII, 134-143, 147-148; mentre per quella epicurea cfr. Epicuro, *Lettera a Erodoto*, 39-40, in Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, X, 35-83, ora in *Opere, Frammenti, testimonianze*, a cura di Gabriele Giannantoni e Ettore Bignone, Roma-Bari, Laterza, 1966-2003⁴, p. 44; e Lucrezio, *De Rerum Natura*, I, 368-369, 430-432.

² David Lewis, *On the Plurality of Worlds*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 1986-2016²¹, p. 4 (trad. mia).

troppo umano. Nella prefazione al suo celebre saggio *On the Plurality of Worlds*, Lewis esprime chiaramente la sua posizione teoretica:

il mio realismo modale è semplicemente la tesi secondo cui ci sono altri mondi e individui che li abitano; e che questi possiedono una determinata natura e sono adeguati a giocare determinati ruoli teoretici. È una rivendicazione esistenziale, non dissimile da quella che farei se dicessi che ci sono mostri di Loch Ness, o spie all'interno della CIA, o controesempi alla congettura di Fermat, o serafini. *Non* è una tesi riguardante la nostra competenza semantica, o sulla natura della verità, o sul principio di bivalenza, o riguardo ai limiti della nostra conoscenza. Per me, è una questione riguardante l'esistenza di oggetti – non l'oggettività di un'argomentazione.¹

È proprio il termine 'realismo' ad opporre la filosofia di Lewis alla semantica attualista presentata in precedenza. Sostenere una posizione realistica vuol dire affermare che l'esistenza di un oggetto è in qualche maniera indipendente dalla mente che lo contempla e dalla rappresentazione che essa produce: i mondi possibili di Lewis non sono né stipulati né creati, essi esistono indipendentemente dalla nostra capacità di immaginarli.

Se, da una parte, i mondi possibili del realismo modale differiscono sostanzialmente dai costrutti ipotetici di Kripke, essi non vanno in alcun modo confusi con gli infiniti mondi immaginati da Bruno o dall'uomo ridicolo, protagonista del racconto di Dostoevskij:

I mondi son simili a pianeti remoti; fatta eccezione per il fatto che molti di loro sono molto più grandi dei semplici pianeti, e non sono affatto remoti. Non sono però nemmeno vicini. Non sono ad alcuna distanza spaziale da dove siamo noi. [...] non stanno ad alcuna distanza temporale da quando ci siamo noi. Sono isolati: non sussistono relazioni spaziotemporali tra cose che appartengono a mondi diversi. Allo stesso modo qualsiasi cosa accada in un mondo, non può causarne alcuna in un altro. Non si sovrappongono e non hanno nemmeno parti in comune, con l'eccezione, forse, degli universali immanenti [...].²

In questo passaggio Lewis fornisce una delle caratteristiche fondamentali del suo modello metafisico: i suoi mondi non sono le stelle che vediamo in cielo e non si trovano nemmeno al di là di queste. Essi – come quelli di Kripke – non vengono scoperti per mezzo di potenti telescopi: essendo *isolati* causalmente e spaziotemporalmente, non è possibile osservarli, né, tantomeno, viaggiare dall'uno all'altro.

Prima di illustrare le principali caratteristiche del realismo modale, però, è necessario fare chiarezza su di un paio di nozioni la cui relazione è divenuta problematica: *attualità* e *realtà*. Fino ad ora i due concetti, sebbene non

¹ *Ivi*, p. VIII.

² *Ivi*, p. 2.

perfettamente congruenti, qualora formulati in coppie oppositive, sembravano condividere la medesima metà campo: da una parte reale-attuale, dall'altra possibile-immaginario. Nel momento in cui tutti i mondi possibili varcano la soglia dell'esistenza, il criterio di realtà risulta inadeguato a distinguere il nostro mondo: l'aggettivo 'reale' sarà attribuito ad un assieme di oggetti molto più vasto, mentre 'attuale' non sottolineerà uno statuto ontologico privilegiato, bensì solamente un punto di vista relativo al contesto.¹ Il mondo nel quale trascorriamo le nostre vite sarà ancora qualificato come attuale, ma tale nozione non indicherà più una proprietà assoluta. Discutendo della semantica attualista abbiamo già incontrato una *teoria indessicale della referenza*: mancando espressioni non equivocabili, l'atto di riferimento è inscindibile dalle circostanze comunicative in cui avviene. Si tratta ora di estendere tale concetto, sviluppando una *teoria indessicale dell'attualità*: riferirsi ad un mondo chiamandolo attuale vuol dire soltanto indicare che quello è il mondo di cui si è parte.² Come già aveva affermato nel suo articolo *Anselm and Actuality* e poi in *Counterfactuals*, dunque, per Lewis la parola «attuale» ha lo stesso significato della perifrasi «in questo mondo». L'attualità è un concetto relativo analogo a 'qui', 'io', 'te', 'presente': dipende dal contesto in cui viene utilizzato; il mondo attuale è semplicemente quello di cui fa parte l'entità che fissa il riferimento.³ Nella teoria indessicale dell'attualità il nostro mondo è attuale per noi, mentre per un abitante di un mondo diverso ad essere attuale sarà il suo. Il nostro mondo non è "più attuale" degli altri o attuale in senso assoluto: non abbiamo nessuna ragione per credere di essere stati più fortunati di tutti gli altri individui possibili.

Dati questi presupposti, ne consegue che anche le categorie *astratto* e *concreto* dovranno essere riviste. Una semantica che riconosce valore assoluto al termine 'attuale' concede uno statuto ontologico privilegiato ad ogni oggetto a cui tale aggettivo viene attribuito: questo sarà concreto, mentre le varianti non attualizzate, alla stregua di numeri e idee, saranno necessariamente astratte. All'interno di un modello come quello di Lewis, i due termini appaiono inadeguati a caratterizzare opposizioni di tal sorta: si finisce per dire che gli altri mondi sono astratti per noi, ma noi siamo per loro astratti quanto loro per noi.

¹ Cfr. David Lewis, *Counterfactuals*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 1973-2001², p. 86.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 123. Quest'idea, poi sviluppata nei lavori successivi, è già presentata da Lewis in *Anselm and Actuality*, in «Noûs», 4, 1970, pp. 175-188, ora in *Philosophical Papers*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 1983.

³ D. Lewis, *Counterfactuals*, cit., pp. 85-86. Siamo di fronte ad una forte assonanza del pensiero di Lewis con quello di Cusano e Bruno. Ricordiamo la famosa immagine, ripresa e resa famosa da Pascal nel *Pensiero* 72, della sfera il cui centro è in ogni luogo e la circonferenza in nessuno. Per tutti costoro, infatti, l'universo infinito non ha centro, o meglio il centro è ovunque uno si trovi ad essere. Cfr. N. Cusano, *La dotta ignoranza*, II, 11, 161 e II, 12, 162, in Id., *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, cit., pp. 191-193; G. Bruno, *De la causa, principio et uno, Dialogo quinto*, in *Dialoghi filosofici italiani*, cit., pp. 279-280; B. Pascal, *Pensieri*, II, 72, in Id., *Le Provinciali, Pensieri*, cit., p. 323.

Per quanto sia difficile definirle, questo sembra in contrasto con l'intuizione secondo cui le nozioni di astratto e concreto paiono essere proprietà fondamentali e non dipendenti dal punto di vista dell'osservatore; tale resistenza, però, è dovuta in parte all'ambiguità dei due concetti,¹ in parte all'incapacità di accettare i postulati del realismo modale. I mondi, alcuni almeno, sono composti sia da entità che potremmo definire reali – ovvero che occupano una posizione determinata nello spazio-tempo – sia da entità dipendenti da stati mentali, se così si vogliono definire rispettivamente gli oggetti concreti e quelli astratti: è ovvio che per gli abitanti del medesimo mondo gli altri mondi possibili tendono a rientrare nella categoria degli *abstracta*, ma questa impressione è data solamente dal fatto che queste entità non entrano in relazione causale e spaziotemporale con noi.² Abbandonando tale prospettiva, i mondi possibili, a differenza di numeri ed idee, sono quindi entità concrete.

Attuale, pertanto, è il mondo di cui noi facciamo parte, gli altri mondi sono possibilità non attualizzate, ovvero che non si sono realizzate nel nostro mondo. Fin qui il realismo modale non sembrerebbe discostarsi dalla semantica attualista, se non che, secondo la *tesi semantica* adottata da Lewis, quando parliamo facciamo riferimento ad una serie di possibilità non attualizzate (oggetti ed eventi), le quali non risultano riducibili a un discorso che *non* coinvolga riferimenti ed entità meramente possibili. L'attualista afferma che 'tutto ciò che esiste' è attuale, mentre chi condivide la tesi di Lewis si qualifica solitamente come sostenitore del *possibilismo*. Tuttavia, anche all'interno di quest'area semantica, lo statuto dei suddetti referenti può variare per spessore ontologico e, in questo senso, la posizione di Lewis pare sicuramente la più radicale, poiché i suoi mondi possibili esistono *realmente e fisicamente*: alla tesi semantica, dunque, fa da supporto una *tesi metafisica* – ovvero riguardante la natura ultima della realtà – secondo cui le possibilità non attualizzate *non* hanno consistenza puramente speculativa, bensì corrispondono ad uno stato di cose esistente in un mondo diverso da quello in cui abitiamo. In tal modo *si converte la modalità in quantificazione*: «esiste la possibilità che ci siano cigni blu se e solo se, dato un mondo *w*, in *w* ci sono cigni blu».³ È questo uno dei principali vantaggi offerti dalla filosofia di Lewis; infatti, non solo il realismo modale riesce a spiegare i concetti modali centrali mostrando come siano legati ad altri più familiari, ma è attualmente l'unica teoria della possibilità che riesce a offrirne una *definizione* in termini di esistenza: 'è possibile che *x*' se e solo se in (almeno) un mondo *w**: *x*

¹ Cfr. Francesco Berto, *L'esistenza non è logica. Dal quadrato rotondo ai mondi impossibili*, Bari, Laterza, 2010, pp. 234-240.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 84-86.

³ *Ivi*, p. 5 (trad. mia). Lewis utilizza la lettera *W* per designare indistintamente mondi singoli e insiemi di mondi; si è qui scelto di normalizzare la simbologia, utilizzando *w* per indicare singoli mondi, mentre *W* denoterà solamente insiemi di mondi.

si avvera, ‘è necessario che x ’ se e solo se in ogni mondo w : x si avvera.¹ Applicando il realismo modale, l’attitudine modale del nostro linguaggio, dunque, non si presenta più come primitiva, ma può essere analizzata come derivata da una quantificazione sopra mondi possibili diversi per carattere, ma non per statuto ontologico. In altre parole, l’espressione ‘Avrebbero potuto esserci più stelle di quelle che ci sono’ ha un significato che va al di là di un sentimento, e il concetto di possibilità che essa esprime – ‘È possibile che ci siano stelle che attualmente non esistono’ – non è un «fatto bruto» appartenente al nostro mondo, ma indica una comparazione tra la quantità di stelle del nostro mondo e quelle di un altro mondo possibile.² Nell’*Introduzione all’edizione del 1980* del suo *Nome e necessità*, Saul Kripke ha scritto:

il filosofo dei “mondi possibili” deve badare a che il suo apparato tecnico non lo spinga a porre domande la cui sensatezza non sia assicurata dalle nostre intuizioni originarie di possibilità, che sono quelle che danno senso all’intero apparato.³

Nell’ottica di Kripke, dunque, è l’idea di mondo possibile a derivare dai concetti di possibilità, impossibilità, necessità e contingenza intesi come primitivi – o di base – per qualsiasi discorso che includa la modalità. Lewis ribalta questa prospettiva, sostenendo che l’attitudine modale del nostro linguaggio deriva dall’implicita «quantificazione esistenziale» insita nella convinzione di senso comune che «ci sono molti modi in cui le cose avrebbero potuto essere, al di là di come effettivamente (*actually*) sono»: i «modi in cui le cose avrebbero potuto

¹ Cfr. *ivi*, pp. 13-17. Cfr. anche A. Borghini, *Che cos’è la possibilità*, cit., p. 49. Alcuni autori fanno risalire questa definizione della modalità in termini di mondi possibili allo stesso Leibniz, ma quest’ultimo, sebbene avesse tutti gli elementi per farlo, non definisce mai esplicitamente la modalità in tal maniera: il suo modo di definire la modalità ha piuttosto a che fare con la natura della verità e l’analisi delle proposizioni. Una proposizione è necessaria se la sua analisi è *finita*, ovvero consente di arrivare a «idee semplici, di cui non si potrebbe dare una definizione»: «assiomi e postulati o [...] principi primitivi, che non potrebbero essere provati e non ne hanno alcun bisogno», poiché sono delle identità, cioè proposizioni «il cui opposto contiene una manifesta contraddizione». Un semplice esempio è fornito dall’aritmetica: ‘ $2+2 = 4$ ’. Dal momento che ‘ $2 = 1+1$ ’ e ‘ $4 = 1+1+1+1$ ’, possiamo ridurre la proposizione originale ‘ $2+2 = 4$ ’ in ‘ $1+1+1+1 = 1+1+1+1$ ’. È dunque evidente che il predicato – in questo caso ‘ 4 ’ – è contenuto nel soggetto ‘ $2+2$ ’, o ‘ $(1+1) + (1+1)$ ’. Nel caso delle verità contingenti, invece, l’analisi è *infinita*: «la risoluzione in ragioni particolari potrà andare avanti nel dettaglio senza limiti». Cfr. G. W. Leibniz, *Monadologia*, 35-37, cit., p. 458; cfr. anche Id., *Il nuovo sistema. VIII: Sulla libertà, la contingenza e la serie delle cause, sulla provvidenza (1689)*, in *Scritti filosofici*, vol. I, cit., pp. 422-427 e Brandon C. Look, *Leibniz’s Modal Metaphysics*, 2008-2013, disponibile online: <https://plato.stanford.edu/entries/leibniz-modal/#NatMod>, consultato il 13 giugno 2019.

² Cfr. A. Borghini, *Che cos’è la possibilità*, cit., pp. 42-43.

³ S. Kripke, *Nome e necessità*, cit., p. 22.

⁴ D. Lewis, *Counterfactuals*, cit., p. 84 [trad. mia]. Allo scopo di evitare possibili fraintendimenti, è bene ricordare che per Lewis un’asserzione come ‘il mondo è il modo in cui è’ non indica una proprietà o uno stato del mondo, dando così l’impressione che ci possano esistere ‘modi in cui il mondo è’ in assenza di un mondo che li esemplifichi, ma è da interpretarsi piuttosto come un

essere», sono, secondo Lewis, mondi possibili, e la nostra concezione delle possibilità parte da una quantificazione sopra entità di questo tipo; il realismo modale, quindi, non è altro che la traduzione esplicita di tale intuizione, un modo *naturale* di considerare la modalità: un'affermazione è necessaria se è vera in tutti i mondi possibili (a me accessibili), mentre è possibile se è vera soltanto in alcuni.¹

La radicale rivendicazione esistenziale fatta da Lewis relativa alla realtà fisica dei mondi possibili si può dire sia strettamente connessa alla sua nozione di «sopravvenienza humiana», ovvero «la dottrina secondo cui tutto ciò che c'è nel mondo è un vasto mosaico di sostanze locali e di fatti particolari, semplicemente una piccola cosa e poi un'altra».² Seguendo tale ragionamento, la modalità è esclusa dalla base di sopravvenienza: se ne disponiamo, dobbiamo costruirla da materiali non modali e, in questo senso, rivendicare l'esistenza di una pluralità di mondi si presenta come un'ottima soluzione. In sintesi, secondo Lewis, *la nozione di modalità sopravviene sul fatto non modale riguardante l'esistenza di una pluralità di mondi*. Ipotesi che, tuttavia, deve essere resa in qualche modo plausibile. Il ragionamento addotto da Lewis per giustificarla pare guidato da un'intuizione sostanziale molto simile a quella proposta da Cantor – il quale si rifà a sua volta esplicitamente a Spinoza e Leibniz – sulla natura ambivalente delle entità matematiche: i numeri che popolano la realtà mentale si possono «considerare espressione o immagine di processi e relazioni del mondo esterno che sta di fronte all'intelletto» in quanto queste realtà sono «sempre unite», e tale «interconnessione delle due realtà ha il suo fondamento più autentico nell'unità del *Tutto al quale noi stessi apparteniamo*».³ In altre parole, utilizziamo il linguaggio modale poiché possediamo il concetto di mondi alternativi – che non differiscono per statuto ontologico da quello che noi abitiamo, ma soltanto per i caratteri qualitativi delle entità di cui sono costituiti – e possediamo tale concetto *in quanto* i mondi alternativi fanno parte della totalità immanente cui noi stessi apparteniamo; il realismo modale, dunque, si basa su un materialismo radicale in cui l'espressione della mente, la forma del linguaggio e la struttura della realtà – intesa in senso fisico – sono regolate dalle medesime leggi di natura.⁴ Proprio per questo si può dire che accettare la modalità primitiva

asserto d'identità del tipo 'Il modo in cui il mondo è, è il mondo', e 'tutti i modi in cui i mondi sono, sono mondi possibili', i quali non differiscono per spessore ontologico dal nostro che è così com'è. Cfr. R. Stalnaker, *Possible Worlds*, cit., p. 296.

¹ Cfr. Libro I, par. 3.1, p. 53, n. 1.

² David Lewis, *Philosophical Papers*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. IX.

³ Cfr. G. Cantor, *Sulle molteplicità lineari infinite di punti*, 8, ora in Id., *La formazione della teoria degli insiemi*, cit., pp. 97-98.

⁴ Si sceglie di utilizzare il termine materialista anziché fisicalista, forse più adeguato a classificare il pensiero di Lewis in altri contesti (come nel caso della sua filosofia della mente: cfr. David Lewis, *An Argument for the Identity Theory*, in «Journal of Philosophy», 67, 1970, pp. 427-446, ora in *Philosophical Papers*, vol. I, cit., pp. 99-107), poiché, sebbene in questo caso si compia una riduzione delle capacità modali del nostro linguaggio a fatti non modali riguardanti la costruzione

equivalgia a sostenere che essa non sia derivata dalla natura della realtà, ovvero dall'esistenza effettiva di mondi differenti da quello in cui siamo immersi: l'attitudine modale del nostro linguaggio risulterebbe dunque gratuita, data come assioma privo di giustificazione. La proposta di Lewis, al contrario, riesce non solo a dar fondamento all'intuizione secondo cui le cose sarebbero potute andare diversamente, ma contemporaneamente a eliminare quella sensazione di squilibrio generata da tale intuizione a contatto con l'idea che, per quanto piccola fosse la probabilità che si presentasse una determinata situazione, questa sarebbe stata comunque l'unica possibilità ad affiorare, lasciando le altre immerse nel mare del non esistente: se, come dichiarava Leibniz, «ogni possibile esige di esistere», per Lewis non vi è alcun Dio a far varcare la soglia dell'esistenza al Migliore dei mondi possibili, e quindi tutti i *possibilia* si realizzano allo stesso modo; ciò che non avviene qui *Qui*, emerge *Altrove*.

Nonostante il vago spinozismo della proposta, va sottolineato che Lewis non abbandona un certo pragmatismo; egli, infatti, non presenta argomenti decisivi a sostegno della veridicità della sua tesi, bensì una serie di ragioni che giudica sufficienti: la difficoltà di accettare l'esistenza di una pluralità di mondi dovrebbe, dunque, essere ripagata ampiamente dai benefici che essa porta. La credenza ha sempre un movente pragmatico: sebbene lo scettico avrà ancora buon gioco, a persuaderci sarà un criterio di utilità ed economicità.¹

Tuttavia, malgrado la rivendicazione di Lewis, la principale accusa che una teoria del genere tende ad attirare è proprio quella di essere una macchina di Rube Goldberg: un dispositivo eccessivamente complesso, e di conseguenza dispersivo, per gli scopi che si prefigge di raggiungere. Una teoria è scientificamente elegante quando il massimo risultato viene ottenuto con il minimo di postulati: è veramente necessario invocare l'esistenza fisica di tutti i mondi possibili per far fronte alla sensazione che le cose sarebbero potute andare

della realtà globale, non si afferma che questa struttura della realtà è la capacità modale del nostro linguaggio – le due stanno piuttosto in un rapporto di causa ed effetto, nesso che Lewis propone con cautela umana: non presenta argomenti decisivi, solo una serie di ragioni che egli giudica sufficienti per accettare l'esistenza di una pluralità di mondi. Ad essere in gioco in questo caso, più che un argomento strettamente riduzionista, è l'idea materialista secondo cui sussiste un *isomorfismo* tra tutti i differenti aspetti del reale, che viene fatta risalire alla fisica atomista democritea, ripresa e sviluppata da Epicuro e Lucrezio: la realtà multiforme coincide con la materia, escludendo così la presenza o l'influenza di qualsiasi forza spirituale superiore alla materia stessa. È bene ricordare che il materialismo radicale si oppone a qualsiasi forma di rigido riduzionismo: col sostenere che ogni aspetto della realtà è dominato dalle medesime leggi non s'intende che si possa determinare un regime particolare – fisico, mentale, linguistico – a cui tutti gli altri sono riconducibili; così facendo si passerà subito dal lato idealista. Cfr. Michel Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 61 e Libro I, par. 4.2.

¹ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. VII. Lewis suggerisce il seguente paragone: allo stesso modo in cui per usufruire dei vantaggi matematici offerti dalla teoria degli insiemi si è costretti ad ammettere l'esistenza di entità come gli insiemi, così, se anche nel caso del realismo modale i benefici supereranno i costi, si sarà propensi a supporre l'esistenza di una molteplicità di mondi.

diversamente in un numero infinito di modi? La risposta di Lewis è ovviamente affermativa, sia per i vantaggi derivati da tale assunzione, sia perché accogliere all'interno del quineano *Tutto* siffatte entità non è affatto così antieconomico come potrebbe sembrare. Ben prima di Lewis, anche Lucrezio si era trovato di fronte a questo problema e le argomentazioni dei due filosofi, sebbene separate da duemila anni di storia, suonano incredibilmente simili. Nel secondo libro del *De Rerum Natura* a Lucrezio pare evidente che, come non esiste una specie che conti un unico esemplare, anche i mondi, come ogni cosa nel creato, non possano essere unici nel loro genere: se vediamo un particolare tipo di pesce o uccello non facciamo alcuna difficoltà ad accettare che ne esistano altri simili; inoltre, riconoscere l'esistenza di più mondi, dunque, significa accordare l'esistenza a più entità dello stesso genere, non a più generi di entità.¹ Lo stesso vale per Lewis, il cui realismo modale, come argomentava già in *Counterfactuals*, risulta dispendioso solo da un punto di vista quantitativo, ma non qualitativo: se fin da ora accettiamo l'esistenza del mondo attuale, ciò che dobbiamo fare è solamente pensare che esso non sia l'unico; in altre parole il realismo modale non richiede ai suoi adepti di ammettere l'esistenza di differenti tipologie di entità, bensì di moltiplicare il numero delle entità che già vengono accettate.² Non c'è alcuna foresta meinongiana o neoplatonica *scala naturae*³ in cui gli enti differiscono per grado di perfezione; Lewis rifiuta l'idea che ci siano diverse modalità di esistenza o modi d'essere diversi dall'esistenza analitica: se la teoria è giusta «le cose appartenenti ad altri mondi esistono *simpliciter*».⁴

Alle situazioni controfattuali o stati (o storie) possibili di Kripke, Lewis oppone la sua «Teoria delle Controparti» (*Counterpart Theory*).⁵ Un individuo potrà avere un numero indeterminato di controparti che presentano caratteristiche qualitative simili, ma tale somiglianza non sarà mai dovuta a una differente attualizzazione di una supposta medesima sostanza virtuale che gli preesiste: non vi è alcun legame naturale tra abitanti di mondi diversi. Secondo la teoria delle controparti, infatti, gli oggetti ordinari sono individui che esistono *interamente* in un mondo soltanto. I giudizi riguardanti le loro proprietà modali sono interpretati in termini di controparte: ad esempio, 'Socrate avrebbe potuto essere stolto' è vero sono nel caso in cui Socrate abbia una controparte che è stolta. È solamente frutto di una stipulazione che vi siano due modi in cui un dato individuo possa soddisfare condizioni di esistenza in altri mondi: nei mondi in cui ha delle controparti, lo fa con funzione sostitutiva (*vicarious way*), nei mondi

¹ Cfr. Lucrezio, *De Rerum Natura*, II, 1077-1089.

² Cfr. D. Lewis, *Counterfactuals*, cit., p. 87.

³ Cfr. Arthur Oncken Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea. The William James Lectures delivered at Harvard University, 1933*, Harvard University Press, 1936 e 1964 -2001²², pp. 88-89.

⁴ D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 3 (trad. mia).

⁵ David Lewis, *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic*, in «Journal of Philosophy», 65, 1968, 113-126, ora in *Philosophical Papers*, vol. I, cit., pp. 26-54.

in cui non ne ha, la sua non-esistenza soddisfa semplicemente la proposizione ‘in w^* , x non esiste’.¹ In definitiva, a differenza di Leibniz, per Lewis, per quanto simili possano risultare, la vita di Sesto ‘cattivo e infelice’ e quella di Sesto ‘buono e felice’ – o qualsiasi altra vita si voglia far vivere a Sesto – non condividono alcuna proprietà intrinseca o essenza. Le proprietà intrinseche sono infatti necessarie e, se decidiamo che la felicità o la cattiveria sono proprietà intrinseche, esse non possono essere accidentali: Sesto deve averle in ogni mondo. Se Sesto è vasto individuo intramondano (*trans-world individual*) pare contraddittorio dire, ad esempio, che in un mondo è infelice e in un altro felice. Secondo Lewis, Sesto non è un agglomerato di proprietà impossibili, preesistenti virtualmente, che si attualizzano – o meglio, ricordando che Leibniz concede ad un solo mondo di varcare la soglia dell’esistenza, avrebbero la possibilità di attualizzarsi – in maniera differente nei vari mondi possibili. Non vi è alcuna essenza comune: esistono piuttosto diversi ‘Sesto’, ognuno dei quali esiste *interamente* in un mondo soltanto, che per qualche motivo si assomigliano abbastanza da essere considerati controparti l’uno dell’altro. È questa caratteristica che distingue nettamente Lewis da *pentadimensionalisti* come George Schlesinger e Andrew Graham, secondo cui gli oggetti hanno «parti modali» da aggiungere alle parti spaziali e temporali previste dal *quadridimensionalismo*;² in altre parole, un oggetto oltre a estendersi nello spazio con le sue parti spaziali e nel tempo con le sue parti temporali, «si estende attraverso lo spazio logico avendo parti in differenti mondi»:³ ‘Sesto è cattivo e infelice, ma avrebbe potuto essere buono e felice’ in quanto nel mondo attuale è collocata la parte modale ‘cattiva e infelice’, mentre in qualche altro mondo possibile è collocata una sua parte modale ‘buona e felice’.

Per la semantica attualista, come abbiamo visto, già parlare di mondi possibili risulta fuorviante, poiché può condurre a un uso «perverso»⁴ della modalità di rappresentazione *de re*: ricordiamo che una affermazione come ‘Napoleone vinse a Waterloo’ può assumere valori differenti solo se interpretata secondo la modalità *de dicto*, ma non può mai essere vera *de re*, in quanto costruita alterando alcune proprietà di un referente attuale. Il mondo in cui Napoleone vince a Waterloo è stato stipulato, creato modificando i *fatti* del mondo reale: noi possiamo dire che Napoleone avrebbe potuto vincere a Waterloo proprio perché non l’ha fatto. Le situazioni controfattuali, dunque, possono essere giudicate

¹ Cfr. *ivi*, 11, n. 6.

² Cfr. George N. Schlesinger, *Spatial, Temporal and Cosmic Parts*, in «The Southern Journal of Philosophy», 23, 1985, pp. 255-271 e Andrew Graham, *From Four- to Five-dimensionalism*, in «Ratio», 28, 2015, pp. 14-28. Takashi Yagisawa ha difeso una posizione simile ponendola sotto il nome di «penta+-dimensionalismo» dal momento che lo spazio logico può avere ben più di cinque dimensioni (cfr. Takashi Yagisawa, *Worlds and Individuals, Possible and Otherwise*, New York, Oxford University Press, 2010). Per il dibattito interno alla contemporanea metafisica del tempo, cfr. *infra*, p. 89, nota 2.

³ A. Graham, *From Four- to Five-dimensionalism*, cit., p. 16.

⁴ S. Kripke, *Nome e necessità*, cit., p. 134.

vere solamente secondo la modalità *de dicto*. La teoria delle controparti, invece, è la risposta di Lewis alla domanda riguardante proprio il modo in cui un mondo rappresenta *de re*. Ciò che si dice riguardo a un certo abitante di un mondo possibile riguarda una sua proprietà: se si sostiene che nel mondo possibile *w* una controparte di Napoleone ha vinto a Waterloo, non si intende dire che ‘Napoleone avrebbe potuto vincere a Waterloo’, ma letteralmente che ‘nel mondo *w* una controparte di Napoleone vinse a Waterloo’. La situazione non potrebbe essere più perversa: l’enunciato non esprime ciò che *de dicto* sarebbe potuto accadere nel mondo, ma ciò che si è effettivamente realizzato *de re* in un mondo *w* diverso dal nostro. È lo stesso Kripke ad accusare Lewis di far derivare il modello formale, e l’allegata nozione di controparte, dal suo indimostrabile assunto ontologico asserente l’esistenza reale di tutti i mondi possibili,¹ ma nessuna teoria è al riparo da questa critica: ogni argomentazione formale ha la sua origine in una tesi sostanziale intuitiva che potrebbe essere sostituita solamente nel momento in cui il difensore venisse persuaso da un’argomentazione filosofica che evidenzia i vantaggi offerti da una premessa differente, ma parimenti intuitiva. Ogni argomentazione, in altre parole, si limita a creare una struttura di riferimento esplicita in cui avverare l’idea che la guida: nel migliore dei casi possiamo augurarci che riesca a sviluppare coerentemente, almeno in parte, l’intuizione da cui siamo partiti. In questo caso, dunque, l’esistenza di un mondo unico la cui essenza può essere scoperta empiricamente, sostenuta da Kripke, o quella di una pluralità di mondi, proposta da Lewis, non va derivata o scoperta, essa è un punto di partenza, un assunto metafisico al riparo da critiche di carattere formale. Se da una parte vale la pena di adottare il realismo modale in quanto utile poiché consente di ridurre al minimo il numero di nozioni che dobbiamo accettare per primitive, dispiegando totalmente lo spazio logico, «paradiso dei filosofi»,² dall’altra Lewis insiste sul fatto che i mondi possibili non vanno utilizzati semplicemente come analisi metalogica della logica modale: per fare ciò non avremmo alcun bisogno di ricorrere al termine mondo per indicare astratti insiemi di possibilità, quantificate o meno. Il realismo modale dona alla metafora, senz’altro utile a meglio comprendere i costrutti astratti logico-matematici, un valore letterale. La rivendicazione esistenziale dei mondi possibili di Lewis rivela la sua natura metafisica – verrebbe da dire quasi cosmologica – volta a determinare la natura ultima della realtà: ma quali sono le caratteristiche di questa pluralità di mondi?

Un mondo possibile viene definito da Lewis come la somma massima di tutti gli individui che ne fanno parte.³ Se i mondi possibili sono particolari insiemi di individui, un individuo non è altro che una parte di un mondo possibile: in quanto tale possiederà delle proprietà ed entrerà in relazione con le altre entità

¹ Cfr. *ivi*, p. 47, n. 13.

² *Ivi*, p. 4.

³ Cfr. *ivi*, p. 69.

che popolano il suo stesso mondo. Ogni individuo gode, dunque, di *proprietà intrinseche*, che possiede per il modo in cui esso stesso è, ed *estrinseche*, ovvero derivanti dal rapporto che intrattiene con altri aspetti qualitativi del mondo.¹ Per Lewis, quindi, una cosa è il *duplicato* dell'altra se presenta il medesimo carattere intrinseco, mentre due cose sono *indiscernibili* quando condividono sia proprietà intrinseche che estrinseche. In altre parole, due esseri sono indiscernibili quando non è possibile distinguerli neppure facendo riferimento alle relazioni che essi intrattengono con il resto del mondo. L'esempio riportato da Lewis per tracciare tale distinzione è quello di due mondi governati da uno spazio-tempo caratterizzato da un diverso tipo di eterno ritorno; nel primo caso le epoche possono essere distinte per regola di successione in quanto sono numerabili a partire da una prima epoca, nel secondo caso lo spazio tempo segue l'andamento dei numeri interi, presentando quindi un infinito positivo e uno negativo: in tal caso non esiste una prima epoca. Ne consegue che gli abitanti delle diverse epoche nel primo mondo sono duplicati uno dell'altro, poiché possiamo identificarli come appartenenti a epoche successive, mentre quelli dell'altro mondo, sebbene appartenenti a diversi compartimenti temporali, non possono essere distinti per regola di successione e risultano quindi indiscernibili.

Poiché la situazione presentata da Lewis può apparire piuttosto astratta, è forse opportuno porre in altri termini la differenza tra individui duplicati e indiscernibili, una possibilità che affiora volgendo lo sguardo verso la storia della letteratura occidentale. Tale differenza è infatti al centro del cosiddetto «tema del doppio», il quale, come scrive Doležel, «ha goduto di una costante popolarità, tanto nella tradizione orale quanto nella letteratura scritta, dall'antichità al surrealismo».² Oltre a segnalare corsivamente come tale tematica eserciti ancora il suo fascino e non abbia smesso di essere declinata in modi originali – basti pensare a *L'uomo duplicato* di José Saramago o a film come *Another Earth* di Mike Cahill –, è interessante notare che tutti i doppi protagonisti delle storie presentate da Doležel, dal punto di vista delle categorie descritte da Lewis, non sono duplicati né indiscernibili. Nel caso in cui un individuo si reincarni in differenti mondi separati tra loro e i doppi si differenzino per una serie di proprietà, sia intrinseche che estrinseche, è attivo il «tema di Orlando»,³ così denominato in onore del protagonista che dà il titolo al celebre romanzo di Virginia Woolf. Se pensiamo invece al cosiddetto «tema di Anfitrione»,⁴ meccanismo narrativo fondamentale di un congruo numero di commedie antiche, la confusione tra i due individui è puramente apparente, poiché frutto delle false credenze attribuite alla popolazione del mondo immaginario: molto spesso, infatti, la fine della

¹ Cfr. *ivi*, pp. 61-63. Una proprietà intrinseca è, ad esempio, avere quattro o cinque dita, mentre una proprietà estrinseca può essere quella di avere o meno dei figli.

² Lubomír Doležel, *Il triangolo del doppio*, in Gianni Puglisi (a cura di) *Il tema nella letteratura*, Palermo, Sellerio, 2003, pp. 97-98.

³ *Ivi*, pp. 99-100

⁴ *Ivi*, pp. 100-101.

storia coincide con quella della confusione, svelando così la struttura del mondo immaginario. Infine, se il confine tra le differenti identità personali viene meno e all'interno di un solo universo vivono due o più incarnazioni dello stesso individuo, ci si trova di fronte a quello che Doležel chiama il vero e proprio «*tema del doppio*»:¹ ipotizzando che i due individui abbiano le medesime proprietà intrinseche, si potrà dire che essi sono duplicati l'uno dell'altro nel senso che Lewis attribuisce al termine. Se pensiamo al Goljadkin «minore» che passa il tempo a umiliare l'omonimo protagonista de *Il sosia* di Dostoevskij condannandolo alla solitudine o alla controparte malvagia del dottor Jekyll, si fa una certa difficoltà ad ammettere che questi doppi non abbiano alcune caratteristiche intrinseche differenti.² Tralasciando per il primo la condizione di proiezione allucinatoria prodotta dalla psiche di Goljadkin, e immaginando che il giudizio dato alle azioni di mister Hyde sia relativo all'assetto assiologico del mondo – nostro e di Stevenson – e non, invece, dovuto a una malvagità sostanziale, i doppi, pur possedendo le medesime proprietà intrinseche, sono ancora distinguibili qualora si faccia riferimento a quelle estrinseche: nel caso dei due Goljadkin, occupando diverse posizioni spaziotemporali, possono interagire l'uno con l'altro e così differenziarsi nelle relazioni che intrattengono con il mondo a cui entrambi appartengono, mentre il dottor Jekyll e mister Hyde si distinguono per il diverso giudizio morale assegnato alle azioni compiute dai due. Nessuna di queste coppie di individui si presenta quindi indiscernibile: il mondo che abitano, infatti, permette sempre di distinguerle attraverso proprietà estrinseche; non si può dire lo stesso per gli abitanti appartenenti a differenti compartimenti temporali, il cui mondo è governato da uno spazio-tempo caratterizzato da un eterno ritorno bidirezionale: in mancanza di una prima epoca, le diverse sezioni intrinsecamente identiche non possono essere distinte nemmeno facendo ricorso a una proprietà estrinseca come il criterio di successione.

Alla distinzione tra proprietà intrinseche ed estrinseche corrisponde quella tra *relazioni interne ed esterne*.³ Una relazione è interna se sopravviene (*supervenies*) sulla natura intrinseca dei suoi termini (*relata*): se due individui sono legati da questo tipo di relazione, essa non può cadere senza che vi sia una modificazione delle proprietà di almeno uno dei due individui. Relazioni di similarità e differenza sono tipicamente interne: in riferimento all'esempio precedente, si è visto che una cosa è il duplicato di un'altra se presenta le medesime proprietà intrinseche e queste sono messe in evidenza da una relazione interna tra le proprietà dei due individui. Una relazione esterna, invece, non sopravviene sulla natura intrinseca dei suoi termini, bensì sull'insieme composto (*composite*) di questi ultimi presi congiuntamente. Relazioni di distanza spaziale e temporale, ad esempio, sono

¹ *Ivi*, pp. 101-102.

² Cfr. Fëdor Dostoevskij, *Il sosia*, Milano, Garzanti, 1966-2014²² [1846] e Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, Longman, Green & Co., 1886.

³ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 62-63.

tipicamente esterne: due individui possono essere il duplicato l'uno dell'altro, ma essere disposti in diversi contesti spazio-temporali e presentare interazioni locali differenti; rapportati l'uno all'altro, dunque, esibirebbero le medesime relazioni interne, ma differirebbero per quanto riguarda quelle esterne.

Per Lewis si può dire che gli individui siano costituiti da un *fascio di proprietà* e ogni proprietà non è altro che l'insieme di tutte le sue esemplificazioni in questo e in altri mondi. Anche gli individui, che variano per aspetto qualitativo, possono essere raggruppati in insiemi in base a diversi aspetti: la somma delle proprietà di un determinato insieme di individui, quindi, è data dall'esemplificazione di individui appartenenti a mondi differenti, non da quelli appartenenti al nostro mondo. Se prendessimo in considerazione solo questi ultimi, ci ritroveremmo infatti di fronte all'intramontabile problema delle proprietà accidentalmente coestensive tipiche delle entità inesistenti. Riprendiamo l'esempio di Emma Bovary:¹ le due affermazioni 'Emma Bovary è morta di cancro' ed 'Emma Bovary si è suicidata' esprimono due proprietà differenti di Emma – rispettivamente quella di essere vittima del cancro e quella di essere vittima di se stessa. Abbiamo visto che seguendo l'analisi di Frege e Russell ci ritroveremo di fronte a due proprietà falsamente divergenti: in quanto termine vuoto, qualsiasi proprietà venga attribuita a Emma Bovary finisce per essere coestensiva. Senza ritornare alle problematiche poste dalla teoria della designazione Frege-Russell su cui ci si è già soffermati, ricordiamo che, secondo la teoria artifattualista della finzione di Kripke e Thomasson, 'Emma Bovary' è artefatto astratto dipendente dall'ingegno di Flaubert, dall'esistenza di molteplici copie di *Madame Bovary* e da coloro che continuano a leggere il romanzo. Poiché in questo senso un'entità chiamata Emma Bovary esiste e presenta un preciso aspetto qualitativo è possibile dire che l'essere morta suicida è una proprietà di Emma Bovary, mentre quella di essere morta di cancro non lo è. Che dire dell'affermazione 'Emma Bovary è morta di cirrosi'? Anche secondo la teoria artifattualista tra la proprietà di essere morta di cancro e quella di essere morta di cirrosi attribuite a Emma Bovary sono indistinguibili poiché non vi è *nulla* che faccia differenza: non vi alcuna entità chiamata 'Emma Bovary' che sia morta di cancro o di cirrosi. È ora interessante prendere in considerazione la risposta data da Lewis. In questo caso, è bene precisare, un realista modale non sosterrà che il personaggio di Flaubert sia una persona reale nel nostro mondo, ma, dal momento in cui tutti i mondi possibili esistono, in alcuni di questi mondi esisteranno uno o più individui reali che esemplificano le medesime proprietà dell'Emma Bovary di Flaubert, in altri uno o più individui reali molto simili a Emma, ma morti di cancro o di cirrosi. Chiamiamo quindi 'Emma Bovary' tutti gli individui che presentano una certa somiglianza, anche se differiscono per un numero variabile di proprietà – in questo caso ci limitiamo a quelle relative al suo decesso: l'autentica esistenza fisica e reale di tutti i mondi possibili impedisce di per sé la coestensività

¹ Cfr. Libro I, par. 3.1.

accidentale delle proprietà. Infatti, ciò si verificherebbe *solo se non* si considerassero gli esemplari oltremondani come dotati di piena esistenza, limitando così la propria analisi al mondo di cui si fa parte. Nel nostro mondo, infatti, la proprietà di essere ‘Emma Bovary morta di cancro’ e quella di essere ‘Emma Bovary morta di cirrosi’, sebbene appaiano differenti, sono in realtà coestensive poiché non vi è alcuna entità che ricopre il ruolo di tali proprietà: se non si considerano esistenti le entità che, pur differendo qualitativamente, non appartengono al mondo in esame, gli insiemi che le raccolgono si sovrappongono in quanto privi di individui. Nell’ottica di Lewis, i tre enunciati ‘Emma Bovary è morta di cancro’, ‘Emma Bovary si è suicidata’ e ‘Emma Bovary è morta di cirrosi’ denotano tre dei numerosi individui abbastanza simili da appartenere tutti quanti all’insieme *Emma Bovary*, ma che differiscono per (almeno) una proprietà: mentre uno di questi individui è contenuto nel nostro mondo, gli altri non lo sono. Nel realismo modale, quindi, l’insieme di tutte le entità che presentano un certo aspetto qualitativo non varia a seconda dei mondi a cui ci si riferisce: esso rimane l’insieme di tutti gli individui di quel tipo; a variare è invece il sottoinsieme dei mondi presi in considerazione, il quale può contenere o non contenere gli individui in questione.¹

Non tutti gli insiemi, dunque, sono mondi, ma solo alcuni: una somma qualsiasi può contenere al suo interno individui appartenenti a mondi diversi o essere un sottoinsieme di individui appartenenti a uno stesso mondo; un mondo possibile è la somma massima degli individui che ne fanno parte e quindi si trovano ad essere «compagni di mondo» (*worldmates*).² Non è la prima volta che incontriamo tale concetto: due «compagni di mondo» non sono altro che due individui composibili nello stesso senso che vi attribuisce Leibniz. Tuttavia, a differenza del filosofo tedesco, per Lewis non vi è alcun “libro dei destini” da poter sfogliare per vedere come le differenti possibilità implicate in un *medesimo individuo* si svilupperanno nei diversi mondi; anzi, non vi è proprio alcun *medesimo individuo*. Come già anticipato, le controparti sono *realmente distinte e separate*: tra loro non sussiste alcun legame essenziale, bensì solamente una vaga relazione di somiglianza. Vale a dire che nel modello metafisico di Lewis – in cui gli unici enti che esistono sono i mondi con le loro parti e gli insiemi di parti di mondi, ovvero le proprietà – *i mondi sono tra loro isolati* e quindi *non si sovrappongono* in alcun modo: sebbene alcuni individui potrebbero avere parti in più di un mondo, ogni ente esiste *interamente* in un mondo soltanto.³ Ma cosa si intende esattamente

¹ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 51-59.

² Cfr. *ivi*, p. 69 e 230.

³ Cfr. *ivi*, pp. 50-53 e 210-211; cfr. anche A. Borghini, *Che cos’è la possibilità*, cit., pp. 45-47. Una proprietà basilare è una parte minimale di mondo, e, come abbiamo detto, ogni proprietà non è altro che l’insieme di tutte le sue esemplificazioni in questo e in altri mondi. Un individuo può essere costituito anche dall’esemplificazione di una singola proprietà basilare, come da diverse di queste proprietà o, ancora, da una o più una proprietà “complesse” che hanno a sua loro volta delle proprietà: proprio per questo motivo Lewis usa la parola «insieme» e non «classe» per

quando si dice che i mondi sono tra loro isolati? Fondamentalmente si sostiene che i «compagni di mondo» devono essere legati tra loro da determinate relazioni per così dire *naturali* che non sussistono tra individui appartenenti a mondi diversi. Il problema di trovare tali relazioni viene astutamente – anche se forse non definitivamente – risolto da Lewis: le relazioni che intercorrono tra «compagni di mondo» sono esterne, molto simili a quelle che noi chiamiamo spaziotemporali, mentre le uniche relazioni che possono sussistere tra un mondo e l'altro sono quelle interne di similarità o controparte tra le loro parti. In sintesi, tutti gli individui possibili formano la totalità dei mondi possibili, ogni mondo possibile è un insieme massimale di individui congiunti da relazioni esterne di natura simile a quelle spaziotemporali e queste relazioni non sono mai presenti tra individui appartenenti a mondi differenti.¹ Se si pensa, molto probabilmente a ragione, che chiamare queste relazioni 'spaziotemporali' sia fuorviante, o peggio che comporti una riduzione del campo di possibilità in quanto si tenta di estendere una caratteristica propria del nostro mondo a tutti i mondi possibili, la conformazione di molti dei quali va ben oltre le nostre limitate capacità di immaginazione, allora basta evitare di chiamarle in tal modo. Le relazioni che uniscono gli individui all'interno di ogni mondo è sufficiente siano: a) *naturali*, cioè comuni a tutte le parti del mondo; b) *pervasive*, vale a dire che, in una catena di relazioni tra diverse parti di mondo, esse devono essere sempre presenti; c) *discriminanti*, nel senso che ogni oggetto che si trova in tale relazione con un altro non può occupare il medesimo luogo del secondo nella struttura relazionale; d) *esterne*, ovverosia che non sopravvivono sulla natura intrinseca dei suoi termini, ma solamente dalla natura della composizione di questi ultimi presi in considerazione congiuntamente. Più semplicemente, una qualsiasi relazione esterna e naturale in grado di unificare un mondo può essere quindi considerata un analogo delle relazioni spaziotemporali.

Le abbiamo chiamate relazioni spaziotemporali, ma fino ad ora sembra che le uniche relazioni prese in considerazione riguardino rapporti di natura logico-spaziale tra individui e mondi, più che temporale. La bilancia è presto riequilibrata, perché, per quanto riguarda le relazioni temporali, le regole non cambiano: come non esiste spazio in comune tra mondi differenti, così il realismo modale non prevede sovrapposizioni nemmeno tra diversi stadi temporali del medesimo mondo.² Il mutamento nel tempo, infatti, pone un

indicare le proprietà che iscrivono un individuo a una determinata collezione. Dato che un ente esiste interamente in un mondo soltanto, in tal senso le controparti non vanno confuse con i modi d'essere esistenzialisti, esse sono «modali a parti intere» piuttosto che dei modi d'essere (cfr. A. Cauquelin, *À l'angle des mondes possibles*, cit., p. 193).

¹ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 69-76.

² Cfr. *ivi*, pp. 202-204. Lewis elenca brevemente le tre possibili soluzioni al problema delle proprietà temporali intrinseche, che nel dibattito contemporaneo assumono il nome, rispettivamente, di *tridimensionalismo*, *presentismo* e *quadridimensionalismo*. Secondo la prima soluzione, un oggetto occupa una regione estesa dello spazio avendo varie parti spaziali collocate in ogni parte di quella regione: una strada, ad esempio, è divisibile nello spazio in una serie di

problema simile a quello appena osservato per le proprietà intrinseche accidentali: come identificare le proprietà essenziali che è necessario che un individuo possieda affinché sia se stesso in tutti gli stadi temporali? La persistenza, ovvero l'esistenza di un oggetto in momenti diversi, viene colta attraverso un analogo temporale al rapporto di controparte: due enti vengono identificati come lo stesso oggetto appartenente a due stadi temporali differenti *non* in virtù della permanenza di una supposta proprietà temporale intrinseca, bensì per somiglianza. Lo sviluppo di un oggetto è solitamente graduale: per questo motivo continuiamo a pensare sia lo stesso e non un altro. Quando non vediamo una persona per molto tempo possiamo far fatica a riconoscerla, proprio perché non ci è stato consentito di avvertire questa gradualità: nulla «permane» (*endures*), tutto «perdura» (*perdures*).¹ Sebbene le differenti controparti

piccole sezioni; in tal modo la contraddizione comportata dall'affermare che la stessa strada è sia liscia sia rugosa può essere evitata sostenendo che la medesima strada è composta di parti lisce e parti rugose. Secondo il tridimensionalista, se l'aspetto di questa strada sembra modificarsi nel corso del tempo, non vuol dire che essa presenti parti temporali e relative proprietà temporali: il tempo agisce sulla forma di un oggetto, ma questa non emerge da proprietà intrinseche, bensì dalle relazioni che intrattiene con altri oggetti; in altre parole, un oggetto non ha parti temporali poiché è una parte temporale, essendo sempre «interamente presente» in ogni istante in cui esiste (cfr. Theodore Sider, *Four Dimensionalism. An Ontology of Persistence and Time*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 3, 64-68, *passim*). La seconda soluzione prevede che le uniche proprietà intrinseche di un oggetto siano quelle che esso ha nell'istante presente: secondo le parole di Lewis, «tempi ulteriori sono come false storie, rappresentazioni astratte composte di materiali presi dal presente che rappresentano o mal rappresentano il modo in cui le cose stanno». Proprio come per l'attualismo, ovvero la posizione secondo cui tutto ciò che c'è è attuale, i mondi possibili non sono altro che situazioni immaginarie formulate modificando alcuni elementi dell'unico mondo reale, per il sostenitore del presentismo passato e futuro di un oggetto sono «surrogati temporali» (cfr. *infra*) stipulati sulla base delle proprietà intrinseche dell'oggetto attuale. Secondo la terza soluzione, adottata da Goodman, Lewis e da un congruo numero di altri autori, un oggetto è composto da parti spaziali e temporali e le sue proprietà temporali intrinseche non sono altro che le proprietà di queste parti, le quali differiscono l'una dall'altra: se una strada occupa una regione estesa dello spazio avendo varie parti spaziali collocate in ogni parte di quella regione, per un quadridimensionalista, quella strada – come qualsiasi altra cosa – persiste in un periodo di tempo avendo parti temporali collocate in ogni istante di quel periodo. Sebbene tale posizione non sia, in linea di principio, incompatibile con il presentismo, il quadridimensionalismo è di solito accoppiato in maniera naturale con l'*eternalismo*, ovvero la tesi secondo cui le cose passate e quelle future esistono. Per quanto riguarda la terminologia specifica si segue qui la traduzione italiana proposta in A. C. Varzi, *Metafisica*, cit., p. 206.

¹ Cfr. *ivi*, p. 202. Il *quadridimensionalismo* adottato da Lewis ha uno specifico precedente in Nelson Goodman. Cfr. Nelson Goodman, *La struttura dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1985 [1951], p. 415: «un individuo fenomenico concreto, del quale si dice solitamente che è nel tempo, è considerato piuttosto come avente in sé il tempo; e la sua grandezza temporale – o durata – dipende dal numero dei momenti che esso contiene. Consideriamo una macchia rotonda colorata che appaia nel campo visivo e vi rimanga per un po'. La presentazione completa comprende i colori, i luoghi, e i tempi che vi figurano. È divisibile nel tempo e nello spazio; e la sua identità in tempi diversi, così come la sua identità in luoghi diversi, è l'identità di una totalità di parti diverse. Ciascuno dei tempi Kp-qualifica l'intero».

temporali esistano *interamente* in ogni istante e, come per l'analogo oltremondano, il fatto di sostenere che una di esse rappresenti uno stato anteriore anziché seriore del medesimo individuo non dipende da un legame sostanziale, bensì solamente dagli aspetti che riteniamo rilevanti per la comparazione tra individui differenti; poiché siffatte controparti temporali appartengono allo stesso mondo, dal punto di vista del tempo complessivo – colto come successione ordinata di stadi –, si può dire che l'individuo consti di diverse parti temporali, ognuna delle quali presenta determinate proprietà, che fanno la loro comparsa in stadi diversi, e la presenza di queste parti, essendo vincolata a un particolare momento, esclude l'esistenza di uno stadio temporaneo che condivida una porzione appartenente ad un altro. I differenti individui temporali, in altre parole, non si sovrappongono: lo zoom temporale ci darà una densa serie di doppi, tra i quali non sussiste alcuna identità al di fuori di quella ricostruita dalla nostra percezione del mutamento immersa nel flusso del tempo; in quanto costituiti di parti temporali differenti appartenenti al medesimo mondo, gli esseri umani e altre entità simili, infatti, conservano desideri e interessi delle controparti precedenti: l'accumulo delle differenti pulsioni organizza una volontà comune che passa da uno stadio all'altro, costruendo così quella che si è soliti chiamare *identità personale*.¹

In qualche modo simmetriche alle relazioni spaziotemporali sono quelle causali: non esiste alcun rapporto di causazione tra mondi separati.² Quando si ritiene di poter comprendere la causazione inter-mondana, si pensa alla totalità di tutti i mondi possibili come se fossero versioni di un unico grande mondo, e questo risulta essere in contraddizione con l'idea che i mondi siano insieme massimali. La teoria di Lewis, sebbene talvolta accusata di incorrere negli stessi problemi di autoreferenzialità che affliggevano la primitiva teoria degli insiemi,³ è particolarmente chiara al riguardo ed esclude fin dal principio l'esistenza di qualsiasi strano anello: «se i mondi sono causalmente isolati, nulla al di fuori di un mondo può diventare un mondo, e nulla all'interno può diventare un mondo intero, poiché questo sarebbe un caso di impossibile auto-causazione».⁴

Se non esiste continuità causale tra i mondi, niente può viaggiare da un mondo all'altro: in tal caso uno dei più classici *topoi* della fantascienza – e non solo⁵ – sembra messo a repentaglio nella sua liceità. Per Lewis, però, vi è una possibilità di salvare da un punto di vista filosofico i racconti basati sul passaggio

¹ Cfr. David Lewis, *Survival and Identity*, in *The Identities of Persons*, a cura di Amelie O. Rorty, Oakland, University of California Press, 1976, pp. 17-40, ora in D. Lewis, *Philosophical Papers*, vol. I, cit., pp. 55-72. Per una trattazione accurata degli stadi temporali di una persona (*person-stages*) si veda in particolare il secondo dei *Postscripts to "Survival and Identity"*, in *ivi*, pp. 76-77.

² Cfr. *ivi*, pp. 71-81.

³ Una critica del genere (paradosso della ricombinazione) è stata avanzata ad esempio da Peter Forrest e David M. Armstrong in *An argument Against David Lewis' Theory of Possible Worlds*, «Australasian Journal of Philosophy», 62, 1984, pp. 164-168; cfr. *infra*.

⁴ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 3 (trad. mia).

⁵ Basti ricordare il già citato racconto di Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*.

di un'entità attraverso più realtà parallele: il passaggio tra un mondo e l'altro è possibile se concepiamo queste porzioni spaziotemporali come sotto-mondi, ovvero parti di un universo molto più vasto che li comprende tutti. L'apparente contraddizione, quindi, è sciolta grazie al fatto che Lewis, in questo caso, attribuirebbe lo statuto di mondo solamente all'insieme massimo, mentre i sottoinsiemi sarebbero sotto-mondi: il passaggio dall'uno all'altro non risulterebbe impossibile poiché essi sarebbero legati sia da relazioni analoghe a quelle spazio-temporali, sia dal principio di causazione.¹ Nelle sezioni precedenti abbiamo visto che una delle motivazioni che ci spingevano a postulare l'esistenza di più mondi possibili era data dalla stravaganza dei fenomeni a cui ci trovavamo di fronte: a tal riguardo, Lewis concorda con Kripke, asserendo, in sostanza, che qualsiasi stranezza non è abbastanza strana per non far parte di un singolo mondo. Per quanto eterogeneo il mondo attuale non ammette l'intrusione di parti provenienti da altri mondi che brillano per poi scomparire: viene però concessa la possibilità che esistano mondi con uno spazio-tempo che differisce localmente così tanto da configurarsi come una serie di bolle di universo appoggiate su di un allucinatorio panorama ben più vasto. Una volta immaginato, rimane da capire se noi ci ritroviamo ad abitare un mondo di questo tipo.

Un individuo, in quanto occupante una porzione spaziotemporale, non può dunque esistere in più di un mondo. Ma quando operiamo un confronto tra individui che si differenziano per alcune proprietà e non per altre, stiamo considerando tali proprietà come costituenti un insieme intermondano. Nonostante ciò possa apparire in contraddizione con l'assunto del realismo modale secondo cui non esistono proprietà condivise tra più mondi, insieme, universali e classi non causano alcun problema e possono essere tranquillamente condivisi da più mondi: nel loro caso ricorrono *interamente* senza occupare alcuna porzione spaziotemporale, la quale caratterizza invece le loro esemplificazioni; d'altronde un insieme non è mai una parte di questo o altri mondi, un insieme esiste semplicemente dove si trovano gli elementi che raggruppa.²

Due individui, come visto precedentemente, sono controparte l'uno dell'altro se tra loro vige un qualche tipo di rapporto di *similarità* o *somiglianza*.³ Nonostante un esemplare possa avere un numero qualsiasi di controparti, la relazione di controparte è *intransitiva* e *asimmetrica*: vale a dire che, se un oggetto ha due controparti in due mondi possibili, non è detto che queste due siano a loro volta controparti l'una dell'altra e che se il primo è controparte del secondo non è

¹ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 71-72, 81 e 206-209. Più specificamente, il tessuto spaziotemporale del macro-mondo sarebbe composto da molteplici zone che presentano differenze locali tali da sembrare "bolle" solo apparentemente isolate. Questo caso specifico sarà approfondito nella prossima sezione dedicata alle ipotesi di multiverso prodotte dalla fisica contemporanea.

² Cfr. *ivi*, pp. 51, 94-95, 204-211.

³ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 213-219.

detto che il secondo lo sia del primo; d'altronde, le somiglianze sono sempre di natura qualitativa e, abbiamo visto, non può sussistere essenza condivisa tra individui appartenenti a mondi diversi: dunque, se non esiste una proprietà che un oggetto debba assolutamente possedere per essere se stesso, di conseguenza non ci può essere connessione transitiva di controparti.¹

Non solo gli individui che popolano i vari mondi possibili possono entrare in relazione di controparte: questo può accadere anche a due oggetti che occupano, all'interno del medesimo mondo, *stadi temporali* diversi. In generale, mentre gli individui che abitano mondi differenti possono essere uniti solamente dalle relazioni di similarità, per quanto riguarda le controparti temporali appartenenti allo stesso mondo, esse sono legate anche da quelle spaziotemporali e di *dipendenza causale*: come i rapporti tra controparti appartenenti a mondi diversi vengono identificati sottolineando somiglianze localizzate, così la storia integrale di un singolo individuo può essere considerata come l'insieme delle sue parti temporali, ognuna delle quali presenta proprietà differenti. Due conformazioni appartengono allo stesso oggetto se e solo se non violano una certa continuità: ciò non vuol dire che la modificazione debba essere graduale, ma i due stati devono essere causalmente correlati. Nel caso delle coscienze umane – e delle loro controparti più vicine – è possibile individuare un'ulteriore continuità cronologica: la *memoria* degli stadi anteriori.² Le entità di questo tipo, infatti, conservano desideri e interessi delle controparti temporali precedenti: esiste una volontà comune, se non a tutte, almeno a una buona parte di esse.³ Inoltre, a differenza delle controparti appartenenti a mondi diversi che possono ignorarsi

¹ Una relazione di controparte sussiste quando si ritiene che due individui possiedono un determinato numero di caratteristiche qualitative, ma nessuna di queste proprietà va considerata come fondamentale per la relazione. Una relazione di somiglianza implica sempre una certa *vaghezza*: ci si potrebbe trovare di fronte a situazioni in un certo senso indecidibili. Dati tre individui A, B e C: B è controparte di A e C poiché riteniamo presenti un aspetto qualitativo abbastanza simile ad entrambe, ma ciò non implica che A e C siano a loro volta controparti l'una dell'altra, perché potrebbero esibire caratteristiche troppo diverse. A conferma della tesi di Lewis si può anche aggiungere che una relazione di controparte implicherebbe transitività senza il bisogno di presupporre l'esistenza di proprietà essenziali se e solo se A fosse *identica* a B e a C: allora sicuramente B e C sarebbero identiche tra loro. Quando diciamo che due cose si somigliano, di solito *non* intendiamo dire che esse sono identiche. Allo stesso modo, se possiamo dire tranquillamente che una riproduzione di un famoso quadro somiglia all'originale, non è detto che siamo disposti a dire che l'originale somigli alla copia.

² Ciò che comunemente viene definita identità personale o *Self* consta di una pura sussistenza convenzionale: essa è una ricostruzione mentale datata dall'accumulo di desideri e credenze che per il loro ripetersi concepiamo come appartenenti ad una medesima fonte che persiste nel tempo, sebbene non esista alcun individuo reale o porzione di mondo che occupi più di un singolo stadio temporale. Nel caso di Lewis tale concezione del soggetto può essere probabilmente attribuita all'influenza del pensiero di Hume.

³ Cfr. D. Lewis, *Survival and Identity*, cit.

vicendevolmente, quelle relative a stadi temporali successivi traggono gran profitto dall'accogliere come proprie le aspirazioni dei loro antecedenti.¹

Il fatto che la relazione di controparte sia intransitiva e asimmetrica consente al realismo modale di superare i vincoli imposti dall'*essenzialismo* e dall'*ecceitismo*. Un essenzialista sostiene semplicemente che, affinché due oggetti siano controparti l'uno dell'altro, devono necessariamente condividere determinati caratteri qualitativi fondamentali; si è invece a favore dell'*ecceitismo*² ogni qual volta si sostiene l'esistenza di una somiglianza non qualitativa tra individui appartenenti a mondi differenti (*somiglianza ecceitista*) o che, al contrario, due mondi possano differire nonostante forniscano rappresentazioni *de re* qualitativamente indiscernibili (*differenza ecceitista*); nella visione *anti-ecceitista*, invece, non possono essere riscontrate somiglianze e differenze che non siano di tipo qualitativo, ovvero rappresentate da proprietà e relazioni.³

Le posizioni anti-ecceitiste di tipo essenzialista paiono messe in crisi da quello che viene spesso chiamato *Paradosso di Chisholm*, il quale altro non è che uno sviluppo dell'aneddoto della nave di Teseo raccontato da Plutarco e poi ripreso da Thomas Hobbes.⁴ Si narra, infatti, che i cittadini ateniesi, per impedire che il mitico oggetto deperisse, ne sostituissero a mano a mano i pezzi di legno marci con tavole nuove. Hobbes provocatoriamente ipotizza che i pezzi rimpiazzati venissero raccolti e ricomposti in altro luogo nell'ordine originale, finendo per costituire un'altra nave. A questo punto, quale delle due imbarcazioni è l'originale di Teseo? Lo stesso discorso si può fare per controparti appartenenti a diversi mondi possibili. Dati due individui Noah e Adam che possiedono inizialmente, nel mondo w_0 , caratteristiche completamente opposte, sembra accettabile che alcune caratteristiche di Noah potrebbero passare ad Adam senza che i due mutino identità. Essendo i mondi possibili infiniti, tale processo virtualmente non ha fine; avremo un mondo w^* in cui Adam e Noah si troveranno scambiati di posto: all'interno della serie di mondi $w_0 \dots w^*$ le

¹ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 218-219. L'esistenza di controparti temporali, forse perché pone di fronte ad una situazione convenzionalmente più diffusa e dunque più facile da immaginare, è accettata con meno riserve: lo stesso Kripke, seppur convinto oppositore del realismo modale, pare considerarla meno bizzarra (cfr. S. Kripke, *Nome e necessità*, cit., p. 52, n. 18).

² Con tale termine Giovanni Duns Scoto indicava la realtà ultima dell'ente, intuibile ma non definibile. Seguiamo qui l'accezione che al termine attribuisce David Kaplan, accettata anche da Lewis; cfr. David Kaplan, *How to Russell a Frege-Church* in «The Journal of Philosophy», 72, 1975, pp. 716-729 e D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 220-221.

³ Tra i due poli, anti-ecceitista ed ecceitista, si può trovare una varietà di posizioni. Un ecceitista, ad esempio, non deve per forza credere nell'esistenza di proprietà non qualitative: un ecceitista estremo può essere semplicemente un nominalista che rifiuta del tutto l'esistenza di proprietà. Un anti-ecceitista, dal canto suo, può accettare alcuni tipi di ecceità: quella di essere un insieme di individui possibili, ad esempio, è una proprietà delineata non qualitativamente, quindi è una sorta di ecceità.

⁴ Cfr. Plutarco, *Vite Parallele*, Teseo, 23 e Thomas Hobbes, *Il Corpo*, XI, 7, in Id. *Elementi di filosofia*, a cura di Antimo Negri, Torino, Utet, 1972, pp. 184-186.

controparti di Adam del mondo w^* finiranno per essere quelle di Noah del mondo w_0 e viceversa. Decidere qualitativamente quali sono le controparti di Adam e quali quelle di Noah senza ricorrere a differenze di tipo eccettistico risulta estremamente difficile: quale essenza fondamentale di Noah viene condivisa da tutte le sue controparti, anche da quelle che si presentano in tutto e per tutto uguali ad Adam?¹

Finché si parla di mondi possibili, la posizione essenzialista sostenuta dall'attualismo ha ancora l'occasione di smarcarsi. Le controparti in *morphing* di Noah e Adam sono stipulazioni prive di sostanza, ed in quanto tali non comportano *de re* alcun problema identitario: il riferimento a Noah ed Adam, se i loro nomi sono utilizzati come designatori rigidi, verrà effettuato indipendentemente dal loro carattere qualitativo, evitando così qualsiasi confusione. Nonostante il riferimento possa avvenire anche in assenza di caratteri qualitativi comuni, Kripke rimane comunque per certi versi un essenzialista. Ricordiamo infatti che *origine* e *sostanza* sono per lui proprietà fondamentali ai fini di determinare l'identità di un individuo: per quanto due individui si somiglino qualitativamente, finché origine e sostanza rimangono distinte risulta difficile parlare del medesimo individuo.² Una teoria identitaria di questo tipo è ovviamente funzionale ad una posizione realistica che afferma l'esistenza di un unico mondo: sostenere la contingenza di origine e sostanza di un oggetto senza interrompere la catena di filiazione e discendenza ci costringerebbe a percorrere a ritroso l'intera storia dell'universo. La catena causale che stringe il mondo è tale che, se si considerano i mondi possibili come semplici situazioni controfattuali, sarebbe molto difficile immaginare una situazione possibile in cui, modificando a mano a mano alcune caratteristiche dello stesso tavolo che abbiamo di fronte, ci ritrovassimo a dire che esso avrebbe potuto esser fatto di ghiaccio anziché di legno. Tale essenzialismo delle origini è però messo in crisi dalla versione temporale del paradosso di Chisholm, esito dell'estremizzazione del problema della nave di Teseo.³ L'essenzialista delle origini può infatti giudicare accettabile l'identità tra individui appartenenti a stadi temporali diversi che si differenziassero solamente per un numero irrisorio di caratteristiche, che siano assi di legno o atteggamenti. Supponiamo dunque che due individui differiscano per origine e presentino quindi diverse identità: se alcune caratteristiche del primo passassero al secondo e viceversa, non dovrebbero sussistere particolari problemi per l'identificazione. Essendo il tempo potenzialmente infinito, tale processo virtualmente non ha fine; quindi, attraverso un graduale mutamento, tutte le caratteristiche qualitative del primo passerebbero al secondo e viceversa: ammettere che un completo scambio di essenze possa essere tollerato dal principio d'identità essenzialista pare piuttosto

¹ Cfr. Roderick M. Chisholm, *Identity through Possible Worlds: Some Questions*, in «Noûs», 1, 1967, pp. 1-8.

² Cfr. Libro I, par. 3.1.

³ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 244-245

paradossale. Si può obiettare che è veramente un caso limite, ma la vastità dello spazio logico ci impone di tenerne comunque conto. Come si è detto in precedenza, questo non è nemmeno il caso della nave di Teseo, ma una sua estremizzazione: nell'aneddoto di Plutarco e Hobbes non si ha a che fare con due individui inizialmente distinti che finiscono per confondere le proprie identità, bensì con le proprietà di un individuo originale che si trovano ad essere distribuite in qualche modo tra due entità differenti. L'essenzialista delle origini, però, si troverebbe comunque in una posizione ambigua, avendo due possibilità di identificazione qualitativa della nave: per continuità spaziotemporale l'imbarcazione di Teseo, non essendo mai stata veramente spostata, sarà quella che finirà per non avere alcuna continuità materiale con l'originale, mentre, se si opterà per la continuità materiale, la nave autentica sarà quella costituita dai pezzi di legno marcio collocata in altro luogo.¹

L'ecceitismo sembra tuttavia offrirci il vantaggio di distinguere tra possibilità diverse, qualora mancassero i caratteri qualitativi per definirle. Un individuo, ad esempio, potrebbe avere due controparti gemelle in un altro mondo: queste due, pur non differendo qualitativamente, si presentano come due possibilità distinte del medesimo individuo. Il realismo modale di Lewis, rifiutando l'ecceitismo, offre una soluzione alternativa a questo problema: il fatto che un individuo abbia due controparti gemelle è considerato come una possibilità di quell'individuo all'interno di un mondo diverso da quello in cui si trova, non come possibilità diverse dello stesso individuo che differiscono in modo non qualitativo. In altre parole, un individuo ha due controparti che, all'interno del mondo in cui sono situate, non differiscono qualitativamente in alcun modo. È un errore pensare che «le differenze tra possibilità distinte (*possibilities*) siano differenze tra mondi possibili»: le due controparti gemelle sono due diversi individui possibili che non differiscono per carattere qualitativo, ma sono contenute nel medesimo mondo, il quale si distingue da quello che ne ospita un unico esemplare per la qualità di avere due.² Il realismo modale è dunque in grado di accogliere differenze non qualitative, ma le spiega in altro modo rispetto al modello ecceitista.

Qualora si optasse per l'ecceitismo si incorrerebbe anche in un altro tipo di difficoltà. Se si sostiene che due individui sono controparte l'uno dell'altro se condividono la medesima natura intrinseca, bisogna accettare che i mondi in qualche modo si sovrappongano e ciò comporta la serie di problematiche trattate in precedenza. Inoltre, dal punto di vista di Lewis, sostenere che tale quiddità non sia di tipo qualitativo non si vede in che modo possa aiutare nella sua definizione: ciò significa, infatti, pretendere spiegare un *obscurum per obscurius*, ovvero, in questo caso, tentare di precisare una nozione di controparte ritenuta

¹ Cfr. A. C. Varzi, *Parole, oggetti, eventi e altri argomenti di metafisica*, cit., p. 130.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 230-235.

oscura tramite qualcosa di ancora meno chiaro, ossia la condivisione di un'essenza non qualitativa.¹

L'«autentico realismo modale» è, d'altra parte, comunque in grado, pur rifiutando le dottrine eccettistiche, di superare l'impasse prodotta dal paradosso di Chisholm ricorrendo all'intransitività della relazione di controparte: Adam del mondo w_0 può occupare il posto di Noah semplicemente perché esiste un mondo w^* in cui una controparte lo fa; questo individuo avrà a sua volta delle controparti, le quali non sono controparti di quella che occupa il posto di Noah nel mondo w_0 . Come più volte ribadito, la relazione di controparte è basata su di una somiglianza qualitativa e per questo non gode di transitività: gli individui che più assomigliano a Noah saranno controparti di Noah e, viceversa, quelli che assomigliano più ad Adam saranno controparti di Adam; alcuni di questi individui saranno controparti sia di Adam che di Noah, in quanto esibiranno caratteri qualitativi sia dell'uno che dell'altro.²

La relazione di controparte, dunque, comporta una certa *vaghezza*: come Lewis sosteneva già in *Counterfactuals*, la somiglianza comparativa o similarità deve essere necessariamente vaga; ma questa vaghezza non è da intendersi come derivante da una cattiva comprensione, bensì come una certa flessibilità del principio che si dimostra così in grado di sostenere una certa variabilità: il fatto che troviamo due oggetti simili l'uno all'altro dipende da innumerevoli variabili, le quali assumono valori differenti in relazione al nostro modo di rappresentare quegli oggetti.³ Ogni concezione filosofica che ricorra a principi sistematici di questo tipo è, d'altro canto, costretta ad ammettere una certa arbitrarietà soggettiva nell'applicazione: quando due individui sono abbastanza simili da consentirci di superare le differenze, facendoli rientrare nella medesima classe o insieme? Il fatto di non poter scoprire empiricamente il carattere delle controparti non facilita di certo le cose, se non apparentemente. Tuttavia, malgrado le critiche di ingenuità che un secolo smalzato come il Novecento ha potuto rivolgere alla fiducia nella nozione di somiglianza, Lewis non rinuncia a difendere tali intuizioni anche nelle sue opere successive: come sostiene nell'ultima sezione di *On the Plurality of Worlds*, intitolata emblematicamente *Against Constancy* (ovvero «Contro la Stabilità»), siccome esistono modi diversi di rappresentare il medesimo mondo o fenomeno vi è *instabilità o vaghezza* nella relazione di controparte.⁴ Nei casi in cui non riusciamo a scegliere quale sia la

¹ Cfr. *ivi*, pp. 242-243: Lewis in questo caso si mantiene fedele al credo nominalista secondo cui non esiste differenza senza qualcosa che faccia differenza: «i miei mondi o differiscono qualitativamente o non differiscono affatto» (trad. mia). Il concetto è ribadito ancor più esplicitamente in David Lewis, *Parts of Classes*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 1991, p. 78: «non c'è differenza senza qualcosa che faccia differenza» (trad. mia).

² Cfr. *ivi*, pp. 245-246.

³ Cfr. D. Lewis, *Counterfactuals*, cit., pp. 91-95.

⁴ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 253-258. Se Lewis vede non solo l'instabilità della relazione di controparte intermondana ma anche quella che sorge tra stadi temporali distinti del medesimo oggetto come desiderabili fonti di flessibilità che consentono alla teoria di

migliore descrizione, infatti, avremo dei mondi in cui l'oggetto presenta controparti dalle qualità molto confuse quando non contraddittorie. Prendiamo una statua di cera: avrebbe potuto essere fatta con un tipo di cera differente, oppure essere un grumo senza forma; o, ancora, avrebbe potuto essere *sia* una statua *sia* un grumo di cera; ma non può avere una controparte che sia *insieme* una statua *e* un grumo di cera. Un individuo, abbiamo visto, può avere due (o più) controparti oltremondane che gli somigliano, ma *non esiste un individuo che sia due cose differenti contemporaneamente*. Quest'ultima opzione – sostiene Lewis – non è ciò che abbiamo in mente quando pensiamo in termini modali. La soluzione di tali problemi *non* può essere formulata nei termini offerti da una semantica logica che non consideri reali i referenti della relazione, bensì da quelli di una teoria delle controparti con differenze qualitative: se queste vengono considerate come esistenti, e quindi fondanti l'ontologia, le opposte rappresentazioni *de re* possono differire nel peso attribuito a differenti proprietà qualitative del rappresentato. Si avranno così due descrizioni differenti di un medesimo ente, e la selezione delle sue controparti avverrà in base alla selezione della descrizione a cui daremo più peso a seconda del contesto. Ci sono dunque due modi in cui una cosa può avere controparti multiple in un altro mondo. Una di queste l'abbiamo già vista nel caso dei gemelli, in cui non esiste un sistema di pesi oggettivo che favorisca uno anziché l'altro, poiché sono identici. La seconda si ha quando, all'interno del medesimo mondo, si presentano due candidati differenti per aspetto qualitativo, ma il peso attribuito a determinate qualità dell'individuo favorisce talvolta l'uno e talvolta l'altro: avremmo allora un'oscillazione riguardante la scelta dell'individuo a cui far svolgere il ruolo di controparte.

Anche se le controparti differiscono qualitativamente l'una dall'altra, le caratteristiche degli individui che non abitano il nostro stesso mondo non sono mai conosciute attraverso l'esperienza; o meglio, se siamo vincolati al nostro mondo, proprio per questo, in un certo senso, ciò che noi siamo in grado di apprendere da esso limita la nostra capacità di *immaginare* gli altri mondi. Bisogna però fare attenzione al valore che si dà all'immaginazione: essa è da considerarsi sempre come una modalità di conoscenza e in quanto tale mai veramente scollegata dalla realtà; in questo caso la capacità immaginativa ci consente di farci un'idea dell'aspetto di alcuni oggetti esistenti con i quali non possiamo entrare in contatto diretto tramite i sensi, senza tuttavia ridurli a semplici modelli matematici.¹ Di questi mondi possiamo già avere una buona conoscenza, anche

accomodare una molteplicità di giudizi modali variabili, chi ritiene, come Andrew Graham, «che i fatti riguardanti l'identità nel corso del tempo o tra mondi siano più robusti» giudica tale instabilità piuttosto problematica (cfr. Andrew Graham, *From four- to five-dimensionalism*, cit., pp. 14-28).

¹ Sebbene, come già precedentemente affermato, Lewis non riconosca alcuna differenza qualitativa nella modalità dell'essere, attribuisce un valore alla capacità immaginativa simile a quello che vi attribuiscono i teologi medievali neoplatonici che più risentono dell'influenza di

se bisogna fare attenzione a non ritenere che questi mondi, pensabili in base a ciò che sappiamo del nostro, siano gli unici possibili: ciò significherebbe legare troppo queste entità possibili con quelle individuate dalle nostre competenze, attività e conoscenze.¹ Pensiamo ad esempio alla fisica: l'idea che il nostro mondo attuale potesse essere caratterizzato da una geometria spaziotemporale non euclidea ha aperto possibilità d'immaginazione inedite, ma questi mondi possibili non erano meno possibili in precedenza, ad essere mutata è solamente la loro *accessibilità*. Non bisogna mai limitare l'estensione dello spazio logico dei *possibilia* in base alle nostre conoscenze contingenti e temporanee fornite da indagini empiriche o basate su fondamenta matematiche che confermino la possibilità del nostro mondo e di mondi simili al nostro. Così pure la relazione di accessibilità, come quella di controparte, deve essere *intransitiva*:² in una catena $w_1 \dots w_3$, w_1 accede facilmente a w_2 , ma non è in grado di accedere con altrettanta facilità a w_3 ; proseguendo con la catena si arriverà ad un mondo w^* altrettanto possibile, ma non più accessibile da parte di w_1 . Allo stesso modo la relazione di accessibilità deve essere *asimmetrica*, poiché, se un mondo di grande complessità può accedere facilmente alle possibilità dei mondi più semplici, il contrario non è dato.

L'intuizione dell'esistenza di una pluralità di mondi unita ai dati dell'esperienza rielaborati poi dalla capacità immaginativa è dunque per Lewis la via d'accesso ai mondi possibili diversi dal nostro. Tuttavia, il fatto di dire che qualsiasi modo in cui noi pensiamo che un mondo possa essere sia semplicemente un modo in cui qualche mondo è suppone evidentemente un'opinione non fondata su ciò che significa *essere possibile*.³ Possiamo infatti pensare anche l'impossibile – alcune litografie di Escher riescono addirittura a raffigurare istanze paradossali – e i mondi possibili che siamo in grado di immaginare sono soltanto una piccola parte: ciò che è possibile per noi, non

Ugo di San Vittore. Egli infatti, sviluppando il concetto agostiniano della *scala naturae* mette in opera la cosiddetta «scala di Giacobbe»: attribuisce alla forza dell'immaginazione degli animali razionali la capacità di dare ai corpi che occupano i gradini più bassi la possibilità di accedere alla «cella razionale, ove entra in contatto con la stessa sostanza incorporea dell'anima». Ovviamente per Platone ed i neoplatonici il mondo è necessariamente uno e le idee sono reali in quanto *non* occupano una posizione spaziotemporale: per questo motivo sono perfette ed eterne; per Lewis, invece, quando pensiamo ai mondi possibili, la nostra capacità immaginativa ci permette di pensare ad entità reali in quanto dotate di *esistenza fisica*, ovvero composte di oggetti uniti da relazioni di natura causale e spaziotemporale (o analoghe). È bene ricordare che per il filosofo americano l'esistenza dipende da ciò che è *metafisicamente* possibile, non da ciò che lo è matematicamente. Per il riferimento alla «scala di Giacobbe» messa in opera da Ugo di San Vittore cfr. G. Agamben, *Stanze*, cit., pp. 115-117.

¹ Cfr. D. Lewis, *Counterfactuals*, cit., p. 90.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 246.

³ Cfr. *ivi*, p. 87.

satura lo spazio logico dei *possibilia*.¹ Ogni qual volta fisseremo un centro arbitrario da cui far derivare le altre possibilità, ci ritroveremo di fronte ad una serie di alternative non meno possibili, ma che non saremo in grado di definire in quanto troppo distanti dal punto da cui eravamo partiti. Il nostro concetto di possibile non sarà *pieno*, in quanto siamo costretti ad ammettere come possibili delle cose che sfuggono alla nostra nozione di possibilità: non vi è copertura di vertice ogni qual volta la nostra concettualizzazione fallisce nel racchiudere compiutamente ciò per cui l'avevamo ideata. Lewis ritiene che una simile limitazione sia inaccettabile per un'analisi della modalità che attribuiamo al verbo potere: quando lo utilizziamo, raramente limitiamo il suo ambito agli stati di cose ottenuti per interpolazione o estrapolazione a partire da costituenti di almeno uno degli stati di cose del nostro mondo. Vale a dire che il campo logico è ben più vasto delle alternative a noi accessibili: un «autentico realismo modale» offre comunque la possibilità di effettuare una comparazione prendendo il nostro mondo come base, ma questo riferimento centrato (*pointed*) avrà valore soltanto nominale, non sostanziale. Quando si afferma, nell'ambito del realismo modale, che 'in assoluto ogni modo in cui un mondo potrebbe essere è un modo in cui qualche mondo è' si vuole unicamente intendere che ci sono sempre abbastanza possibilità e che non esistono fessure nello spazio logico; tuttavia l'ampiezza del 'potrebbe essere' non può essere determinata dalle capacità immaginative di una piccola porzione della moltitudine di individui che popola uno soltanto degli infiniti mondi possibili: *qualsiasi riduzione di questo tipo comporta uno scambio della nozione di possibilità con quella di accessibilità*. In altre parole, la realtà è molto più densa e ampia del pensiero logico umano.

Per esprimere la saturazione completa dello spazio logico – o «pienezza» (*plenitude*) dei mondi – promessa dal realismo modale, Lewis introduce il «principio di ricombinazione» (*principle of recombination*): per non porre limiti arbitrari alle qualità degli individui che possono costituire un mondo e alla nozione stessa di possibilità, si afferma che «ogni cosa può coesistere con ogni altra a condizione che occupino posizioni distinte nella rete delle relazioni spaziotemporali»² (o di un loro analogo). È questo un principio fondamentale per il realista modale, poiché ci dice che le parti minimali del nostro mondo possono essere ricombinate arbitrariamente secondo quello che Lewis chiama talvolta «principio a patchwork per la possibilità»³ (*patchwork principle for possibility*): la nostra conoscenza dell'esistenza di altri mondi possibili si basa sulla credenza nel «principio di ricombinazione» e non sull'esperienza diretta. Una volta ammessa l'esistenza di mondi composti attraverso la ricombinazione di parti del nostro, accettare l'esistenza di mondi fatti di materiali differenti non è che un

¹ Cfr. *ivi*, p. 90: «Noi possiamo immaginare l'impossibile, purché non lo immaginiamo in dettaglio e tutto in una volta. Non possiamo immaginare nemmeno il possibile in dettaglio e tutto in una volta, non se è troppo complicato» (trad. mia).

² *Ivi*, p. 88.

³ D. Lewis, *Postscripts to "Survival and Identity"*, in Id., *Philosophical Papers*, vol. I, cit., p. 77.

«ragionevole atto di umiltà».¹ Nuovamente affiora l'affinità tra il pensiero di Lewis e quello di Lucrezio. Il principio di ricombinazione, infatti, sembra incarnare quello che Arthur Oncken Lovejoy chiama «principio di pienezza», concetto che, percorrendo l'intera storia del pensiero, identifica ogni deduzione come derivante dall'assunto che «nessuna autentica potenzialità di esistere può rimanere insoddisfatta».² Sebbene Lovejoy faccia risalire l'idea a Platone, essa caratterizza l'intera cosmologia atomista ed è espressa con grande chiarezza nel secondo libro del *De Rerum Natura*:

*Praeterea cum materies est multa parata,
cum locus est praetesto nec res nec causa moratur
ulla geri debent nimirum et confieri res.*³

Tale comparazione comporta almeno un paio di precisazioni. Innanzitutto va ricordato che Lucrezio parla sempre e comunque di possibilità fisiche, ovvero, in tal caso, legate alle possibilità combinatorie degli atomi, particelle indivisibili dalla cui ricombinazione ogni cosa prende forma. Nel contesto del realismo modale, invece, i mondi non sono accomunati da un punto di vista fisico, bensì metafisico: vale a dire che, all'interno della pluralità pensata da Lewis, si trovano mondi la cui natura può differire radicalmente e non c'è dunque bisogno di postulare alcuna unità base fisica.⁴ In secondo luogo, come nota James Warren, l'atomismo antico identifica «una pluralità di *kosmoi* separati all'interno di unico universo (τὸ πᾶν)», mentre i mondi di Lewis sono isolati in maniera molto più radicale: non vi è alcuna totalità che li racchiuda; tuttavia – continua Warren – «tanto gli atomisti antichi quanto Lewis concordano sul fatto che in qualsiasi modo un mondo (o *kosmos*) possa essere, in tal modo un mondo (o *kosmos*) è».⁵

Il principio di ricombinazione, però, in assenza di una restrizione di tipo fisico, rischia di incorrere nella stessa tipologia di paradossi che abbiamo visto affrontare da Cantor nella costruzione di una gerarchia formalizzata degli insiemi.⁶ In questo caso la critica è stata formulata da Forrest e Armstrong ed è

¹ A. Borghini, *Che cos'è la possibilità*, cit., p. 45.

² A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, cit., p. 52.

³ «Quando inoltre vi è molta materia approntata, quando si offre uno spazio, né cosa né causa si oppone, è evidente che i corpi si formano e compiono il loro sviluppo»; Lucrezio, *De Rerum Natura*, II, 1067-1069, trad. di Luca Canali, Milano, BUR, 1997-2009², pp. 235-237.

⁴ Cfr. D. Lewis, *Parts of Classes*, cit., p. 19-21. Non a caso, nella sua «una mappa completa della realtà», oltre agli individui costituiti di atomi ne include altri le cui parti sono a loro volta costituite di parti proprie (*atomless gunk*): dal momento che l'esistenza di una materia infinitamente divisibile non è logicamente escludibile, «una mappa completa della realtà» ne deve tener conto. Tradotto nei termini del realismo modale: esisteranno sia mondi composti da atomi, sia mondi fatti di materia infinitamente divisibile.

⁵ James Warren, *Ancient atomists on the plurality of worlds*, in «Classical Quarterly», 54, 2004, pp. 354-365.

⁶ Cfr. Libro I, par. 2.2.

stata denominata Paradosso della Ricombinazione.¹ Partiamo considerando l'assieme di tutti i mondi possibili; stando a quanto dice il principio di ricombinazione esiste un mondo possibile che contiene duplicati di tutti gli individui appartenenti agli altri mondi. Abbiamo dunque un mondo contenente duplicati di tutti gli altri mondi, ma, se siamo partiti considerando l'assieme di tutti i mondi possibili, questo mondo non può non farne parte: esso deve quindi contenere un suo duplicato. Che ordine di grandezza occupa questo mondo? Per quanto gigante esso sia, sembra sempre dover essere più grande di se stesso. Considerata la possibilità di infinita reduplicazione degli individui in posizioni diverse nello spazio e nel tempo è dunque doveroso aggiungere una *limitazione* al principio di ricombinazione: ogni cosa può coesistere con ogni altra a condizione che occupino posizioni distinte nella rete delle relazioni spaziotemporali (o di un loro analogo), *dimensione e forma dello spazio-tempo (o analogo) permettendo*.² Una restrizione di tal tipo implica nuovamente una certa dose di arbitrarietà, condizione che la filosofia di Lewis appare più volte ben disposta ad accettare come inevitabile: in questo caso, infatti, qualsiasi valore massimo attribuibile a forma e dimensione, che non sia illimitato, sembra posto *ad hoc* e quindi eccessivamente gratuito. Sebbene per il filosofo un limite esista e corrisponda comunque a un numero finito di dimensioni, qualora questo si rivelasse diverso dal numero di dimensioni previsto non sarebbe affatto un problema: il realismo modale afferma solamente l'esistenza di questo limite, ma non ne fissa né la tipologia, né la topologia e nemmeno il valore.³

Se i mondi fossero creazioni della mia immaginazione, potrei immaginarli nel modo che preferirei, e potrei dirvi tutto quello che volete sapere semplicemente sviluppando la mia creazione immaginativa. Ma siccome credo che esistano veramente altri mondi, ho il diritto di confessare che c'è molto riguardo a loro che non conosco e che non ho ancora capito come scoprire.⁴

¹ Cfr. P. Forrest e D. M. Armstrong in *An argument Against David Lewis' Theory of Possible Worlds*, cit.; cfr. anche D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 102.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 89-90.

³ Cfr. *ivi*, pp. 89, 103 e 212. La composizione di classi di elementi appartenenti a mondi differenti, al contrario di quanto accade tra individui compagni di mondo, non deve sottostare ad alcuna restrizione di sorta: la composizione di classi deve essere basata su raggruppamenti intuitivi e nessuna restrizione sulla composizione deve essere applicata sulla motivazione dell'intuizione, poiché la restrizione risulterebbe gratuita. In quanto la regola di composizione non è limitata in alcun modo, le classi di individui sono individui intermondani (cfr. *supra*). Non tutti, comunque, considerano valido l'argomento proposto da Forrest e Armstrong e quindi non necessaria la limitazione proposta da Lewis al principio di ricombinazione; la pensano così, ad esempio, Nolan e Divers, i quali propongono di accettare un principio di combinazione non ristretto e di compiere aggiustamenti teoretici altrove: cfr. Daniel Nolan, *Recombination Unbound*, in «Philosophical Studies», 84, 1996, pp. 239-262 e John Divers, *Possible Worlds*, London, Routledge, 2002, pp. 100-103.

⁴ D. Lewis, *Counterfactuals*, cit., p. 88.

L'immaginazione degli abitanti di un mondo, per quanto intelligenti questi siano, ha dei limiti; ci saranno sempre alcune caratteristiche che sfuggiranno alla loro comprensione, poiché non sono in alcun modo derivabili da quelle proprie del loro mondo. Sono chiamate da Lewis *proprietà aliene* quelle proprietà che non vengono esemplificate dal mondo abitato dall'ente che immagina mondi diversi da quello in cui si trova. Un principio di ricombinazione che creasse possibilità alternative soltanto attraverso una modalità di composizione di proprietà conosciute non saturerebbe lo spazio logico, poiché porrebbe il mondo attuale come origine di ogni derivazione rendendolo ingiustamente più cospicuo di ogni altro mondo possibile: un mondo in cui fossero individuabili tutte le possibilità esemplificate dagli altri mondi sarebbe, infatti, un mondo infinitamente ricco.¹ E se esiste almeno un mondo completamente alieno – vale a dire il cui carattere è esibito per intero da proprietà aliene – ce ne devono essere molti altri fatti in tal modo: «ogni cosa aliena può coesistere, o non coesistere, con ogni altra cosa aliena o non aliena, in ogni combinazione permessa da forma e dimensione».²

In senso lato, tutti gli individui possono stare in relazione di controparte, qualora condividano un qualsiasi aspetto qualitativo che venga considerato saliente; tali controparti vengono definite da Lewis «*metafisicamente accessibili*». Può accadere che non tutte le controparti metafisicamente accessibili, però, siano identificate in quanto tali; un aspetto qualitativo in comune potrebbe, infatti, non essere accessibile da un punto di vista *epistemico* o *doxastico*: queste alternative dipendono dalle conoscenze e credenze del soggetto nel momento in cui mette due individui in relazione di controparte. Possibilità metafisica ed epistemica, però, non contemplano una differenza sostanziale tra gli enti coinvolti nella relazione: questi sono *possibilia* appartenenti alla stessa pluralità di mondi.³

La nozione di possibilità per Lewis è dunque veramente vasta: considerando reale la totalità dei mondi possibili, essa non può essere ristretta alle situazioni controfattuali, e oltrepassa qualsiasi capacità d'immaginazione. L'esistenza non conosce restrizioni chimiche o biologiche, e anche quelle fisiche, fornite dai vincoli spaziotemporali, sono molto flessibili. Tutto può cambiare nello spazio logico, tranne lo spazio logico stesso: davanti alla logica e all'aritmetica la disponibilità alla variazione di Lewis si arresta. Sebbene in *Counterfactuals* dichiarari

¹ Può essere interessante notare come Lewis, forse non del tutto consapevolmente, utilizzi il principio di pienezza in modo molto più perverso degli atomisti. Esso afferma in buona sostanza che Dio ha creato tutto ciò che poteva creare, non solo per numero, ma anche per varietà. Ma ciò garantisce in un certo senso la ricchezza *del nostro* mondo, non degli altri: così era ad esempio per Leibniz e gli atomisti riconoscono una pluralità di *kosmoi* all'interno di un unico universo. Lewis, sostenendo che la credenza nel principio di ricombinazione dovrebbe portarci ad accettare l'esistenza di *mondi alieni*, si può dire che usi il principio contro se stesso. Va comunque aggiunto che il campo problematico affrontato dalle filosofie si modifica nel corso del tempo: senza un principio divino a garanzia della perfezione del nostro mondo, l'atto di umiltà di Lewis non appare affatto peregrino.

² D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 92.

³ Cfr. *ivi*, pp. 234-235.

di non possedere argomentazioni per giustificare questa sua convinzione, nel corso di *On the Plurality of Worlds* è possibile rintracciare alcune motivazioni di questo rifiuto.¹ Egli non nega l'esistenza di mondi impossibili, ma non li ammette all'interno dei quantificatori che possano fornire valori di verità: se esiste una montagna dove le contraddizioni si avverano, questa montagna non deve esistere. Essa dunque risulta illocalizzabile all'interno dello spazio delle possibilità esistenti sulle quali possano essere proiettati valori di verità: *o il principio di non contraddizione vige dappertutto o da nessuna parte*. Non esiste argomentazione in cui si dice la verità contraddicendo se stessi, non esiste alcuna serie di premesse contraddittorie che porti a una conclusione vera.² Può però cambiare la morfologia e la topologia del luogo dove si posano le verità e le possibilità: come non è da escludere l'esistenza di uno spazio-tempo unificato che contiene all'interno di un unico grande mondo più sotto-mondi solo in apparenza discontinui, così potremmo avere mondi non completamente caotici la cui conformazione consente fenomeni stravaganti, ma solo apparentemente contraddittori.³ Questa possibilità pare direttamente derivabile dalla flessibile variabilità concessa da Lewis alla natura spaziotemporale dei mondi: il realismo modale pone veramente poche restrizioni a ciò che è possibile e, di conseguenza, a ciò che esiste. Qualora proprio non si riuscisse a rinunciare ai mondi impossibili in senso stretto e si giudicasse ancora troppo arbitraria l'accettazione del «più sicuro di tutti i principi», allora bisognerà modificare le regole del gioco alla base: il piano da cui emergono i mondi non sarà più logico, ma caotico o eracliteo.⁴ Se i mondi non presentano differenze di natura, per parlare di mondi impossibili si dovrà includere anche il nostro tra questi; sarà allora difficile parlare di mondi e individui distinti, perché il caos non conosce confini stabili: bisognerà riferirsi piuttosto ad un unico e immanente «caosmo».

Lasciando da parte, per ora, i mondi impossibili, abbiamo visto come una visione metafisica che consideri i mondi possibili come oggetti realmente esistenti sembri offrire numerosi vantaggi. Eppure è ancora difficile credere a David Lewis e al suo realismo modale: forse è possibile ottenere gli stessi risultati con un impegno ontologico minore, pensando, ad esempio, che i mondi possibili

¹ Cfr. D. Lewis, *Counterfactuals*, cit., p. 88 e *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 7 n. 3.

² Non così per alcune logiche intermedie ed intuizionistiche, ma la logica modale utilizzata da Lewis e dalla maggior parte dei logici che prenderemo in considerazione rimane comunque un'estensione della logica classica e non contempla dunque tali eventualità.

³ Cfr. supra. Cfr. anche David Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, in «American Philosophical Quarterly», vol. 13, no. 2, 1976, pp. 145-152. Cfr. Libro II, par. 4.2.

⁴ Così Aristotele definisce il principio di contraddizione, ovvero il principio secondo cui «è impossibile che la stessa cosa insieme inerisca e non inerisca alla medesima cosa e secondo il medesimo rispetto; [...] Nessuno può ritenere che la medesima cosa sia e non sia, come alcuni credono che dicesse Eraclito»; cfr. Aristotele, *Metafisica*, IV, 3, 1005b 19-25, a cura di Carlo Augusto Viano, TEA, Milano, 1992, pp. 272-273. Cratilo e Protagora, ad esempio, estremizzano il pensiero di Eraclito per negare la validità del principio di non-contraddizione: per questo motivo l'eraclitismo è considerato da Aristotele e Platone la vera essenza di ogni relativismo.

possano esser posti in qualche modo in relazione uno-ad-uno con determinate entità matematiche, e quindi sostituiti da queste: in tal caso ci troveremo di fronte a «mondi possibili surrogati» (*ersatz possible worlds*).¹ Questi surrogati possono avere forme diverse che si differenziano per le modalità di rappresentazione: «linguistica», «figurativa» o «magica».² I surrogati linguistici sono di gran lunga i più diffusi:³ un mondo possibile di tale natura è costituito da un insieme massimo di frasi e il suo autore si deve preoccupare di costruire una sorta di racconti, completi e coerenti, in grado di rappresentare le sue parti. Essi, tuttavia, non vanno confusi in alcun modo con i mondi finzionali di cui parlano i teorici della letteratura. Innanzitutto i mondi finzionali, oltre a essere ben lontani dal rappresentare mondi completi e consistenti, sono espressi tramite un linguaggio naturale di per sé ambiguo, il quale non soddisfa i requisiti semantici di precisione richiesti dai filosofi: non sono mondi poetici con intenti estetici, ma mondi operativi che soddisfanno scopi funzionali. Il discorso letterario è infatti composto da una serie di espressioni – domande, risposte, comandi, minacce, preghiere, ecc. – che, a differenza delle semplici proposizioni, non sono analizzabili a seconda del loro valore di verità (discorso apofantico). Infine è doveroso sottolineare che, nel caso di un surrogato linguistico, il mondo stesso è un *prodotto linguistico*, ovvero è costituito dalle stesse formule che lo rappresentano, mentre qualsiasi opera letteraria si caratterizza come un *prodotto semiotico* espresso attraverso il codice-lingua: lo scrittore attraversa una serie di sfere culturali ed esperienziali condensandole nel testo, il quale rivela la sua natura stratificata e pertanto suscettibile di una molteplicità virtualmente infinita di possibili letture. In altre parole, per quanto riguarda i testi letterari, le parti del mondo rappresentato non sono in alcun modo riducibili alle porzioni di testo che lo esprimono.⁴

¹ D. Lewis, *Counterfactuals*, cit., p. 90.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 141.

³ Cfr. Alvin Plantinga, *the Nature of Necessity*, Oxford, Clarendon Press, 1974; R. M. Adams, *Theories of Actualities*, cit.; R. Stalnaker, *Possible Worlds*, cit.; ci siamo limitati a ricordare le prime esplicite formulazioni, ma l'ersatzismo si distingue per il maggior numero di aderenti: anche la posizione attualista analizzata in Libro I, par. 3.1 può essere considerata per certi versi una forma di ersatzismo linguistico. Per una breve panoramica cfr. A. Borghini, *Che cos'è la possibilità*, cit., pp. 55-64. Per la versione combinatorialista cfr. David Malet Armstrong, *The Nature of Possibility*, in «Canadian Journal of Philosophy», 41, 1986, pp. 575-594 [trad. it. *La natura della possibilità*, in A. C. Varzi (a cura di), *Metafisica*, cit., pp. 304-325] e Id., *A Combinatorial theory of possibility*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Può essere considerata una forma di ersatzismo anche la posizione di R. Carnap, *Significato e necessità*, cit., p. 22: per Carnap una *descrizione di stato* in S_i – che «fornisce una descrizione completa di uno stato possibile dell'universo di individui, rispetto a tutte le proprietà e relazioni espresse dai predicati del sistema» – rappresenta quelli che Leibniz chiama «mondi possibili» e Wittgenstein «possibili stati di cose».

⁴ Cfr. David Lewis, *Truth in fiction*, in «American Philosophical Quarterly», vol. 15, No. 1, 1978, pp. 37-46. Agli enti finzionali, infatti, Lewis dedica un'analisi completamente diversa rispetto a quella dei surrogati linguistici. Sebbene non ci siano elementi oggettivi per distinguere un testo di fiction da uno che non lo è, per Lewis «narrazione è simulazione», in quanto il narratore

Oltre ad assumere la modalità come primitiva, tutti i mondi surrogati presentano, secondo Lewis, diverse difficoltà di tipo logico e ontologico. Da un lato si affrontano i classici impedimenti di una definizione infinita attraverso mezzi finiti: più un sistema tende a fornire rappresentazioni dettagliate, più facilmente cade nell'incoerenza, poiché ogni determinazione data implica il suo contrario senza fornirne una rappresentazione esplicita; in tal modo la saturazione dello spazio logico che ci si era prefissati non avviene, mostrando all'infinito uno spazio colmabile con l'aggiunta di una ulteriore descrizione. Dall'altro, all'interno di un mondo surrogato si fa molta fatica a isolarne le parti costitutive; se nel realismo modale gli individui sono definiti come parti proprie di un determinato mondo, nei surrogati linguistici le cose non sono altrettanto semplici: se i mondi possibili sono insiemi di frasi, gli individui possibili non possono che essere sottoinsiemi di esse, poiché, anziché essere descrizioni complete di parti di mondo, risulterebbero essere descrizioni incomplete del mondo intero; una definizione di individuo, dunque, tutt'altro che soddisfacente. Inoltre, se si opta per i surrogati, si è costretti a fronteggiare un'altra serie di problemi, derivanti questa volta dal limitato potere descrittivo di un linguaggio per la costruzione di un mondo.¹ Un linguaggio creato in un mondo, infatti,

sembra raccontare fatti di cui è a conoscenza, senza farlo per davvero. Se prendiamo in considerazione i mondi dove la narrazione viene effettuata in quanto fatto noto, l'atto di narrazione avviene nello stesso modo lì come da noi, salvo che, in quei mondi, ciò che la narrazione riporta è veramente accaduto: in tali mondi l'atto di narrazione *non* è fiction; ovviamente il fatto che avvenimenti contenuti nella storia si avverino o si siano avverati all'insaputa dell'autore non cambia la natura dell'atto narrativo fattuale o fittizio. In altre parole, per poter sostenere che i libri di Sherlock Holmes narrano una storia vera, non basta dire che narrano una storia che è *possibile* sia avvenuta in qualche mondo diverso dal nostro, ma bisogna dire che Arthur Conan Doyle ha scritto i suoi romanzi ritenendo di raccontare fatti realmente accaduti nel mondo di cui è parte. Per quanto riguarda il nostro mondo, dunque, Lewis non assegna agli enti finzionali uno statuto ontologico diverso da quello che vi attribuisce Kripke: essi esistono in quanto entità create dalla mente del loro autore che ne ha poi narrato le gesta. L'unica differenza consiste nel fatto che, dal momento in cui tutti i mondi possibili esistono, in alcuni di questi mondi Sherlock Holmes e gli altri personaggi non saranno entità finzionali, ma reali; questi mondi, tuttavia, sono solamente in parte rappresentati nelle opere di Sherlock Holmes, in quanto le narrazioni glissano su una serie molto vasta di dettagli; tali mancanze vengono normalmente compensate dal lettore rispettando un criterio di vicinanza al mondo possibile che loro ritengono di abitare: le conoscenze che abbiamo sul nostro mondo, dunque, influenzano quelle che abbiamo sui mondi possibili più prossimi al nostro. In questo senso, l'immaginazione unisce realtà e finzione: quale dei differenti mondi possibili è il nostro? Una domanda in cui le vie della finzione narrativa e della critica letteraria si incontrano con la scienza e altri metodi di conoscenza.

¹ Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 157-165. Una soluzione al problema del limitato potere descrittivo dei mondi surrogati è fornita in Theodor Sider, *The Ersatz Pluriverse*, in «The Journal of Philosophy», 99, 2002, pp. 279-315. Sider propone di sostituire a una molteplicità di individui e mondi surrogati un «pluriverso surrogato» (*ersatz pluriverse*), ovvero un'unica entità astratta che rappresenti la totalità di tutti i mondi gli individui possibili in una volta sola. Si avrà quindi una quantificazione esistenziale ridotta a un universo surrogato rappresentato da una descrizione massima di una struttura realistica o «affermazione di pluriverso» (*pluriverse sentence*).

chiaramente non può avere le capacità sufficienti a descrivere mondi completamente alieni: se abbiamo parole soltanto per descrivere le proprietà naturali ed i controfattuali accessibili dal nostro mondo, allora il nostro linguaggio è incapace di coprire lo spazio logico che abbiamo visto comprendere anche *proprietà aliene*.¹ Per trovarci nella condizione di poter descrivere tutti gli altri mondi possibili saremo costretti a dar ragione a Leibniz: il nostro mondo dovrebbe essere per forza il Migliore, quello qualitativamente più ricco che ha raggiunto il grado massimo di perfezione. Ma se esiste una pluralità di mondi, risulta piuttosto scoraggiante pensare che quello in cui abitiamo abbia le credenziali per qualificarsi come il Migliore: solo in questo caso, però, le proprietà che distinguiamo in esso sarebbero sufficienti a coprire per controfattuali tutte le possibilità.² Supponiamo infatti che gli esseri di un mondo più semplice del nostro tentino di descriverlo tramite un surrogato linguistico: essi riuscirebbero a costruirlo solo in maniera molto confusa, in quanto il loro linguaggio manca delle specificazioni necessarie; ma se noi siamo possibili, allora il sistema di possibilità evoluto nel mondo più semplice è logicamente incompleto. D'altronde, come sottolinea Borghini, la capacità di accomodare l'esistenza di *mondi alieni* è uno dei punti di forza del realismo modale che lo distinguono da tutte le altre teorie della possibilità.³

Ormai è chiaro: per un adepto dell'«autentico realismo modale», all'interno della landa degli infiniti possibili, nessuna somma di individui – né tantomeno alcun individuo isolato – occupa una posizione privilegiata. Non solo: se il linguaggio modale poggia su una base quantificata, qualunque cosa avvenga, esiste un mondo dove accade il contrario e niente lo può impedire. Per quanto si possa lottare e soffrire per mutare le cose, nel bene o nel male, la «realtà complessiva» rimarrà neutra, imperturbabile di fronte ai nostri sforzi. Se le cose stanno così, perché darsi pena? L'ontologia offerta da Lewis sembra dunque comportare un grave *inconveniente etico*: il realismo modale potrà ben essere il

In tal modo un'affermazione come 'esiste un mondo *w* in cui gli asini parlano' non viene ridotta a 'esiste un surrogato di mondo possibile di qualche sorta stando al quale gli asini parlano', bensì 'stando all'affermazione di pluriverso, esiste un mondo possibile in cui gli asini parlano'. I problemi che prima affliggevano il linguaggio di costruzione dei singoli mondi e degli individui di cui erano costituiti, sono sanati da Sider rimandando a un'unica riduzione primitiva che riduce l'intera struttura modale della realtà a una «affermazione di pluriverso» che rappresenta l'insieme massimamente coerente degli stati di cose possibili. La posizione di Sider sembra essere ora dominante nel panorama filosofico anglosassone: la sua posizione è ribadita nel suo saggio incluso in *The Oxford Handbook of Metaphysics* ed è confermata nel contributo di Kit Fine alla medesima silloge (cfr. Kit Fine, *The Problem of Possibilia*, in *The Oxford Handbook of Metaphysics*, cit., pp. 161-179; cfr. anche Theodor Sider, *Reductive Theories of Modality*, in *ivi*, pp. 180-208).

¹ Nemmeno se fossimo in grado di percorrere a ritroso l'intera storia dell'universo potremmo descrivere attraverso mezzi linguistici l'intero spazio logico poiché avremmo una conoscenza massimale delle possibilità fisiche (attuali e controfattuali), non di tutte le possibilità.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 162-164.

³ Cfr. A. Borghini, *Che cos'è la possibilità*, cit., p. 45.

paradiso dei filosofi, ma si presenta come «una strada verso l'indifferenza».¹ Abbiamo già affrontato un problema simile parlando del sistema di Leibniz: si ricorderà che, anche nel Migliore dei mondi possibili, ad ogni dispiegarsi di un'anima nella santità corrisponderà il ripiegarsi di un'altra nell'odio.² Nel caso di Leibniz è solo la bontà di Dio a distinguere la santità dall'egoismo, assicurando provvidenzialmente che tutto vada per il meglio e il grande disegno rimanga buono come lo è il suo disegnatore. La risposta di Lewis a questo dilemma è sensibilmente diversa da quella offerta da Leibniz. Se è vero, infatti, che per ogni azione positiva compiuta esiste una controparte che agisce malignamente, questo non squalifica o depotenzia in alcun modo l'azione: operando in maniera malvagia l'individuo sarà causa diretta del male nel mondo in cui vive. Inoltre, mentre per Leibniz Adamo che pecca e che non pecca è sempre la stessa monade, nel realismo modale di Lewis la controparte malvagia *non è* la stessa persona che compie il bene: esse non sono legate da alcun nesso sostanziale. Laddove in Leibniz ogni monade era libera di agire secondo la propria inclinazione, ma ad emergere era un mondo soltanto, qui non sussiste differenza ontologica che distingua il mondo attuale da quelli possibili perché ogni individuo fa interamente parte di un unico mondo e deve render conto solamente delle relazioni che intrattiene con gli altri «compagni di mondo». In altre parole, le nostre azioni non hanno alcun effetto sulla somma totale del bene e del male, ma hanno una conseguenza diretta sull'attualità che viviamo. Siamo liberi di agire come vogliamo tanto nei confronti degli altri, quanto verso noi stessi: non possiamo essere sommersi o salvati dalle azioni delle nostre controparti, esse non ci riguardano; ciò che ci deve interessare, invece, è la realtà di cui facciamo parte e sulla quale possiamo agire, sperando di non occupare inconsapevolmente il ruolo di quelle che riteniamo essere le nostre controparti malvage. Accanto ai desideri riguardanti il mondo come dovrebbe essere, ve ne sono altri irriducibilmente «egocentrici», come quello di vivere o morire: è vero che, se qualcuno si suicida, egli non cambia la «realtà complessiva», poiché ci saranno moltissimi mondi in cui continua a vivere, ma il suo gesto muta l'attualità di cui fa parte. Il desiderio di vivere è, in tal senso, un desiderio egocentrico o – direbbe Freud – ciò che origina le «pulsioni dell'Io o di autoconservazione»:³ non voglio che qualche mia controparte in qualche mondo sopravviva, ma desidero *io stesso* soddisfare la proprietà di 'essere in vita'. Il realismo modale non conduce, dunque, in alcun modo all'indifferenza di fronte alla morte e alla sofferenza, propria e di altri: come la scoperta di un nostro doppio più fortunato di noi difficilmente non ci farebbe soffrire di meno e anzi, casomai, cominceremmo a provare invidia e forse tenteremmo di sostituirvisi, ancor più assurdo risulterebbe recar danno a sé o ad altri adducendo come giustificazione che si è

¹ Cfr. *ivi*, pp. 123-128.

² Cfr. Libro I, par. 2.1.

³ Sigmund Freud, *Metapsicologia* (1915), in Id., *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, p. 20.

agito in un certo modo per evitare che le nostre controparti, in una serie di mondi a noi irraggiungibili, potessero farlo.

L'argomentazione di Lewis salva il realismo modale agli occhi di chi lo accusa di essere un'idea pericolosa che conduce all'apatia chiunque vi aderisca. Il filosofo americano si arresta qui, senza esplorarne a fondo le conseguenze: d'altronde il suo intento era solamente quello di scongiurare il problema etico, non di sviluppare gli effetti benefici che la sua visione metafisica potrebbe comportare. Di conseguenza, ci si propone ora di tracciare un abbozzo delle possibili conseguenze etiche positive del realismo modale. A tal fine, però, dobbiamo fare qualche passo indietro e tornare alle fondamenta del realismo modale: l'esistenza dei mondi possibili, ripete più volte Lewis, non è dimostrabile, va accolta o rifiutata. Qualora la si accettasse, non lo si farebbe per grazia empirica, poiché non c'è modo di avere esperienza diretta degli altri mondi: credere nell'esistenza dei mondi possibili è una di quelle convinzioni che il realista modale ha già prima di iniziare il suo lavoro filosofico. L'ontologia proposta da Lewis, ritiene a ragione Anne Cauquelin, si basa, dunque, sull'intuizione dell'esistenza materiale di un oggetto la cui realtà non può essere verificata attraverso i sensi; per questo motivo la filosofa francese definisce il realismo modale un «empirismo astratto» (*empirisme abstrait*): 'empirismo' in quanto si tratta soltanto di constatare un fatto senza entrare nel dominio dell'interpretazione, 'astratto' in quanto l'esistenza fisica degli altri mondi possibili, diversi da quello in cui ci si trova a vivere, non è verificabile attraverso dati empirici, bensì, casomai, attraverso una serie di ragionamenti che ci portano a ritenerla convincente o degna di essere presa in considerazione.¹ Per Cauquelin l'indifferenza del realismo modale va letta in modo molto diverso:

è da prendere come una sorta di laicità, o livellamento (*mise à égalité*) dei mondi e dei loro abitanti, una indipendenza di qualche sorta, senza preminenza né influenza degli uni sugli altri. Visione simultanea. Al presente. Qui devo constatare l'incontro inatteso del realismo modale e dello spinozismo: Lewis raggiunge la visione della conoscenza spinozista di terzo genere – quella che permette di cogliere la natura nella sua interezza – e che non ci deve più di quanto noi stessi non le dobbiamo. Conoscenza del tutto, senza forma immaginabile né rappresentazione, ma che possiamo apprendere *in quanto* le siamo co-presenti, in quanto ne facciamo parte.²

Con il suo «empirismo astratto», per quanto sorprendente possa sembrare, Lewis non incontra soltanto Spinoza, ma anche un odierno spinozista come Deleuze, filosofo apparentemente da lui lontanissimo. La rivendicazione esistenziale, fatta da Lewis per la sua pluralità di mondi popolati da infiniti individui possibili, ricorda quella formulata da Deleuze per la prima volta nel saggio *Una teoria d'altri*

¹ Cfr. A. Cauquelin, *À l'angle des mondes possibles*, cit., p. 190.

² *Ivi*, p. 193 (trad. mia).

pubblicato in «Critique» e dedicato a *Vendredi ou Les limbes du Pacifique* di Michel Tournier: «Altri a priori è l'esistenza del possibile in generale».¹ *Altri* non ha bisogno di alcun *io* per esistere, anzi, è l'indice linguistico «io» a derivare dal concetto dell'esistenza di *Altri*. *Altri* non deriva dall'esperienza, bensì la determina, strutturando il nostro spazio-tempo: da un lato assicura la distinzione tra coscienza e oggetto percepito, fondando contemporaneamente la possibilità che questo oggetto possieda anch'esso una coscienza, dall'altro distribuisce le dimensioni temporali in passato e futuro evitando che tutto accada nello stesso momento in un presente eterno. Chi non possiede il concetto di alterità non conosce differenza tra soggetto e oggetto: senza *Altri* non c'è realtà né senso, ma soltanto una fuga verso l'alto o verso il basso in una serie d'infinito ripetizioni. *Altri* non è per Deleuze solamente «una struttura del campo percettivo» che fonda la nostra esperienza, ma «è un mondo possibile» in sé.²

È bene ricordare che, da un punto di vista metafisico, Lewis e Deleuze divergono in maniera sostanziale riguardo alle nozioni di modalità e cambiamento,³ tuttavia, tenuto il giusto conto delle profonde differenze,

¹ G. Deleuze, *Una teoria d'altri* (Michel Tournier), in «Critique», 1967, ora con il titolo *Michel Tournier e il mondo senza Altri*, in *Logica del senso*, cit., p. 279. Il concetto è poi ripreso, quasi immutato, in G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 5-7.

² G. Deleuze, *Michel Tournier e il mondo senza Altri*, cit., p. 269 e 272. Con questa affermazione Deleuze intende sostenere che «Altri a priori» è, al contempo, la condizione di possibilità di far apparire un mondo possibile nel «campo dell'esperienza» e la struttura che ne garantisce la realizzazione (cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 6-7). Se è vero che nel linguaggio di Deleuze la distinzione tra individuo e mondo possibile, tanto cara a Lewis, appare evanescente, ciò è dovuto al fatto che Deleuze affronta la mereologia – se a questa categoria si può ascrivere il problema deleuziano della concatenazione delle molteplicità – in maniera difficilmente comparabile a quella di Lewis.

³ Seguendo le definizioni di Barbara Vetter (cfr. Barbara Vetter, *Potentiality: From Dispositions to Modality*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 2) possiamo dire che la modalità di Lewis è «non-localizzata», mentre quella di Deleuze è «localizzata». Infatti, dal punto di vista di Lewis, secondo la sua nozione di «sopravvenienza umana» che sia possibile questo o quello non è un fatto riguardante un oggetto in particolare, ma è piuttosto «un fatto riguardante come le cose in generale sarebbero potute andare» (*ibidem*). Questa nozione di modalità porta a «esternalizzare» (*outsourze*) la modalità dal mondo, ricollocandola nel fatto non modale riguardante l'esistenza di una pluralità di mondi (*ivi*, p. 7). Quest'idea di *possibilità* può essere colta da un *operatore enunciativo* come 'è possibile che...' completato da una frase. La filosofia del divenire di Deleuze, al contrario, sembra estendere la nozione aristotelica di *dynamis* (cfr. Giacomo Pezzano, *L'ora del possibile: Deleuze e la possibilità intra-fattuale*, in Gaetano Chiurazzi e Giacomo Pezzano (a cura di), *Attualità del possibile*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 49-63). Per metterla nei termini di Vetter, la *dynamis* spiega la possibilità utilizzando la potenzialità come nozione primitiva: quest'ultima non è un modo in cui un mondo avrebbe potuto essere in generale, ma è piuttosto «localizzata nel senso che è una proprietà di un particolare oggetto» (B. Vetter, *Potentiality*, cit., p. 2). Quest'idea di *potenzialità* può essere colta da un *operatore predicativo* come '... ha la potenzialità di...' completato da una variabile individuale e da un predicato. In altre parole, secondo il realismo modale, tutte le possibili disposizioni di cose esistono già in qualche sorta di realtà parallele e indipendenti, mentre, per Deleuze, l'attualità si modifica incessantemente a causa della pressione del virtuale.

entrambi sembrano continuare ad impartirci, in modi diversi, la stessa lezione: le posizioni che il nostro mondo o il nostro io – ovvero la nostra attualità – si trovano a occupare non godono di alcun primato ontologico e, anzi, la loro forma acquista significato solamente in quanto espressione di una realtà molto più vasta.

La visione del realismo modale può essere dunque riportata alla realtà locale che – *malgré nous* – ci è stata data in sorte. Purtroppo non è possibile sapere quanto Lewis sarebbe stato d'accordo con questo spostamento d'orizzonte metafisico, ma sicuramente possiamo affermare che la sua filosofia ci offre l'occasione di respirare «l'ossigeno delle possibilità»,¹ come direbbe William James: non c'è bisogno di alcun io morale o moralizzato per riconoscere l'esistenza degli altri, «io» è un'abitudine, non ha che il senso di una posizione senza privilegio occupata nel mare degli *Altri*. Derivare gli altri dall'io, o peggio pensare che *Altri sia (come) Me*, è il problema che affligge quasi tutte le morali altruistiche. Queste ultime si fanno carico dell'esistenza altrui senza stancarsi di ripetere varianti di un unico comandamento: non fare al prossimo ciò che non vuoi sia fatto a te stesso, che può essere facilmente tradotto come «tratta l'altro come se fosse te stesso». Ma non esiste alcun me stesso universale: il *si* impersonale precede sempre il sé. Molte evidenze empiriche addotte nell'ambito della psicologia dello sviluppo novecentesca hanno confermato l'ipotesi pragmatista di William James secondo cui il sé si genera da un pre-individuale assolutamente anonimo: l'«esperienza pura» da bene comune si è trasformata nell'esperienza *di* qualcuno poiché è stata «ritagliata». Come sintetizza Rocco Ronchi, infatti,

Per i pragmatisti, e tra essi includo in questo caso anche Nietzsche e Whitehead, l'esperienza concreta non è altro che un processo di appropriazione: parti di esperienza oggettivano altre parti della esperienza, finché possono, cioè finché vivono, le assimilano e le metabolizzano. La coscienza è uno dei modi di tale appropriazione. Tuttavia l'appropriazione suppone un “non proprio” che è assolutamente comune e che resta sempre al fondo della relazione come la sua perdurante, per quanto obliata, origine.²

A questo possiamo aggiungere che, partendo da una coscienza individuale, non saremo mai sicuri dell'esistenza di nulla e dovremmo prendere seriamente in considerazione l'ipotesi solipsista secondo cui «Altri» potrebbe essere solamente un'allucinazione di *io*. Cambiando prospettiva, invece, ci troviamo a derivare le condizioni di possibilità di una coscienza individuale a partire da una molteplicità esistente che, in un certo senso, la precede: in questo caso sarà «io» a essere potenzialmente un'allucinazione di *Altri*, un'immagine, o una serie di immagini,

¹ William James, *On some Hegelisms*, in «Mind», 1882, ora in *The Will To Believe and other essays in popular philosophy – Human Immortality*, New York, Dover, 1956, p. 292.

² R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 147.

prive di oggetto o riferimento stabile. Ma «io» non si presenta forse così? Dopotutto è veramente difficile identificare quel che rimane di «io»: ciò che mi appartiene senza essere già di qualcun altro. «IO – scrive Henri Michaux è fatto di tutto. Un’inflessione in una frase, non è un altro io che cerca di farsi avanti?».¹

Le controparti di Lewis offrono così un antidoto al solipsismo e a tutte quelle etiche egocentriche che tenderebbero a fondare il rispetto su un allargamento indebito dell’esperienza personale a livello universale. Le controparti, infatti, non rimandano in alcun modo ad una soggettività privilegiata: accettare *a priori* la realtà delle controparti è accettare la realtà di *Altri*.²

3.3. UNIVERSO O MULTIVERSO: FISICA O METAFISICA?

*Quando leggo un libro sulla fisica di Einstein
e non ne capisco niente,
non mi importa: mi farà capire altro.*
Pablo Picasso

La storia del pensiero occidentale è una storia di sottrazioni. Seguendo la linea del tempo dalla sua nascita nell’antica Grecia, notiamo una costante differenziazione del nocciolo iniziale in una pluralità di discipline rivendicanti la propria autonomia dall’universale filosofico. Volgendo il nostro sguardo alla sola età moderna, osserviamo come nel Cinquecento la politica, nel Seicento la fisica, nel Settecento l’economia e, nel corso dell’Ottocento, la psicologia e la sociologia evolvano una metodologia specifica che garantisce loro di potersi slegare dall’originario nucleo organico. Alle soglie della contemporaneità, solo le scienze umane mantengono ancora qualche legame con quello che potremmo chiamare pensiero filosofico; unità che il Novecento ha smontato pezzo per pezzo fino a privare quasi completamente la filosofia di oggetti su cui esercitare il proprio pensiero: linguistica prima, semiotica poi, affiancate dalla neonata teoria della letteratura, hanno affinato le proprie sonde analitiche e acquisito così autonomia dalla primigenia matrice comune. Tra coloro che ancora osano chiamarsi filosofi questo fatto non è sicuramente passato inosservato, tanto che in molti si sono domandati che cosa fosse possibile fare di fronte a tale crisi e su che argomenti il filosofo avesse ancora voce in capitolo. Prevale un senso che potremmo definire di svuotamento: che cosa mettere nella «cassetta degli utensili» del filosofo? Wittgenstein si chiede addirittura se la filosofia non sia una specie di malattia che può essere curata con diverse terapie – i metodi filosofici – ma da cui si può guarire definitivamente solo smettendo di filosofare;³ Rorty, invece,

¹ Henri Michaux, *Postilla*, in *Un certo Piума*, Milano, SE, 1989, p. 162.

² In maniera simile la pone anche Anne Cauquelin in *À l’angle des mondes possibles*, cit., pp. 198-199.

³ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, 133, cit., p. 71.

supponendo che i filosofi abbiano ultimato tutto il lavoro che c'era da svolgere, si interroga se, dunque, da una cultura filosofica non si sia passati a una «post-filosofica».¹ Il successo del metodo scientifico – approvato da un'ampia comunità che ha definito un apparato di concetti ben preciso su cui poter discutere evitando, per quanto possibile, noiosi fraintendimenti terminologici – desta invidia: si spiega anche così il tentativo analitico di avvicinare la filosofia alla scienza. Dall'altra parte dell'oceano la crisi non è meno grave, ma le strategie adottate differiscono radicalmente: se in America la filosofia sceglie la via delle scienze, nel vecchio continente la riflessione fenomenologica tende a orientarsi, seguendo l'esempio del secondo Heidegger, verso materiale di tipo poetico-letterario e sociologico, evolvendosi in senso morale o politico, trasformandosi, in alcuni casi, in una diretta critica alle strategie di potere della società tardo-capitalista.²

Uno dei campi in cui l'autorità della filosofia sembra oggi particolarmente messa a repentaglio è proprio, per molti versi, quello in cui il nostro discorso si è fino ad ora addentrato: l'interrogarsi riguardo alla natura e alla relazione tra spazio, tempo e materia è stato, e continua a essere, argomento ontologico fondamentale. Su questo terreno, dal Seicento in avanti, una delle figlie della filosofia, dopo essersi scandalosamente unita alla matematica, ha esibito sempre maggior indipendenza e (troppo) spesso anche un malcelato disprezzo nei confronti della madre: la fisica – ex filosofia naturale – si è infatti candidata, specialmente nel corso del Novecento, come scienza ontologica per eccellenza; nulla di stupefacente visto che, morto Dio, tutto ciò che c'è appartiene al mondo e proprio la fisica si propone di indagarne la natura ultima. Come fanno notare Best e Kellner, nella nostra epoca postmoderna «la scienza ha assunto il ruolo prima tenuto dalla filosofia»:

Ora essa offre la metafisica e la narrazione principale del nostro del nostro tempo. Mentre troppi filosofi sono ossessionati da sterili analisi linguistiche o speculazioni astratte, gli scienziati stanno fornendo visioni della realtà sempre più complete, nonché provocanti speculazioni riguardanti la natura della vita, la coscienza, l'origine e l'evoluzione della specie umana e della religione e altri importanti argomenti.³

Nell'ottica di render conto delle contemporanee concezioni ontologico-metafisiche, quindi, ignorare completamente lo scenario offerto dalla fisica

¹ Cfr. Richard Rorty, *La svolta linguistica*, cit., p. 91.

² L'esempio più famoso è sicuramente Michel Foucault, ma accanto a lui possiamo fare i nomi di molti altri strutturalisti e post-strutturalisti francesi tra cui Jaques Derrida, Roland Barthes, Jean-Luc Nancy e François Lyotard. Jean Baudrillard e, ancor prima, Günther Anders hanno invece sviluppato quella che quest'ultimo chiama «filosofia occasionale», il cui discorso critico prende le mosse da precise esperienze, spesso e volentieri molto concrete e dirette. In Italia, ad aver attraversato con taglio personale tutte queste esperienze, troviamo Giorgio Agamben.

³ S. Best, D. Kellner, *The Postmodern Adventure*, cit., p. 135.

sarebbe un'ingiustificabile mancanza, sia per il diffuso interesse suscitato in filosofi e artisti da alcune teorie fisiche, sia per la sempre maggiore credibilità conferita a modelli cosmologici che postulano l'esistenza di una pluralità di mondi. Se queste non vengono considerate ragioni sufficienti perché un umanista s'azzardi a sbirciare nel giardino delle cosiddette scienze dure, si tenga presente che non ci spingeremo in questioni tecniche, le quali devono rimanere dominio esclusivo dei fisici, bensì in un campo che è minato anche per questi ultimi: quello della *cosmologia*, ultima ammessa nel circolo delle scienze e che si presta ancora come oggetto in bilico tra fisica e metafisica.¹ Per comprendere tale diffidenza nei confronti della cosmologia bisogna tener conto che il nostro paradigma scientifico si basa su una certa distanza tra oggetto studiato e soggetto osservatore: queste sono le condizioni da rispettare affinché una data esperienza possa condurre a conclusioni obiettive. La cosmologia, invece, non ha un oggetto di studio all'interno dell'universo, ma studia l'universo stesso, ovvero 'tutto ciò che esiste': conosciuto e conoscitore sono così implicati l'uno nell'altro.

L'idea che l'universo in cui abitiamo non sia 'tutto ciò che esiste' conta numerosi sostenitori, forse ancor più che tra i filosofi, tra le fila dei fisici, i quali affermano che il nostro universo è parte di una molteplicità di universi. Per indicare 'tutto ciò che esiste', allora, non si dovrà più parlare di *universo*, ma di *multiverso*, sorta di alter ego fisico della visione metafisica offerta dal realismo modale di Lewis che abbiamo analizzato nella sezione precedente. Questo, a prima vista, sembrerebbe offrire una soluzione al problema della mancanza di distanza tra osservatore e osservato: avendo a disposizione più di un universo potremmo realizzare un'altra condizione fondamentale di scientificità, ovvero la conferma di un'ipotesi tramite la reiterazione dell'esperienza (ripetibilità) su un vasto numero di esemplari per poi confrontarne i risultati; se non che il multiverso fisico, come la pluralità di mondi postulata del realismo modale, si configura come un classico esempio in cui fisica e metafisica vengono messe in tensione: entrambe le proposte si impegnano nell'affermare l'esistenza di una realtà molto estesa che spesso trascende, anche in linea di principio, la nostra capacità di offrirne prova empirica. In altre parole la spiegazione della natura ultima di *ciò che c'è* implica inevitabilmente l'esistenza di qualche cosa situato *al di là* di esso. Non è un caso, infatti, che scienziati ed epistemologi detrattori del multiverso lo accusino di essere un'ipotesi metafisica piuttosto che fisica,² mentre filosofi come Brian Skyrms e Timothy Williamson criticano le argomentazioni semantico-metafisiche di Lewis in quanto inappropriate a

¹ Cfr. M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., pp. 231-232. L'entrata della cosmologia nel giardino delle scienze si può situare nel 1965, anno in cui fu accidentalmente scoperta la radiazione cosmica di fondo o CMB (dall'inglese *Cosmic Microwave Background*), ovvero «un'istantanea della temperatura e delle variazioni di densità dell'universo quando aveva solamente poche centinaia di migliaia di anni».

² Cfr. *ivi*, pp. 223-226; risposte alle obiezioni sollevate contro la scientificità delle ipotesi multiversali vengono fornite in L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., pp. 183-188.

rispondere a quella che è essenzialmente una questione fisica. Infatti, sostiene Skyrms, se i mondi possibili sono una realtà fisica, «*per provare la loro esistenza, occorre ricorrere allo stesso tipo di prova adottata per gli altri costituenti della realtà fisica*»: dunque, «per supportare l'affermazione riguardante l'esistenza di molti mondi bisogna dimostrare che la migliore teoria fisica richiede una realtà più ricca che, dal nostro punto di vista, si configuri come una realtà a molti mondi».¹ Di conseguenza, secondo Williamson, ci si deve opporre al realismo modale di Lewis in quanto impone una visione cosmologica che è in conflitto con le teorie proposte dai fisici, il cui paesaggio cosmico non ammette l'esistenza di mondi paralleli simili a quelli che popolano la landa metafisica di Lewis, e «in materia ai fisici dovrebbe essere accordata maggiore autorità che ai metafisici».²

A tale proposito è forse necessaria una breve chiarificazione terminologica. Nel caso di Lewis e di altri filosofi abbiamo parlato di una pluralità di mondi che ora pare sostituita da una molteplicità di universi. Il fatto è che i due sono modi diversi di esprimere il medesimo concetto: mondo o universo indicano entrambi una totalità in qualche modo unitaria e affermare che entrambi esistono in numero infinito equivale a dire che siffatte totalità fanno parte di una varietà di entità simili, dalle quali tuttavia risultano in qualche modo separate. Da questo punto di vista, il realismo modale offre senz'altro il modello maggiormente pluralistico in cui i mondi sono completamente separati e indipendenti l'uno dall'altro, laddove le ipotesi multiversali presentano diversi gradi di autonomia e differenziazione. A ulteriore conferma, inoltre, anche gli stessi fisici, come vedremo in seguito, utilizzano 'mondo' o 'universo' per indicare il medesimo concetto.

Sebbene oggi la parola multiverso richiami alla mente una realtà prevista da diverse teorie scientifiche – quali meccanica quantistica, cosmologia inflazionaria e teoria delle stringhe –, il termine non è stato coniato da un fisico, bensì dal famoso filosofo e psicologo William James che lo utilizza per la prima volta in una conferenza del 1895 intitolata *Is Life Worth Living*,³ in cui si chiede se l'universo in cui abitiamo sia essenzialmente morale o immorale; si chiede, insomma, se esso possieda un ordine immanente che doni un senso alle azioni e ai pensieri umani. Egli ritiene che la Natura (femminile) sia indifferente all'uomo e ai suoi progetti, rivelandosi dunque come un multiverso privo di significato: è solo in relazione ad un mondo superiore trascendente (e maschile) che la molteplice materia assume una forma riconoscibile. In altre parole, solo lo sforzo di credere che un significato esista trasforma il caos in ordine, ovvero in un universo coerente. Il termine ritorna poi nelle lezioni oxoniane tenute da James tra il 1908 e il 1909, ma, in linea con il radicale cambiamento avvenuto nel

¹ Brian Skyrms, *Possible Worlds, Physics and Metaphysics*, in «Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition», 30, 1976, pp. 323-332 (corsivo dell'autore).

² T. Williamson, *Modal Logic as Metaphysics*, cit., p. XII (trad. mia).

³ William James, *Is Life Worth Living*, in «International Journal of Ethics», 6, 1895, pp. 1-24, ora in *The Will To Believe*, cit., pp. 32-62.

pensiero del filosofo, il suo significato appare trasfigurato. Ogni traccia di trascendenza è ora scomparsa in favore di una visione panteistica della realtà,¹ al cui interno si può ancora contrapporre ad una posizione monista – che interpreta il mondo come un’unità completa e indivisibile – una pluralista in cui «de cose stanno le une con le altre in diversi modi, ma nulla include ogni cosa, o domina su ogni cosa [...] qualcosa sempre sfugge».² Mutata è anche la considerazione assiologica della molteplicità: dalla precedente frammentazione priva di senso ora appare una catena infinita di associazioni interdipendenti che uniscono potenzialmente ogni cosa. Nonostante la molteplicità di William James non si presenti unitaria come quella plotiniana, egli può nondimeno affermare che

il nostro ‘multiverso’ è ancora un ‘universo’; poiché ogni parte, sebbene possa non essere in connessione attuale o immediata, è nondimeno in connessione possibile o mediata con ogni altra parte, per quanto remota, in quanto ogni parte è unita a quelle che la circondano in una mescolanza insolubile (*inextricable interfusion*).³

Si può dunque dire che multiverso e universo sono concetti utilizzati da James per configurare la sua risposta all’eterno problema filosofico dell’Uno e del Molteplice: l’infinita molteplicità delle cose è animata da un universo di connessioni in cui non esiste oggetto sovradeterminato che domina su tutti gli altri, bensì una «mescolanza insolubile» che avvolge e plasma gli enti del mondo pluralista.

Sebbene faccia uso degli stessi termini di James, quando un fisico parla di universo o multiverso non ha alcuna intenzione di inserirsi all’interno di alcuna tradizione filosofica, né tantomeno di rianimare millenari dibattiti metafisici. Come chiarisce il cosmologo Max Tegmark, generalmente gli astrofisici definiscono ‘nostro universo’ quella sfera di 4×10^{26} metri di raggio, oltre cui, per diversi motivi, non è possibile osservare alcunché: è questo il limite del nostro «*volume di orizzonte*» o «*volume di Hubble*», ovvero la distanza a cui sono collocati gli oggetti visibili più lontani da noi.⁴ Date le circostanze, ogni volta che ci si interroga sulla possibilità che esistano altri volumi di Hubble posti al di là del limite da noi osservabile, si sta già ipotizzando l’esistenza di un multiverso. È bene infatti tener presente, ricorda Tegmark, che «*gli universi paralleli non sono una teoria, ma la previsione di certe teorie*»: sebbene il multiverso non sia stato ancora

¹ Cfr. William James, *A Pluralistic Universe. Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1996, p. 30: «le uniche opinioni su cui valga la pena di soffermare la nostra attenzione cadono nell’ambito di ciò che potrebbe essere grossomodo definito il campo della visione panteistica» (trad. mia).

² *Ivi*, p. 321 (trad. mia).

³ *Ivi*, p. 325 (trad. mia).

⁴ Max Tegmark, *The multiverse hierarchy*, in *Universe or Multiverse*, a cura di Bernard Carr, New York, Cambridge University Press, 2007, p. 99. Il titolo della presente sezione prende spunto da quello dato a questa raccolta di saggi.

pienamente accolto tra le discipline scientifiche, è stato predetto da molte che lo sono già da un pezzo e dunque, dal momento che i modelli cosmologici meno controversi prevedono già l'esistenza di un'infinità di volumi di Hubble, «la domanda chiave non è *se* esista un multiverso [...], ma piuttosto *quanti* livelli esso abbia».¹

Le prime ipotesi multiversali moderne sono state formulate dai fisici negli anni Cinquanta del secolo scorso, ma solo parecchi anni dopo, alla fine degli anni Settanta, hanno cominciato ad acquistare sempre maggior credito entrando a pieno titolo nel dibattito scientifico, fino a configurarsi come un vero e proprio cambiamento di paradigma nei primi anni del nuovo millennio. Esiste una ragione in grado di spiegare il fenomeno: il successo del multiverso è direttamente proporzionale a quello di un concetto filosofico, ancor prima che fisico, che prende il nome di *principio antropico*; vale dunque la pena di chiarire che cosa questo significhi, prima di presentare la gerarchia dei multiversi proposta da Tegmark.

Per quanto critici si possa essere nei confronti delle conseguenze di ciò, risulta impossibile non notare come il Novecento sia stato caratterizzato da una brusca accelerazione del progresso scientifico e tecnologico. All'inizio del secolo la relatività di Einstein e poi, pochi anni dopo, la rivoluzione quantistica, ci hanno condotto a riconsiderare, radicalmente e più volte, la nostra immagine del mondo. Accanto ad una serie di nuove teorie scaturite dalla sfida di riunire microcosmo quantistico e mondo relativistico, mezzi tecnici raffinati ci hanno consentito di osservare oggetti sempre più piccoli, fino a mostrarci la trama più sottile della materia. Di fronte all'occhio del fisico lo spettacolo in technicolor della natura appare sempre più perfetto, forse anche troppo perfetto: le quattro forze fondamentali della natura – interazione nucleare debole e forte, interazione gravitazionale e elettromagnetica – e le altre costanti appaiono incomprensibilmente ben calibrate in modo tale da permettere l'esistenza di forme di vita complesse in grado di contemplare a loro volta la bellezza dell'universo che le ospita.² I fisici teorici non sembrano in grado di accettare questi parametri così come sono, ovvero senza una ragione manifesta in grado di spiegare il motivo per cui otteniamo certi valori e non altri. Questa loro inesausta capacità di chiedersi 'perché', che li accomuna a filosofi e bambini, li ha spinti a formulare domande di questo tipo: perché l'universo ci appare così

¹ *Ivi*, p. 100 (trad. mia).

² Va ricordato che preoccuparsi per la situazione di equilibrio instabile in cui si trova l'universo non è prerogativa dei fisici contemporanei. Newton, ad esempio, era convinto che la messa a punto del macchinario cosmico richiedesse un periodico intervento attivo della divinità al fine correggere la sua connaturata tendenza al caos. Proprio tale punto è stato oggetto di contesa tra Newton e Leibniz: quest'ultimo, infatti, sosteneva che, se Dio fosse stato costretto a ricalibrare per via straordinaria la sua creatura, questa non sarebbe stata perfetta; l'imperfezione della creatura, però, avrebbe così esibito l'imperfezione del creatore, dimostratosi incapace di agire nel modo più regolare e perfetto (cfr. G. W. Leibniz, *Carteggio Leibniz-Clarke*, II scritto di Leibniz, 8, III scritto di Leibniz, 16-17, in *Scritti filosofici*, vol. III, cit., pp. 494 e 502-503).

perfettamente bilanciato per consentire la vita? In altre parole, la nostra maggiore acutezza nel sondare la realtà sembra, a sorpresa, offrire all'ipotesi teista del disegno intelligente l'opportunità di riemergere; il nostro universo si presenta così come l'opera di una divinità che, nella sua infinità bontà, lo ha creato secondo un fine, quello di permettere alla vita di svilupparsi. Tutti questi ragionamenti pongono l'attenzione sull'esistenza degli osservatori come criterio di selezione per definire ciò che ci potremmo trovare ad osservare; il principio antropico, che ne costituisce il presupposto, è stato formulato per la prima volta, in ambito scientifico, dal fisico teorico Brandon Carter nel 1974: «ciò che possiamo aspettarci di osservare deve essere limitato dalle condizioni necessarie alla nostra presenza in qualità di osservatori».¹

Se, come abbiamo detto, il successo del multiverso è strettamente legato a quello del principio antropico, ci possiamo chiedere come mai, se quest'idea risale al 1974, è solo all'alba del nuovo millennio che tale modello cosmologico si è imposto con forza. La risposta è che i problemi riguardanti il bilanciamento delicatissimo dell'universo sono andati aggravandosi. Questa catastrofe prende il nome di costante cosmologica, meglio conosciuta come energia oscura o «*energia del vuoto*». Quest'ultima denominazione, ci fa notare il fisico teorico Leonard Susskind, appare ossimorica: se il vuoto per definizione è «lo spazio che non contiene nulla», come può avere un'energia?² In effetti la definizione di vuoto è in certo senso fuorviante: infatti questo spazio vuoto è popolato dalle cosiddette «*particelle virtuali*», le quali «appaiono e scompaiono così rapidamente che in circostanze normali non riusciamo ad osservarle».³ Tale energia gioca un ruolo fondamentale: agisce come una sorta di antigravità, un suo valore positivo eccessivamente alto lacererebbe l'universo smembrando galassie e protoni, mentre un suo valore negativo condurrebbe l'universo a implodere (*big crunch*).⁴ In questo caso, dunque, il limite antropico impone di trovare dei risultati che cadano in un intervallo veramente ristretto, molto vicino allo zero: il disastro avvenne quando i fisici fecero una stima dell'energia del vuoto complessiva, ottenendo un valore 10^{120} volte più grande di quanto si aspettavano. Possono esserci forze sconosciute che bilanciano questo risultato fin quasi ad annullarlo? L'idea che, per qualche oscura ragione, la costante cosmologica sia così piccola per sua natura e non a causa di una compensazione sembra a molti più probabile.⁵ Quando lo scienziato alza le mani in segno di sconforto, ecco arrivare il neo-teista per proporre la sua soluzione che, immancabilmente, suona come l'ennesima variante della già ben conosciuta teoria del disegno intelligente. Il

¹ Brandon Carter, *Large number coincidences and the anthropic principle in cosmology*, in *Confrontation of cosmological theories with observational data*, atti del convegno di Cracovia, settembre 10-12, 1973, Dordrecht, D. Reidel Publishing Co., 1974, pp. 291-298 (trad. mia).

² Cfr. L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 68.

³ *Ivi*, pp. 68-69.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 72 e 79.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 69-80.

problema è che questa volta, come ammette nel 2000 lo stesso Steven Weinberg, fisico di certo non incline a facili misticismi, rivolgersi a Dio o alla cieca fortuna appaiono ipotesi più convincenti di quelle proposte dalla scienza per spiegare il valore della costante cosmologica.¹ Il fisico, però, ha ancora un'arma contro il teista: le ipotesi di multiverso, lasciate nel cassetto per alcuni decenni, paiono d'un tratto la risposta giusta al momento giusto. Tali ipotesi, lo abbiamo già accennato, prevedono l'esistenza di una molteplicità di universi regolati da differenti leggi della fisica: se ogni valore possibile della costante cosmologica esiste in ognuno di questi universi, noi ci troviamo, per pura fatalità, ad abitarne uno in cui essa si presenta esattamente così com'è. Le equazioni fondamentali della fisica generano leggi e costanti differenti per ogni universo: l'insieme di queste variazioni è chiamato da Susskind «*paesaggio cosmico*», ovvero «uno spazio matematico che rappresenta tutti i possibili ambienti permessi dalla teoria».² Le ricerche su di esso ci fanno avanzare nella comprensione del multiverso inteso come l'insieme di tutti gli universi esistenti che si evolvono in parallelo. Quindi, le ipotesi di multiverso – o megaverso, per usare la terminologia di Susskind – non solo depotenziano il ruolo dell'artefice intelligente, ma offrono la possibilità di «formulare un principio antropico sensato»:

A mano a mano che il megaverso evolve, gli universi-bolla si spargono su tutto il paesaggio. È assolutamente certo che qualcuno di essi – con ogni probabilità una frazione esigua – finirà per ritrovarsi sull'altopiano della vita. Che importano a questo punto tutti gli altri? La vita si formerà dove può, e solo dove può.³

Ci si rende conto che multiverso e principio antropico, sebbene concepiti con intento anti-teista, non escludono in alcun modo l'esistenza di una divinità creatrice: il creazionista, come è già avvenuto in passato, potrà sempre sostenere che gli dei hanno costruito una molteplicità di mondi anziché uno soltanto. Tuttavia l'ipotesi di multiverso ridimensiona fortemente la necessità di questa divinità creatrice: dato un tempo, una sostanza ed uno spazio infinito, tutte le configurazioni materiali che possono emergere lo faranno. In tal senso non c'è alcun bisogno di un artefice intelligente: il nostro mondo, per quanto improbabile, doveva sorgere; la creazione dell'universo in cui abitiamo, commenta Mary-Jane Rubenstein, avverrà unicamente attraverso l'azione congiunta della «vecchia coppia di caso e infinito».⁴ Nonostante l'entusiasmo dei fisici contemporanei, all'orecchio dell'umanista formulazioni di questo tipo suonano in stupefacente assonanza con quelle della fisica epicurea, espresse quasi duemila anni prima della scoperta del metodo scientifico stesso. Il multiverso antropico sembra configurarsi come l'ennesima riformulazione del

¹ Cfr. M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 16.

² L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 20.

³ *Ivi*, pp. 285 e 300.

⁴ Cfr. M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 164; cfr. anche pp. 41-42.

già citato «principio di pienezza» rivendicato da Lucrezio nel secondo libro del *De Rerum Natura* e manifestato in forma odierna dalla molteplicità di mondi postulata nella metafisica di Lewis.¹ Per renderci conto della vicinanza delle posizioni epicuree a quelle della moderna cosmologia, si veda il seguente passo tratto dal quinto libro del *De Rerum Natura*:

*Namque ita multa modis multis primordia rerum
Ex infinito iam tempore percita plagis
Ponderibusque coire atque omnia pertemptare,
quaecumque inter se possent congressa creare,
ut non sit mirum si in talis disposituras
deciderunt quoque et in talis venere meatus,
qualibus haec rerum geritur nunc summa novando.*²

L'antico «principio di pienezza» permette dunque di confinare gli dei negli *intermundia* – ovvero gli spazi fra i mondi – azzerando la necessità del loro intervento per giustificare la complessità del nostro macchinario cosmico,³ ma, agli occhi della scienza moderna, non è sufficiente: affinché una teoria sia valida scientificamente non basta che consenta di affermare il fatto che la possibilità di esistenza del nostro universo non dipende da un'intelligenza demiurgica. Combattere il creazionismo, infatti, non è l'obiettivo principale della fisica: essa, come abbiamo già detto, mira a spiegare coerentemente i fenomeni naturali, non solamente a descriverli. La teoria delle stringhe, ad esempio, appariva la candidata ideale per questo scopo: indagare la struttura del paesaggio cosmico popolato da differenti tipi di universi ci avrebbe dovuto condurre a trovare un «vuoto stabile» con un valore identico a quello che la costante cosmologica assume nel nostro universo. Se in quest'operazione si fosse scoperto che le condizioni di vuoto in grado di ospitare un universo senza farlo implodere o esplodere nel giro di pochi istanti sono qualche centinaio, non sarebbe stato un grosso problema, il potere predittivo della teoria non sarebbe stato messo eccessivamente a repentaglio. Il guaio è che, anziché uno o qualcuno, la teoria prevede un numero di vuoti stabili che va da 10^{500} a 10^{1000} .⁴ Come ci ricorda Rubenstein, seguendo i cosmologi Neil Turok e Paul Steinhardt, una teoria nata per spiegare questo universo ha finito così per spiegare un numero eccessivo di universi dalle fogge più stravaganti: in tal modo si distrugge il potere predittivo

¹ Cfr. Libro I, par. 3.2.

² «Così numerosi e in tanti modi i corpi elementari della materia, da tempo infinito sospinti dai colpi e dal loro stesso peso, sogliono muoversi e aggregarsi e sperimentare tutto ciò che possono produrre con l'incessante combinarsi fra loro, che non fa meraviglia se infine caddero anche in quelle posture e pervennero a quei movimenti da cui ora si attua in un perenne rinnovarsi questo universo»; Lucrezio, *De Rerum Natura*, V, 187-194, cit., p. 439.

³ Cfr. Cicerone, *De Natura Deorum*, I, 18.

⁴ Cfr. L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 278; cfr. anche M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 165.

che una teoria scientifica si presume possieda, e con esso anche lo scopo che si era prefissata, ovvero di trovare giustificazione ai fenomeni del mondo in cui viviamo, non di tutti gli altri possibili.¹

Postulare l'esistenza di molti universi, infatti, non sostituisce la ricerca di una spiegazione ai fenomeni di *questo* universo, ma sicuramente ci aiuta a farlo apparire meno gratuitamente fortuito. L'ipotesi del paesaggio cosmico è guidata da un'idea ben diversa da quella che ha dominato la ricerca fisica negli ultimi secoli: non tenta di spiegare attraverso leggi "più fondamentali" l'apparente arbitrarietà dei risultati, dando così l'illusione di fornire la struttura nomologica definitiva del cosmo; essa fornisce piuttosto una base di possibilità tra cui una presenta caratteristiche molto simili a quelle da noi riscontrate attraverso l'indagine della natura: la scienza, in tal caso, non avrà fornito una spiegazione causale del nostro universo, ma avrà posto quest'ultimo in una relazione di somiglianza con un mondo possibile previsto dalla teoria. Se, però, solo per questo motivo le teorie multiversaliste non sono da considerarsi scientifiche, dovremmo di conseguenza rifiutarne molte altre. Come sostiene Lewis, recuperando la proposta di Risto Hilpinen, una teoria scientifica difficilmente dirà la verità sul fenomeno in analisi, ma ne fornirà una descrizione coerente sebbene approssimativa nella quale il criterio di somiglianza risulta fondamentale per deciderne il grado di «vicinanza alla verità».² A mano a mano che le esperienze si accumulano, l'osservatore si trova di fronte a situazioni che si differenziano sotto certi aspetti e ad altre che si somigliano; a questo punto, raccolti dati a sufficienza, potrà riuscire a prevedere in molti casi l'esito dei fenomeni, senza però comprenderne la ragione. È arrivato il momento in cui l'osservatore prova a formulare una teoria, ovvero una spiegazione del fenomeno attraverso un apparato concettuale coerente; proietterà, per così dire, un mondo possibile: più grande sarà il numero di fenomeni reali che otterrà spiegazione nel mondo possibile, maggiormente efficace – e dunque vicino alla verità – sarà questo mondo possibile. Esso si troverà comunque in concorrenza con altre teorie o mondi possibili che rappresentano la realtà in modo completamente diverso: come scegliere la spiegazione migliore? La selezione dipenderà dai fatti – o brandelli di realtà – che giudichiamo salienti, i quali verranno confrontati con le differenti proprietà e relazioni individuate nei vari mondi possibili. Tuttavia, come abbiamo già più volte ricordato, quando si parla di somiglianza una certa dose di arbitrarietà è inevitabile: non esiste modo di escogitare una procedura decisionale stabile che permetta di identificare, una volta per tutte, quali aspetti della comparazione siano i più importanti. Il successo di una teoria è basato sulla sua efficacia nel predire un grande numero di fenomeni e sull'approvazione da parte della comunità scientifica. Ciò

¹ Cfr. M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., pp. 168-169.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 24-25. Cfr. anche Risto Hilpinen, *Approximate Truth and Truthlikeness*, in M. Przełęcki, K. Szaniawski, R. Wójcicki, G. Malinowski (a cura di) *Formal Methods in the Philosophy of the Empirical Sciences*, Dordrecht, Reidel, 1976.

nonostante, è bene ricordarlo, realismo modale e multiverso antropico, da questo punto di vista, non rovesciano alcun principio fondamentale della scienza moderna. Da una parte, infatti, leggere la «vicinanza alla verità» in termini di somiglianza tra mondi possibili, sebbene evidenzi una certa irriducibile soggettività – o meglio intersoggettività – nella valutazione, non mette in alcun modo in crisi il paradigma scientifico-filosofico che si basa sulla verità come corrispondenza di una proposizione a uno stato di cose. Dall'altra, l'ipotesi dell'esistenza di una molteplicità di mondi o universi non mira a sostituire una spiegazione causale dei fenomeni che accadono in questo mondo o universo, ma vi corre in parallelo, volendo fornire una base solida a tutti quei valori apparentemente arbitrari integrati nelle spiegazioni causali che tenderebbero a metterle altrimenti in crisi.¹ È in questo, scrive Susskind, che consiste l'utilità, rivendicata con entusiasmo, di tutti gli studi sul paesaggio cosmico:

Un megaverso così multiforme non ha molta probabilità di sostenere una vita intelligente, tranne che in una frazione minuscola della sua estensione. Secondo questo punto di vista, molti interrogativi come «Perché una certa costante della natura vale quel numero e non un altro?» avranno risposte completamente diverse da quelle che i fisici avevano sperato. Non ci sarà alcun valore unicamente determinato dalla richiesta di coerenza matematica, giacché il Paesaggio permette un vastissimo spettro di possibili valori. La risposta sarà invece: «Da qualche parte nel megaverso la costante assume *questo* valore; da qualche altra parte assume *quell'altro* valore. Noi viviamo in una piccola bolla nella quale il valore della costante è compatibile con la vita così come la conosciamo. Punto. Tutto qui! Non c'è altra risposta».²

Chiarito cosa si intenda per principio antropico e che relazione intercorra tra esso e le ipotesi multiversalì, è opportuno chiedersi che cosa i fisici moderni intendano quando vi fanno riferimento. Come già precedentemente accennato, gli universi paralleli non sono una teoria, ma una conseguenza presunta da differenti teorie scientifiche. A tal proposito, è interessante notare che tale ipotesi è emersa ad entrambi gli estremi della scala delle grandezze: è prevista sia dalla cosmologia inflazionaria, sia dal microcosmo subatomico regolato dalla meccanica quantistica. Sebbene sia sempre preferibile parlare di multiverso, anziché di universo, i modelli previsti dalle differenti teorie esibiscono caratteri eterogenei. Max Tegmark, infatti, propone una gerarchia dei multiversi in cui distingue quattro differenti livelli che prevedono un grado di autonomia e differenziazione sempre maggiore tra un universo e l'altro: da un primo livello olistico in cui un unico spazio infinito racchiude la totalità dei «volumi di Hubble», fino ad un quarto livello massimamente pluralista in cui, postulando un'equivalenza tra esistenza matematica e fisica, ogni spazio matematicamente

¹ *Ivi*, pp. 128-133.

² L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., pp. 20-21.

possibile ospita un multiverso regolato da equazioni fondamentali completamente differenti.¹

Il primo livello prevede l'esistenza di un'infinità di altri «volumi di Hubble» che si estende al di là del nostro orizzonte cosmico e si basa semplicemente sui principi di spazio infinito e distribuzione uniforme della materia. Non si distanzia molto dal cosmo previsto dagli epicurei e successivamente da Cusano e Bruno: in uno spazio infinito ogni differente forma potenziale si realizzerà. Come scrive Tegmark, i vari universi appartenenti a questo multiverso si presentano come diversi campioni di volume all'interno del medesimo singolo universo: infatti, «gli osservatori che vivono negli universi paralleli di primo livello osservano le stesse nostre leggi della fisica, ma differenti condizioni iniziali».² Il fisico prevede che un multiverso di questo tipo contenga un numero infinito di doppi, i quali sono (quasi) certamente destinati a non incontrarsi mai, data la vertiginosa distanza che li separa.³

Il secondo livello prevede un multiverso di differente tipo: un'infinità di universi-bolla, ognuno dei quali contiene un multiverso di primo livello. A differenza del multiverso di primo, le bolle del secondo livello si distinguono per conformazione dimensionale e presentano diverse costanti fisiche; esse sono inoltre completamente separate l'una dall'altra, poiché lo spazio tra loro sta ancora subendo l'azione dell'inflazione, la quale «crea spazio» molto più velocemente di quanto un qualsiasi viaggiatore possa attraversarlo. Nel primo livello, al contrario, ammesso che l'espansione cosmica decelerì, un viaggiatore potrebbe teoricamente spostarsi in un «volume di Hubble» arbitrariamente distante da quello di partenza.⁴

Questo secondo livello è previsto dalla cosmologia inflazionaria la quale, scrive Tegmark, non è altro che un'«espansione della teoria del Big Bang».⁵ Il modello inflazionario, che ora conta un nutrito gruppo di sostenitori, ebbe inizio, racconta Rubenstein, con una battuta che il fisico Edward Tyron fece durante un seminario sulla meccanica quantistica: «forse l'universo è una fluttuazione di vuoto!».⁶ Se fossimo stati presenti, la risata collettiva che accolse la battuta non ci avrebbe fatto pensare che, qualche decade più tardi, l'idea che l'universo fosse stato originato veramente da una fluttuazione del vuoto sarebbe divenuta una delle teorie cosmogoniche più accreditate. Come abbiamo visto, il vuoto immaginato dai fisici è molto vicino al caos, essendo costituito da «particelle virtuali» che si materializzano per poi scomparire: esso, potremmo dire, non è né niente né qualcosa. Ad un certo momento – sebbene parlare in questo modo sia fuorviante, in quanto lo spazio e il tempo non esistevano ancora

¹ M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., pp. 99-101.

² *Ivi*, p. 104.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 105.

⁵ *Ivi*, p. 106.

⁶ Cfr. M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., pp. 159-160.

–, una particella, materializzatasi “dal nulla”, riesce a superare la barriera energetica che la costringerebbe a scomparire: ecco il Big Bang da cui l’universo ha origine. La cosmologia inflazionaria non confuta né l’inizio né la fine di questa storia, ma ne dilata la parte centrale.¹ Per molti fisici contemporanei le leggi della fisica che si osservano nel nostro universo appaiono come l’esito a bassa energia di una teoria che si manifesta a temperature molto più elevate. La realtà da essa prevista sembra presentare alcune caratteristiche particolari, tra cui avere dieci dimensioni anziché quattro – nel nostro caso tre spaziali e una temporale – e non presentare alcuna differenziazione tra le quattro fondamentali forze della natura. Tale massa di energia potenziale presenta diversi punti minimi – o vuoti possibili – che potrebbero accogliere universi a bassa energia, in un certo senso simili a quello in cui ci troviamo a vivere. A differenza della teoria classica, la cosmologia inflazionaria prevede che le condizioni di vuoto non siano raggiunte in maniera immediata dall’universo che si svilupperà in esse, ma che il proto-universo, prima di esplodere, raggiunga una condizione di «falso vuoto», iniziando così a gonfiarsi in maniera esponenzialmente più veloce di quanto farà in seguito. Da una zona ad altissima energia, dunque, si formano condizioni di vuoto ad energia sempre più bassa, fino a quando non si raggiunge un livello di «vero vuoto» in cui l’energia riesce a convertirsi in materia e il cosmo viene mantenuto in equilibrio da una costante cosmologica adeguatamente bassa. A questo punto termina l’inflazione ed abbiamo quello che solitamente chiamiamo Big Bang. Il fatto è che, una volta innescata, l’inflazione non ha modo di fermarsi: «il falso vuoto – scrive Rubenstein – produce quantità esponenzialmente sempre più grandi di se stesso, rilassandosi qui e là all’interno di bolle isolate di vero vuoto e, contemporaneamente, nutrendo tra loro un mare di sfuggente spazio-tempo in costante crescita».² Ovviamente, questi veri vuoti differiranno per un gran numero di aspetti – ad esempio potranno presentare un numero di dimensioni diverso da quattro – e quindi, in un multiverso di secondo livello, a differenza di uno di primo livello, le stesse leggi e costanti fisiche saranno diverse tra una bolla e l’altra. Conseguentemente, come afferma Tegmark, «il multiverso di secondo livello deve essere verosimilmente molto più diversificato rispetto a quello di primo livello».³

Per quanto riguarda il terzo livello previsto da Tegmark, dobbiamo spostarci dalla scala cosmica a quella della trama più sottile della materia, quella descritta dalla meccanica quantistica. Presentandolo brevemente, il multiverso di terzo è previsto da una delle possibili interpretazioni della meccanica quantistica: se l’equazione di Schrödinger descrive in modo adeguatamente unitario e deterministico un fenomeno che si evolve nel corso del tempo, allora l’universo

¹ Cfr. M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., p. 106; cfr. anche L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., pp. 153-159.

² M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 160 (trad. mia).

³ M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., p. 107 (trad. mia).

continua a dividersi in una molteplicità di rami paralleli.¹ Appare in un certo senso strano che questo sia il multiverso maggiormente controverso, non solo perché, come scrive Tegmark, «non aggiunge alcun universo di nuovo tipo»,² ma anche dal momento che è il modello a cui la letteratura – e poi la fiction televisiva – ci ha maggiormente abituati: è il fin troppo noto topos borgesiano de *Il giardino dei sentieri che si biforcano* che tanta influenza ha esercitato su narratori – comunemente inseriti nella corrente letteraria del postmodernismo e pertanto protagonisti del secondo libro della presente opera – quali Coover, Barth, Robbe-Grillet e Calvino.

Il multiverso di terzo livello, da un punto di vista cronologico, ha origini anteriori rispetto a quello di secondo livello. È anzi, come scrive Greene nel suo best-seller *La realtà nascosta*, «una delle prime intuizioni motivate dalla matematica che suggeriscono la nostra possibile appartenenza a un multiverso».³ Nel 1957, a circa trent'anni di distanza dal momento in cui Bohr, Heisenberg e Schrödinger avevano compiuto i primi passi nella comprensione del mondo quantistico, un dottorando di Princeton, Hugh Everett III, pubblica un articolo in cui suggeriva che un'interpretazione matematicamente coerente dell'equazione fondamentale su cui si regge l'intera meccanica quantistica comportasse l'esistenza di un universo ramificato, un multiverso di realtà alternative in costante aumento e isolate tra loro. Quella che verrà in seguito chiamata «interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica» – sia per l'esotismo dell'immagine del mondo proposta, sia per l'opposizione di Bohr, sia per la poca notorietà del suo promotore che fu costretto a pubblicarne una versione molto ridotta rispetto all'originale – venne inizialmente ignorata; perché questa interpretazione entrasse nel dibattito scientifico, ci volle il sostegno di un celebre fisico come Bryce DeWitt che scoprì e divulgò l'oscuro lavoro di Everett una decina di anni dopo.⁴

Per meglio comprendere la posizione di Everett, dobbiamo compiere ancora qualche passo indietro e renderci conto delle conseguenze di quella che Greene definisce una vera e propria «rivoluzione concettuale» che tra il 1900 e il 1930 ha scompaginato la visione del mondo offerta da quella che ormai chiamiamo, sottolineandone così la vetustà, «fisica classica».⁵ La scoperta delle leggi che regolano il mondo dei *quanta* aveva messo in crisi il determinismo tipico della fisica classica, ovvero il principio secondo cui, in linea teorica, conoscendo le

¹ *Ivi*, pp. 109-110. L'equazione di Schrödinger descrive l'evoluzione nel tempo dei possibili stati di una particella e la funzione d'onda risultante dall'equazione è l'elenco delle probabilità di ciascuno dei possibili esiti di tutte le possibili osservazioni (cfr. Leonard Susskind e Art Friedman, *Meccanica quantistica. Il minimo indispensabile per fare della (buona) fisica*, Milano, Cortina, 2015, p. 92).

² *Ivi*, p. 110.

³ Brian Greene, *La realtà nascosta. Universi paralleli e leggi profonde del cosmo*, Torino, Einaudi, 2012-2017², p. 243.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, pp. 244-245.

esatte condizioni di un dato fenomeno, si possa sia conoscerne con esattezza la storia passata sia prevederne i futuri esiti. La verifica della veridicità di tale affermazione, è bene ricordarlo, non esclude un'incertezza di tipo *epistemologico* per quanto riguarda il mondo macroscopico: la complessità della situazione e la difficoltà di conoscere con esattezza le condizioni iniziali pongono un grosso limite pratico all'applicazione, che tuttavia in linea teorica funziona e garantisce, ciononostante, delle buone approssimazioni. Quando invece si raggiunge il mondo subatomico, questo principio appare problematicamente inesatto: anche se particelle della medesima natura hanno subito un trattamento simile, il loro comportamento evolutivo presenta discrepanze qualitative non indifferenti. Prendiamo ad esempio cento elettroni preparati seguendo la medesima procedura e posizionati in cento scatole differenti: dopo un dato tempo, misurando la posizione di ogni elettrone, ci troveremo di fronte a risultati differenti. In altre parole, l'impossibilità di determinare gli stati futuri degli oggetti non dipende dalla nostra incapacità di conoscere le loro proprietà intrinseche: l'incertezza è qui di tipo *ontologico*, è la realtà stessa ad essere indeterminata.¹ Ciò mette seriamente in crisi ogni pretesa deterministica: anche conoscendo con esattezza le semplici condizioni del fenomeno, non possiamo prevedere la sua evoluzione nel tempo. La regolarità che domina la fisica classica sembrerebbe irrimediabilmente compromessa, se non che, grazie al lavoro di fisici come Heisenberg, Bohr e soprattutto Schrödinger, si scoprì che, ripetendo l'esperimento, la probabilità di avere un determinato esito rimane piuttosto costante. La regolarità che la fisica classica individuava nelle singole misurazioni ed ora apparentemente scomparsa, dunque, riemerge nella distribuzione statistica delle diverse misurazioni: essa «indica la verosimiglianza, o *probabilità*, di trovare un elettrone in una particolare posizione».² Possiamo dire che, in un certo senso, l'elettrone ha di fronte a sé diversi futuri possibili, senza che questi dipendano da passati interattivi differenti. Descritto in termini filosofici più familiari, ogni singolo elettrone contiene già virtualmente implicati tutti i possibili futuri, i quali si esplicano – o si distribuiscono – in quelle che potremmo definire realtà divergenti: fino al momento in cui misuriamo la posizione dell'elettrone, tuttavia, esse si sovrappongono in quanto non vi è modo di distinguerle qualitativamente e l'elettrone, dunque, si trova in tutti gli stati previsti dall'equazione di Schrödinger.

Come se non bastasse, a complicare ulteriormente la situazione giungono Clinton Davisson e Lester Germer con il loro celeberrimo – anche tra coloro

¹ Cfr. *ivi*, p. 245; cfr. anche L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 306.

² B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 245.

che non si occupano di fisica¹ – «esperimento delle fenditure».² Ne forniremo qui una breve descrizione. Un emettitore di elettroni – una sorgente che emette un fascio di luce molto sottile ma intenso – è posto di fronte a uno schermo rivelatore o lastra d'impressione; tra l'emettitore e la lastra viene collocata una barriera con due fenditure piuttosto ravvicinate. Se si chiude una fenditura, gli elettroni passano attraverso l'altra, impressionando la lastra; trascorso un lasso di tempo sufficientemente lungo, la lastra presenterà una banda intensa in corrispondenza della fenditura aperta che sfuma verso i bordi: alcuni elettroni, alla stregua di minuscole palline, hanno trovato la strada bloccata, mentre altri sono passati dalla fenditura ed hanno lasciato traccia sullo schermo. Si dovrebbe concludere che l'apertura contemporanea di tutte e due le fenditure debba produrre una mescolanza dei due risultati precedenti, ovvero due bande intense in corrispondenza delle due fenditure che sfumano verso il centro e verso i bordi dello schermo. La nostra previsione, in questo caso, sarebbe errata: aprendo tutte e due le fenditure contemporaneamente, dopo qualche tempo otterremo sulla lastra una successione di bande chiare e scure. In altre parole, certi luoghi raggiunti dagli elettroni quando veniva aperta una fenditura alla volta, ora, quando le apriamo entrambe, non lo sono più. «*La presenza della fenditura sinistra modifica quindi i possibili punti di arrivo degli elettroni che passano attraverso la fenditura destra, e viceversa*»,³ conclude Greene nel suo resoconto dell'esperienza, e constatare che oggetti così piccoli come gli elettroni che passano dalla fenditura di sinistra siano condizionati dall'esistenza di quella di destra, posta ad una distanza rispetto a loro tanto grande, è quanto mai sconvolgente: cosa può essere associato a ogni singolo elettrone in modo tale che l'apertura di entrambe le fenditure influenzi tanto radicalmente il suo percorso? Le bande chiare e scure impressionate sulla lastra, agli occhi di un fisico, appaiono chiaramente come una «*figura d'interferenza*»,⁴ ma quest'ultima è legata alle onde, non alle particelle. Per quanto possa apparire bizzarro, considerare gli elettroni come onde è l'unico modo per spiegare il fenomeno osservato nell'esperimento di Davisson e Germer: poiché esiste un'«onda di probabilità che le attraversa entrambe», spiega Greene, ogni elettrone è «a conoscenza»⁵ d'ambidue le fenditure – o «saggia»⁶ entrambi i percorsi come invece scrive Susskind – e la classica figura a bande, o figura d'interferenza, viene generata dall'unione delle due forme d'onda parziali che si sovrappongono ed interferiscono all'uscita delle due fenditure.

¹ Abbiamo visto come lo stesso Witold Gombrowicz, di certo non un appassionato di fisica quantistica, faccia riferimento a questo esperimento nel corso del suo *Corso di filosofia in sei ore e un quarto* per spiegare come l'incertezza e l'incapacità di trovare un ordine logico non si limiti alla coscienza individuale ed alla percezione della realtà mediata dai nostri sensi, ma investa anche le descrizioni del mondo che si vorrebbero oggettive. Cfr. Libro I, par. 2.3, p. 40, n. 5.

² B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 247; cfr. anche L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 30.

³ B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 248.

⁴ *Ivi*, p. 250.

⁵ *Ivi*, p. 253.

⁶ L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 32.

L'esistenza di due spiegazioni ugualmente corrette, complementari tra loro, ma che, in base alla configurazione dell'esperimento, forniscono risultati così diversi è già abbastanza scioccante, ma lo stupore non può che aumentare se pensiamo che, pur mantenendo inalterate le condizioni dell'esperimento precedente, salvo posizionare dietro a ciascuna fenditura un «rivelatore che registri il passaggio di un elettrone»,¹ la natura corpuscolare della materia riemerge: sulla lastra non avremo più una figura d'interferenza, bensì due bande intense in corrispondenza delle due fenditure, che sfumano verso il centro e verso i bordi. Ciò vuol dire che ogni elettrone passa da una parte o dall'altra, senza interferenze. Senza correre il rischio di esagerare, possiamo dire che il tentativo di spiegare questo fenomeno è stato, ed è tutt'ora, al centro del dibattito fisico contemporaneo: come mai la presenza di un «rivelatore» o più generalmente di un osservatore sembri distruggere la cosiddetta «sovrapposizione [di stati]»² che si verifica in sua assenza. La realtà, in altre parole, sembra selezionare un'alternativa e scartare tutte le altre solo nel momento in cui viene, per così dire, interrogata: se così non fosse, avremmo a livello macroscopico delle lampanti contraddizioni, basti pensare al celebre esperimento mentale del gatto di Schrödinger, simultaneamente vivo e morto. Il mondo descritto dalla meccanica quantistica appare, dunque, inconciliabile con l'esperienza quotidiana. Per venire a capo di questo dilemma, Niels Bohr suggerisce che, nel momento dell'osservazione, i possibili stati scompaiono tutti tranne uno. All'interno di quella che successivamente diventerà famosa come «interpretazione di Copenaghen», l'abbandono degli eventi previsti, ma non osservati, viene definito «collasso della funzione d'onda»: tanto più è ampia l'onda di probabilità, più è facile che quando avviene il collasso, l'elettrone si trovi in quel punto.³

In molti – tra cui Greene, Susskind e Tegmark – considerano la soluzione, proposta da Bohr e approvata da Heisenberg, piuttosto insoddisfacente. Essa, nonostante l'indiscusso vantaggio di offrire efficaci predizioni dei fenomeni, presenta una difficoltà matematica e una di tipo maggiormente concettuale. Da una parte, scrive Susskind, «il collasso della funzione d'onda non fa parte della matematica della meccanica quantistica» e appare dunque poco giustificato, una sorta di «toppa» piuttosto arbitraria a cui ricorrere per far tornare i conti tra teoria e esperienza empirica.⁴ Dall'altra, lamenta Greene, l'interpretazione di Copenaghen appare poco chiara sul concetto di osservatore e misurazione. Che tipo di osservatore deve essere coinvolto affinché la funzione d'onda collassi? La trama del cosmo si inchina e si modifica solo di fronte all'occhio umano?⁵ In

¹ B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 282.

² M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., p. 111.

³ Cfr. *ibidem*; cfr. L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 303; cfr. B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 255-256.

⁴ Cfr. L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 303.

⁵ Cfr. B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 257.

altre parole, la soluzione adottata da Bohr e Heisenberg sembra gratuitamente antropocentrica e, in definitiva, conduce ad una visione dell'universo in cui non esiste realtà indipendente dall'atto di osservazione, misura ed interpretazione:¹ una visione che la mente razionale e realista occidentale fa molta fatica ad accettare senza resistenze.

Finché tali insoliti fenomeni emergono in esperimenti che coinvolgono un numero relativamente piccolo di particelle e si svolgono su scala ridotta, potremo essere tentati dal pensiero di non darci particolare peso: più grande è l'oggetto, confermano i fisici, meno diffusa è la sua onda di probabilità; ciò significa che, nel momento del collasso, avremo praticamente una probabilità del cento per cento di trovare quest'oggetto dove si trova il picco più alto.² Anche ripensando all'esperimento delle due fenditure e ai due differenti risultati ottenuti nella variante senza e con rivelatore posto dopo le due fenditure, possiamo rispondere che non è una anomalia insormontabile il fatto che esperimenti tutto sommato differenti forniscano risultati dissimili: ci troveremmo, infatti, di fronte ad un'autentica contraddizione se e solo se ottenessimo risultati incompatibili attraverso il medesimo esperimento.³ Ciò nonostante, non avremmo risolto tutti gli aspetti problematici presentati dall'esperimento delle due fenditure e dall'interpretazione di Copenaghen della meccanica quantistica. Infatti, in un esperimento mentale – poi confermato, a metà anni Ottanta, da un'équipe di ricercatori dell'Università del Maryland⁴ – il fisico John Archibald Wheeler immagina una versione cosmica dell'esperimento: egli sostiene che, anche qualora riuscissimo a posizionare il rivelatore soltanto dopo il passaggio dell'elettrone attraverso le fenditure, otterremmo due bande intense in corrispondenza delle due fenditure, le quali sfumerebbero verso il centro e verso i bordi senza alcuna traccia di interferenza. La versione di Wheeler, riassunta da Stephen Hawking e Leonard Mlodinow ne *Il grande disegno*, prevede che, se fosse possibile suddividere in più percorsi un raggio luminoso emesso da un potente quasar per poi focalizzarlo verso una lastra simile a quella del nostro esperimento, su di essa dovremmo trovare una figura di interferenza. Se trovassimo il modo di collocare un «rivelatore» che indichi il percorso poco prima della lastra, non si avrebbe più alcuna figura di interferenza:

¹ Cfr. M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 180.

² B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 252.

³ L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 320.

⁴ Cfr. M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 217. Questi cosiddetti «esperimenti a scelta ritardata» (*delayed-choice experiments*) sono stati per lungo tempo al centro dell'interesse del *Foundamental Fysiks Group*, un'eccentrica compagnia di fisici fondata negli anni Settanta che si era posta l'obiettivo di spiegare la meccanica quantistica in termini molto vicini al misticismo orientale. La tesi sostenuta e piuttosto ben documentata da David Kaiser nel suo *How the Hippies Saved Physics* è che molte delle recenti scoperte sul mondo dei *quanta* siano nate dall'interesse che questo gruppo di *outsiders* ha instillato nei fisici tradizionali (cfr. David Kaiser, *How the Hippies Saved Physics*, New York, Norton, 2012, pp. 77-80 e *passim*).

La scelta se seguire una o entrambe le traiettorie in questo caso sarebbe stata compiuta miliardi di anni fa, prima che si formasse la Terra o magari anche il Sole, eppure con la nostra osservazione in laboratorio influenzeremmo la scelta.¹

Abbiamo qui un rompicapo non solo fisico, ma anche, e forse soprattutto, filosofico-concettuale, poiché, se l'azione compiuta *ora*, determina non il *futuro*, bensì il *passato* dell'oggetto con cui entriamo in relazione, ci troviamo di fronte a quella che si è soliti definire causazione inversa. All'interno di quello che Wheeler chiama «universo di partecipazione» (*participatory universe*),² l'osservatore non guarda più la natura attraverso uno specchio che in un certo senso lo separa da essa, ma si trova con quest'ultima sempre in un rapporto di partecipazione, appunto: nel caso di Wheeler, come sintetizza efficacemente Rubenstein,

la risposta alla questione se l'universo appaia così accuratamente messo a punto per consentire la nostra esistenza, è che la nostra esistenza mette a punto retroattivamente l'universo, creando le condizioni cosmiche che, a loro volta, creano la nostra esistenza.³

La totalità del reale è così finalmente costretta sulla superficie di un nastro di Möbius – affiora nuovamente il già incontrato concetto di *ontologia di Möbius* – in cui oggetto e soggetto, interno ed esterno non sono che immagini fugaci frutto di un divenire unico senza orientamento: non esiste entità inseparabile, ma solamente un infinito processo. Tutto ciò sembra la traduzione in rozzi termini occidentali delle tre strofe parallele 277-279 del *Dhammapada* in cui compaiono alcuni degli enunciati fondamentali della dottrina Buddista. La strofa 279 in particolare recita:

*Quando con piena cognizione si comprende
che "tutti i dharma sono privi di un sé"
allora ci si disgiusta del dolore: questo è il sentiero
per la purificazione.*⁴

La parola *dharma*, al plurale, indica gli elementi o «fattori di esistenza» che sono alla base di qualsiasi manifestazione spirituale, psichica e fisica; tali fattori si manifestano solamente quando entrano in relazione l'uno con l'altro, ponendo le condizioni di possibilità del percepire e dell'essere percepito: tutto avviene all'interno di questa relazione, al di fuori di essa non esiste oggetto né coscienza.⁵ Sarebbe tuttavia un errore interpretare in senso nichilista la frase «tutti i dharma

¹ Stephen Hawking, Leonard Mlodinow, *Il grande disegno*, Milano, Mondadori, 2011-2012², p. 79.

² John Archibald Wheeler, *Genesis and Observership*, in *Foundational Problems in the Special Sciences*, a cura di Robert E. Butts e Jaakko Hintikka, Dordrecht, Reidel, 1977, p. 6.

³ M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 218.

⁴ Genevieve Pecunia (a cura di), *Dhammapada*, Milano, Feltrinelli, 2011-2017⁴, p. 153.

⁵ Cfr. il commento di Pecunia, *ivi*, pp. 22 e 152-154.

sono privi di un sé: essa non intende in alcun modo affermare che “niente esiste”, bensì che ogni cosa è «impermanente» e sussiste solamente in quanto processo. L'interazione dei *dharma* crea l'illusione di una realtà osservata e di un individuo dotato di coscienza in grado di osservarla; ciò conduce il soggetto a convincersi di potersi così separare dagli oggetti che lo circondano: la prima tappa per giungere a «risvegliarsi»¹ è comprendere l'inganno in cui si era caduti. Secondo il pensiero Buddista, infatti, tutto partecipa e si sviluppa in un perenne fluire eracliteo in cui risulta impossibile trovare le familiari distinzioni occidentali: parlare di mondi-oggetto e individui-soggetto stabili è assurdo. «Io» non è che una concrezione di passioni, speranze e memorie che muta incessantemente assieme alla totalità del reale.

L'idea che l'universo avrebbe potuto non esistere se noi non fossimo qui a contemplarlo – concludendo così di essere parte di un tutto in cui «io» e «mondo» sono forme apparenti di un'unica realtà interrelata – comunica in oriente un senso di pace, mentre per la cultura occidentale non è soltanto soggetta all'accusa di misticismo, ma viene considerata goffamente arbitraria e ingiustamente antropocentrica. In simili circostanze, l'«interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica» si configura come la risposta razionale occidentale alle implicazioni mistico-orientaleggianti derivanti da quella di Copenaghen. L'idea base di Everett è estremamente semplice. La funzione d'onda non collassa mai: essa descrive la storia complessiva dell'intero universo nel quale si realizzano tutti gli esiti possibili previsti dall'equazione di Schrödinger. Il motivo per cui ogni singolo osservatore non osserva tutti gli esiti possibili è da ricercare nel fatto che questi si realizzano in differenti rami o realtà parallele: l'unica condizione è che questi rami, una volta separati, non possano più interagire.² Tale ramificazione di universi paralleli in costante aumento costituisce quello che Tegmark definisce il terzo livello della gerarchia dei multiversi:

Esiste un'unica funzione d'onda che contiene un vasto numero di classiche storie parallele, tanto quanto un certo numero di fenomeni quantici che mancano di una spiegazione classica. Da una prospettiva interna, gli osservatori percepiscono solamente una piccolissima frazione di questa realtà completa. Questi possono vivere nel loro universo di primo livello, ma un processo chiamato decoerenza – che imita il collasso della funzione d'onda mentre ne preserva l'unitarietà – evita loro di vedere le copie di se stessi presenti al terzo livello.³

¹ Cfr. G. Pecunia, *Prefazione*, in *ivi*, p. 8: «La parola Buddha significa il “Risvegliato” e deriva dalla radice *budh*- “risvegliarsi?”. Si tratta di un titolo che fu attribuito a un uomo che raggiunse la cosiddetta *bodhi* o illuminazione, una parola che deriva dalla medesima radice».

² Cfr. L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 305.

³ M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., p. 112 (trad. mia).

Le prospettive esterna e interna di Tegmark corrispondono a quelle che Greene chiama rispettivamente «storia matematica» e «storia fisica»: ¹ la prima evolve in modo unitario, coerente e costante dall'inizio dei tempi, mentre la seconda assomiglia al giardino di Ts'ui Pên immaginato da Borges, in cui la realtà globale non cessa di suddividersi in una molteplicità crescente di mondi paralleli – anzi, divergenti. È solo narrando la storia fisica che incontriamo un'assonanza con l'interpretazione di Bohr e Heisenberg: le regole di decoerenza assolvono un ruolo simile a quello del collasso della funzione d'onda, permettendo così che tutti gli esiti tranne uno scompaiano. Tuttavia, gli oggetti di grandi dimensioni non sono, come invece voleva Bohr, estranei alla meccanica quantistica, ma il fatto di essere composti di un numero enorme di particelle riduce quasi a zero l'interferenza tra le onde di probabilità della particella presa in considerazione: quando un'entità macroscopica è coinvolta nel processo di misurazione, ogni esito possibile si realizzerà in universi diversi, in ognuno dei quali, scrive Greene, «è *come se* l'onda di probabilità fosse collassata». ² In questo «*come se*» risiede tutta la differenza tra l'interpretazione di Copenaghen e quella di Everett: laddove la prima prevede di scartare tutti i risultati non ottenuti senza una giustificazione matematica a sostegno, per la seconda «a realizzarsi non è soltanto un risultato, ma tutti», ³ evitando qualsiasi gratuita discontinuità nella funzione d'onda che invece continua ad evolversi in maniera lineare. Si è tuttavia detto precedentemente che la grande novità della scienza moderna è quella di aver abbandonato un rigido determinismo in favore di un paradigma probabilistico: se la forma d'onda si evolve in modo assolutamente deterministico, non c'è spazio per la casualità, mentre abbiamo visto che un fenomeno quantistico è impossibile da prevedere con esattezza, anche in linea teorica. A questo dilemma Everett suggerisce una soluzione che, ricorrendo alle due prospettive indicate da Tegmark e Greene, non facciamo ora fatica a comprendere. Abbiamo bisogno di calcolare la probabilità di un dato fenomeno semplicemente perché conosciamo solamente una parte della funzione d'onda complessiva che avvolge la totalità degli universi: quella relativa al nostro. ⁴ Da una prospettiva interna, dunque, si deve ricorrere al calcolo delle probabilità, ma un osservatore esterno, in grado di leggere l'intera funzione d'onda, coglierebbe un multiverso che si evolve in maniera completamente deterministica. Siffatto osservatore, in cui il Dio descritto da Leibniz coincide perfettamente con il demone onnisciente di Laplace, fa apparire materialismo meccanicista e finalismo teologizzante come due facce della stessa (metafisica) medaglia: entrambi discendono infatti dalla presupposizione che il tutto sia dato in un *intuitus originarius* che si pone come

¹ B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 268.

² *Ivi*, p. 283.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 287-288.

ideale limite trascendentale della ricerca delle cause, la quale caratterizza la conoscenza di un intelletto finito come quello dell'uomo.¹

Come già prima accennavamo, dunque, l'«interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica» si qualifica, per certi versi, come una forma di resistenza estrema, da parte dell'ideale scientifico razionale occidentale, ad abbandonare i due presupposti fondamentali della fisica classica, ovvero che la natura sia obiettiva e conoscibile: la teoria di Everett, infatti, dichiara Tegmark, rende conto coerentemente della meccanica quantistica come di una «sovrapposizione di mondi classici».² Non solo mantenendo la linearità dell'equazione di Schrödinger si presenta matematicamente più coerente e convincente,³ ma permette anche, questa volta dal punto di vista fisico, di unificare facilmente fenomeni quantistici e relativistici e di fornire una visione completamente realistica del mondo: esiste una realtà oggettiva, indipendente dalla mente che la contempla, e ciò la rende, come sostengono Sean Carroll e Colin Bruce, più *semplice* e quindi più desiderabile da un punto di vista scientifico rispetto all'interpretazione di Copenaghen.⁴ In sintesi, dunque, l'«interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica» non solo è maggiormente coerente e convincente da un punto di vista matematico rispetto a quella di Copenaghen, ma fornisce – in alcune situazioni – previsioni differenti e sembra offrire maggiori possibilità per una teoria in grado di conciliare la meccanica quantistica con la relatività generale. Per queste ragioni pare incorretto definire i due approcci come «interpretazioni» diverse della meccanica quantistica: si tratta piuttosto di *due teorie differenti e incompatibili*.⁵

La visione del mondo – o, per meglio dire, *dei mondi* – di Hugh Everett III, pur nella sua barocca opulenza, si presenta sorprendentemente familiare; i suoi universi, infatti, non sono altro che storie alternative, storie fatte con i *se* e con i *ma*: uno dei primi esempi occidentali lo troviamo già in un famoso passaggio di Tito Livio in cui lo storico immagina come si sarebbe sviluppato il regno di Alessandro Magno se egli si fosse diretto verso ovest anziché verso est.⁶ L'unica differenza è che, come per Lewis, queste non sono soltanto speculazioni:⁷ mondi

¹ Cfr. Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Cortina, 2002, pp. 269-288, *passim*; cfr. anche R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., pp. 190-191.

² Cfr. M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., p. 112. Va tuttavia tenuto presente che il principio d'indeterminazione li rende comunque maggiormente imprevedibili (cfr. B. Skyrms, *Possible Worlds, Physics and Metaphysics*, cit.).

³ Cfr., B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 269: «La matematica dei Molti Mondi, a differenza di quella di Copenaghen è pura, semplice e costante».

⁴ M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., pp. 179-180 e 215. Come abbiamo visto, criterio di semplicità è non a caso rivendicato anche dal realismo modale di David Lewis.

⁵ Cfr. B. Skyrms, *Possible Worlds, Physics and Metaphysics*, cit. e B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 296-297.

⁶ Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, IX, 17.

⁷ Sebbene dal punto di vista della teoria per Everett i mondi o universi siano tutti autentici e nessuno sia “più reale” degli altri, non mancano i sostenitori di una versione surrogata – come

in cui Alessandro Magno si è scontrato con la nascente civiltà romana – o in cui i nazisti hanno vinto la seconda guerra mondiale ed ora dominano il mondo¹ – esistono realmente e fisicamente in una moltitudine di ramificazioni quantistiche previste dall'equazione di Schrödinger che narra l'evoluzione del nostro multiverso. Un'immagine simile, ricordiamo, l'avevamo già incontrata nel primo livello indicato da Tegmark.

L'unica differenza tra il primo livello e il terzo – scrive Tegmark – sta nel luogo ove risiedono i tuoi doppelgängers. [...] al primo livello essi risiedono in un altro luogo dello spazio tridimensionale, mentre al terzo vivono in un altro ramo quantico all'interno di uno spazio di Hilbert caratterizzato da un numero infinito di dimensioni.²

Il controverso terzo livello, dunque, non aggiunge nulla di nuovo ai primi due: qui le fluttuazioni quantistiche, anziché generare casualmente condizioni iniziali differenti in uno spazio infinito, producono una sovrapposizione di tutti gli stati possibili, coesistenti simultaneamente, che poi le regole di decoerenza fanno evolvere in ramificazioni differenti, all'interno delle quali gli oggetti si comportano nel modo descritto dalla fisica classica; si tratta di un altro modo di descrivere il multiverso di primo livello. Se ammettiamo poi che tra un ramo e l'altro possa variare il numero di dimensioni e con esso anche un congruo numero di costanti fisiche avremo un equivalente del multiverso di secondo livello e dovremo concludere, dunque, che il terzo livello rispetto ai primi due produce solamente un numero maggiore di universi indistinguibili. Come infatti affermano sia Susskind sia Tegmark, i molti mondi di Everett, la cosmologia

la definirebbe Lewis – o attualista dell'«interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica»: basta attribuire agli altri mondi un valore puramente funzionale o speculativo. Anche se la teoria accoglie la loro esistenza come una possibilità coerente, siamo molto semplicemente liberi di non accogliere questa possibilità come reale: possiamo alzare o non alzare il vassoio, ma se decidiamo di non alzarlo non dobbiamo per forza credere che una nostra controparte di un altro universo lo abbia fatto. A questa versione surrogata può essere assimilata quella proposta da Hawking nel suo articolo *Cosmology from the top down*: anziché partire dalla totalità delle potenzialità racchiuse nella fluttuazione originaria, dobbiamo partire dalle caratteristiche dell'universo che ci troviamo ad abitare. Le risposte di Hawking sono straordinariamente simili a quelle che darebbe Kripke: l'universo avrebbe potuto benissimo avere dieci dimensioni, ma qualsiasi valore appare insignificante, poiché noi non viviamo in dieci dimensioni. In altre parole, noi ci stiamo facendo queste domande in quanto viviamo in un universo di un certo tipo: le altre possibilità sono solo matematica (cfr. Stephen Hawking, *Cosmology from the top down*, in *Universe or Multiverse*, cit., pp. 91-98).

¹ Cfr. Philip K. Dick, *La svastica sul sole* [*The Man in the High Castle*], Roma, Fanucci, 1997 [1962]. Tuttavia, dire che qui Dick desidera rappresentare l'America contemporanea *come se* i nazisti avessero visto la Seconda Guerra Mondiale non rende giustizia alla carica ironica del romanzo: il suo intento è piuttosto quello di ritrarre come l'America contemporanea *non sarebbe stata molto diversa anche se* i nazisti avessero vinto la Seconda Guerra Mondiale.

² M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., pp. 112-113 (trad. mia).

inflazionaria e la teoria delle stringhe sembrano «versioni complementari»¹ per descrivere lo stesso fenomeno: scoprire che i modelli meno controversi rappresentati dai primi due livelli sono ugualmente estesi costituisce un «grande anticlimax»² per la «storia movimentata»³ dell'«interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica».

All'inizio di questa sezione ci chiedevamo se le ipotesi di multiverso fossero dominio della fisica o della metafisica: il desiderio di verificarne l'esistenza attraverso il metodo sperimentale li trascina verso la prima, mentre le difficoltà nel compiere quest'operazione le fanno fuggire verso la seconda. Una risposta parziale è già stata fornita: essi, potremmo dire, sono fisica in quanto metafisica, poiché, come abbiamo detto, colui che tenta di spiegare in maniera definitiva *ciò che c'è* è costretto a far riferimento a qualche cosa situato *al di là* di esso. Ora, dopo aver preso in esame le problematiche legate ai diversi tipi di multiverso, possiamo comprendere meglio tale vicinanza, e fornire altre prove a sostegno della nostra tesi.

Come giustamente riassume Rubenstein, «la storia della metafisica occidentale può essere vista come un ininterrotto tentativo di comprendere se “ciò che è” è fondamentalmente *uno o molteplice*, identico o differente»⁴ e, all'alba del terzo millennio, è proprio questo il problema a cui i fisici si trovano di fronte: l'universo è uno o molteplice? Già nel caso dei due primi livelli della gerarchia dei multiversi abbiamo visto come essi si differenziano per un variabile numero di caratteristiche, mentre sono accomunati da altre; tuttavia rispondere a questa domanda risulta ancor più difficoltoso quando si arriva al terzo livello. Da un certo punto di vista, infatti, i Molti Mondi di Everett sembrerebbero costituire un *universo*, in quanto la funzione d'onda si presenta come natura ultima in grado di dar ragione dell'unità di fenomeni eterogenei: il suo sviluppo esplica in forma molteplice ciò che tiene implicato in modo unitario. La funzione d'onda, tuttavia, non è da considerarsi come un'unità di sintesi di un molteplice già dato, ma come un Uno che è *immediatamente* molteplice e un molteplice che è *immediatamente* Uno. Si tratta, insomma, dello stesso Uno che nel *Parmenide* platonico è qualificato da Socrate come τὸ θαυμαστόν, l'Uno di cui stupirsi a causa della sua stranezza: «Ma se si dimostrerà che ciò che è uno, per il fatto di essere tale, è molteplice, e a sua volta ciò che è molteplice è uno, questo già desterà in me stupore».⁵ Come si è visto, infatti, *affinché la forma d'onda sia unitaria, la realtà deve continuare a suddividersi infinitamente e, viceversa, poiché la realtà appaia molteplice, la forma d'onda deve rimanere unitaria*: una realtà unica richiederebbe il collasso della forma d'onda, e a ogni collasso corrisponde una riformulazione a

¹ L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 307.

² M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., p. 113.

³ B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 243.

⁴ M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 227 (trad. mia).

⁵ Platone, *Parmenide*, 129b 6-129c 1, in *Le opere*, vol. II, a cura di Enrico V. Maltese, Roma, Newton Compton, 1997-2005², p. 151.

partire da condizioni iniziali differenti. Sebbene con la funzione d'onda sia data immediatamente anche la pluralità virtuale dei Mondi, nessuno escluso, tale immanenza mantiene inalterati i diritti di un Dio trascendente o «Uno dominante».¹ Le regole di decoerenza, infatti, grazie alle quali un osservatore posto in una ramificazione non può raggiungere l'infinita serie dei suoi doppi, permettono all'unità di organizzarsi in una molteplicità di serie divergenti, ma l'equazione evolve in modo completamente deterministico e per un osservatore in grado di leggerla interamente non vi sarebbe alcun fenomeno imprevisto: tutto è già scritto. Non a caso, queste regole paiono una versione moderna del principio di selezione che in Leibniz assicurava la coesistenza dei compostibili all'interno dello stesso mondo, scongiurando l'esistenza simultanea di serie impossibili: Adamo santo e Adamo peccatore sono eventi che non potranno mai fare parte del medesimo mondo. Senza voler giocare con le parole, dunque, possiamo senza dubbio sostenere che nella teoria di Everett la decoerenza dall'unità salvaguarda la coerenza in ogni mondo senza separarlo dall'*unitas multiplex* a cui appartiene: ogni mondo rispetta così l'aristotelica valenza ontologica del principio di non contraddizione, ovvero l'inammissibilità che una cosa sia e non sia allo stesso tempo ciò che è.²

Lo sconfinamento in territorio metafisico pare così inevitabile se, come scrive Greene,

la fisica non si occupa soltanto di prevedere. [...] C'è una differenza enorme tra *formulare* previsioni e *capirle*. La bellezza della fisica, la sua *raison d'être*, è che permette di intuire *perché* gli oggetti dell'universo si comportano come si comportano. [...] l'essenza della fisica andrebbe persa se non ci permettesse una comprensione profonda della realtà nascosta che sta alla base di ciò che osserviamo.³

La differenza tra descrizione o previsione di un fenomeno e la sua spiegazione ricorda alla lontana quella che divide tradizionalmente l'ontologia dalla metafisica: pur nell'assenza di confini netti, laddove la prima tenta di dare risposta alla domanda 'Che cosa c'è?', la seconda consiste in un continuo interrogarsi per fornire una spiegazione coerente del *motivo* per cui questi oggetti sono da annoverare nell'inventario dell'essere e su quale posizione occupano in esso, definendone così la natura. Per metafisica, infatti, secondo una definizione diffusa, si intende quella branca della filosofia che si prefigge di individuare la natura ultima della realtà, mentre la fisica, non accontentandosi di descrivere e prevedere, desidera spiegare e comprendere la realtà nascosta che sta alla base di ciò che osserviamo. Credo che parlare di «realtà nascosta» o «natura ultima» siano

¹ Cfr. Libro I, par. 2.1.

² Cfr. Libro I, par. 3.2, p. 106, n. 4.

³ B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 297.

modi diversi di dire la stessa cosa: ecco forse il motivo per cui oggi, dopo secoli di divorzio, fisica e metafisica si intrecciano ancora l'una all'altra.

Rimane, tuttavia, ancora aperta una questione. La maggior parte dei fisici è solita distinguere tra esistenza matematica e fisica: la sovrapposizione di tutti gli stati possibili implicati nella forma d'onda, l'inflazione infinita e il paesaggio cosmico della teoria delle stringhe sono solamente delle descrizioni unitarie di fenomeni eterogenei, oppure possiamo escogitare un modo per *vedere* empiricamente quest'unità sottostante? Ovvero, per usare una formula dal gusto quineano, ci si chiede se si stia parlando di un'idea-unità, o di un'unità fisica reale.¹ È un nodo fondamentale da sciogliere affinché il dibattito riguardante la natura unitaria o molteplice del nostro universo rientri a pieno titolo nel dibattito scientifico: per quanto elegante, bella e coerente sia una teoria, infatti, se non trova alcun riscontro sperimentale, non ha alcun valore ontologico. Mentre Susskind ritiene il paesaggio una costruzione matematica e non si impegna nella sua esistenza fisica,² non la pensa così la cosmologa Laura Mersini-Houghton, che afferma di aver individuato la «realtà sottostante» al nostro universo: quella che lei chiama «vasca multiversale» (*multiverse bath*)³ corrisponde infatti al paesaggio della teoria delle stringhe e alla funzione d'onda non collassata dell'«interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica», in quanto comprende «l'insieme di tutte le possibili condizioni iniziali ed energie».⁴ Secondo Mersini-Houghton, il contenuto reale di questa «vasca» oscilla tra esistenza e non esistenza: particelle nascono e subito vengono annichilate per mezzo di forze contrastanti, una le spinge verso la vita, finché l'altra tende a farle riassorbire nel caos indistinto. Se la materia riesce a vincere sull'energia del vuoto, viene generato un numero sempre maggiore di particelle che permette all'universo di espandersi: esso inizia così la sua storia inflazionaria, selezionando una delle corsie del paesaggio cosmico previsto dalla teoria delle stringhe. Sebbene l'universo, a mano a mano che si evolve, perda coerenza con la «vasca multiversale» da cui è stato originato, la studiosa sostiene sia molto probabile che l'intreccio primordiale con tutti gli altri universi immersi nella medesima «vasca» lasci traccia nella radiazione cosmica di fondo.⁵ D'altronde, sostiene Mersini-Houghton, «se il nostro universo è iniziato in uno stato misto del paesaggio multiversale, non potrà mai evolvere successivamente in uno stato puro».⁶ Dunque, questo multiverso visibile – e pertanto l'unico che possa qualificarsi

¹ Cfr. Willard van Orman Quine, *Che cosa c'è*, in *Da un punto di vista logico. Saggi logico-filosofici*, Milano, Cortina, 2004, p. 14.

² L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 86.

³ Laura Mersini-Houghton, *Notes on Time's Enigma*, 12 settembre 2009, disponibile su arXiv:0909.2330v1, pp. 1-2.

⁴ Laura Mersini-Houghton, *Birth of the Universe from the Multiverse*, 22 settembre 2008, disponibile su arXiv:0809.3623v1, p. 14 (trad. mia).

⁵ Cfr. *ivi*, p. 18.

⁶ *Ivi*, p. 8 (trad. mia).

come oggetto di studio scientifico – si presenta come una molteplicità interconnessa: il nostro mondo possibile è, per così dire, attraversato dalla traccia riconoscibile della possibilità di tutti gli altri; il multiverso si mostra quindi come una matassa unica il cui filo è composto da una grande varietà di fibre policrome: avvolgendosi su se stesso mostra taluni colori celandone altri e appare così, pur essendo unico, di volta in volta differente. In un articolo dall'emblematico titolo *Thoughts on Defining the Multiverse*,¹ la cosmologa, interrogandosi sulle problematiche metafisiche derivanti dall'esistenza di siffatto multiverso, lamenta la mancanza di un'adeguata ontologia per comprenderlo: dal punto di vista della «vasca multiversale», i vari universi galleggiano sulla stessa superficie senza tempo; dal punto di vista di ogni universo, invece, il tempo procede in un'unica direzione rendendo l'universo indipendente per sempre, senza tuttavia cancellare totalmente le tracce della molteplicità pura da cui proviene. Indubbiamente, per la scienza moderna, è questa una nuova realtà con cui fare i conti: un universo intrecciato o un groviglio di mondi che ricorda da vicino il fluire caotico che letteratura e filosofia avevano già da tempo immaginato; lo abbiamo già incontrato e lo troveremo ancora più volte:

La folla, il gorgo, il caos [...] la baraonda generale, giganteschi mastodonti che tutto riempivano e che in un batter d'occhio si scomponevano in migliaia di particolari, di insiemi, di massi, di chissà che, in un caos sgraziato per riunirsi di nuovo, tutti questi particolari, in una forma superba!²

Ritornando alla nostra questione fondamentale, ovvero se abitiamo un *universo* o un *multiverso*, possiamo dire che, dal modello più semplice immaginato dalla cosmologia atomista fino alla totalità caotica teorizzata da Laura Mersini-Houghton, abbiamo a che fare sempre con delle molteplicità disgiunte per certi aspetti, ma congiunte da altri, siano le leggi della fisica nel primo livello o la funzione d'onda nel terzo. In quanto intrattengono tra loro relazioni causali e/o analoghe a quelle spaziotemporali, questi multiversi – Lewis non avrebbe dubbi al riguardo – non rappresentano un'autentica pluralità di mondi, ma sotto-mondi appartenenti a un unico grande mondo infinitamente differenziato al suo interno. Quella di Lewis, infatti, non è una cosmologia né tantomeno una cosmogonia: l'origine, lo sviluppo e la fine di un mondo o di una molteplicità di universi interconnessi non sono al centro dell'attenzione. Alcuni mondi del realismo modale si presenteranno come universi unici ed eterni, altri come multiversi caotici, costituiti di una materia infinitamente divisibile, o mondi-fenice che periodicamente rinascono dalle ceneri del loro rogo. I mondi di Lewis sono simili ai libri contenuti nella borgesiana *Biblioteca di Babele*, i cui

¹ Laura Mersini-Houghton, *Thoughts on Defining the Multiverse*, 27 aprile 2008, disponibile su arXiv:0804.4280v1.

² W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 126. Cfr. Libro I, par. 2.3.

scaffali «registrano tutte le possibili combinazioni».¹ Tutto ciò che è possibile esiste, ma solamente una piccola parte di questa totalità è e sarà conoscibile per noi umani destinati presto a estinguerci, mentre «la Biblioteca perdurerà: illuminata, solitaria, infinita, perfettamente immobile, armata di volumi preziosi, inutile, incorruttibile, segreta».²

Tuttavia, nella gerarchia proposta da Tegmark, esiste qualche cosa di abbastanza simile al realismo modale di Lewis:

Il multiverso di quarto livello coinvolge l'idea di una democrazia matematica, nella quale gli universi governati da altre equazioni sono ugualmente reali. Questo implica la nozione che una struttura matematica e il mondo fisico siano in qualche modo identiche. Significa anche che le strutture matematiche sono «là fuori», nel senso che i matematici le scoprono piuttosto che crearle.³

Questo multiverso, che non a caso Greene definisce «estremo»,⁴ pone in termini matematici quello che il realismo modale ed il principio di pienezza avevano rivendicato da un punto di vista metafisico: l'esistenza fisica e la possibilità logica sono così ridotte a formule algebriche.⁵ La posizione di Tegmark, condivisa da un numero piuttosto vasto di fisici e filosofi della fisica, prende il nome di «realismo ontico strutturale» (*Ontic Structural Realism*, abbreviato *OSR*):⁶ proprietà e relazioni non descrivono la struttura visibile degli individui esistenti, ma sono loro stesse a essere prioritarie sugli individui. Da un punto di vista tradizionale, le teorie scientifiche forniscono solamente, per rifarsi al titolo di un famoso saggio di Nelson Goodman, la struttura dell'apparenza: la natura delle cose in sé è assente o per qualche ragione inconoscibile. Soprattutto quando si usa la matematica per descrivere il mondo inosservabile delle particelle, le formule hanno solamente un valore strumentale, sono utili a prevedere un certo fenomeno, ma non rivelano la natura della cosa in sé.⁷ La base metafisica è fornita ancora dalle relazioni che intercorrono tra individui, le quali possono essere esposte soltanto approssimativamente attraverso vari linguaggi. Il «realismo ontico strutturale» ribalta questa prospettiva: se la meccanica quantistica, ad esempio, sembra coinvolgere relazioni che non emergono dalle

¹ J.-L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni* (1944), cit., p. 684.

² *Ivi*, p. 688.

³ M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., p. 116.

⁴ B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 377.

⁵ Cfr. M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., p. 119: «l'utilità della matematica per descrivere il mondo fisico è una conseguenza naturale del fatto che quest'ultimo è una struttura matematica che noi stiamo scoprendo pezzo per pezzo. [...] In altre parole, le nostre teorie di successo non sono matematica che approssima la fisica, ma matematica che approssima la matematica».

⁶ Cfr. James Ladyman, *Structural Realism*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2007-2014, disponibile online: <https://plato.stanford.edu/entries/structural-realism/> - EpiStrReaESR, consultato il 2 marzo 2018.

⁷ Cfr. B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 215.

proprietà intrinseche degli individui classicamente intesi¹ e dalle loro interazioni spaziotemporali, ma che giocano ugualmente un ruolo cruciale nella trama della realtà, è la base metafisica degli individui e delle loro relazioni a dover essere abbandonata; se queste relazioni non si distinguono in alcun modo da quelle matematiche individuiate dai fisici, esse non sono descritte dalla matematica, bensì *sono* matematica, e se da esse discende ogni aspetto della realtà, ogni cosa è *riducibile* a una struttura matematica.

Una sorta di platonismo pitagorico, dunque, che né Lewis né, a maggior ragione, gli epicurei avrebbero avallato tanto fiduciosamente: se è possibile esista almeno un individuo all'interno di un mondo che non sia fatto a cerchi, quadrati e triangoli, allora la «democrazia matematica», non riconoscendo le minoranze, viene squalificata in qualità di metodo di governo ideale per la totalità dei mondi possibili. Per poter azzardare l'ipotesi del multiverso di quarto livello, infatti, dovremmo dimostrare – e siamo ben lontani dall'averlo fatto – che ogni singolo organismo del mondo fisico è assimilabile a una struttura matematica: solo in queste circostanze avremo ragione di lamentare un'inspiegabile «asimmetria ontologica», che concede esistenza fisica solamente ad alcune strutture matematiche e non a tutte quelle possibili.² In caso contrario il multiverso «*estremo*» dovrà essere abbandonato, e la matematica finirà per apparirci più simile a un linguaggio naturale, con cui possiamo spiegare molto, ma non Tutto:³ come sostiene William James, «qualcosa sempre sfugge».

¹ Le particelle quantistiche e i punti nello spazio-tempo non possono essere facilmente definite dalle classiche leggi dell'identità come 'per ogni x , x è identico a x ' o ' x non è identico a x '.

² Cfr. M. Tegmark, *The multiverse hierarchy*, cit., pp. 118-120.

³ Cfr. B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., pp. 378-379.

3.4. RELATIVISMO CONCETTUALE I: TUTTI I MONDI SONO ATTUALI

*L'essenza non è essenziale,
e la sostanza non è sostanziale.*
Nelson Goodman

Mi appariva chiaro che la vita e il mondo adesso era come se dipendessero da me: mi sarei sparato e il mondo non ci sarebbe stato più, almeno per me. A tacere poi che forse anche nella realtà non ci sarebbe stato più nulla per nessuno dopo di me, e che tutto il mondo, non appena si fosse spenta la mia coscienza, sarebbe svanito subito come un fantasma, [...] perché forse tutto questo mondo e tutti questi uomini altro non sono che me solo.¹

Queste sono le riflessioni che portano l'uomo ridicolo, scettico protagonista di un breve racconto di Fëdor Dostoevskij, a suicidarsi: stanco di essere indifferente a tutto se non al dolore, decide di farla finita, di compiere quel gesto che a lungo aveva rimandato... Un *dejà vu*, di qui si è già passati, ma da tempo passeggiamo nel giardino dei sentieri che si biforcano: gli incroci si somigliano, forse sono gli stessi, prendiamo ora un'altra strada.

Non è la prima volta che ci troviamo di fronte al problema dello scettico: chi o cosa assicura che il mondo reale corrisponda all'immagine che si ha di esso? Da una parte, nonostante le cose in sé ci appaiano talvolta irraggiungibili, questa tendenza è contrastata da una forte intuizione, la quale ci suggerisce che il mondo in cui viviamo non dipenda in alcun modo dal nostro modo di rappresentarlo: la nostra usuale concezione della verità prevede infatti una corrispondenza tra la rappresentazione mentale e l'oggetto nel mondo. Dall'altra, oggetti e persone, assieme a tutte le qualità che li distinguono e caratterizzano, sono rappresentazioni impressionate nella pellicola della nostra mente – esse dipendono da noi, senza di noi non esisterebbero. Allo scettico è possibile comunque obiettare che, pur avendo a che fare solamente con rappresentazioni, si potrebbe considerare un oggetto *come se* fosse rappresentativamente indipendente qualora avesse una proprietà intrinseca evidente, ovvero comune ad ogni descrizione, che risulterebbe meglio espressa da una versione piuttosto che da un'altra; nell'impossibilità di decidere quale di queste versioni sia la migliore, lo spazio vuoto tra le cose e le loro rappresentazioni pare destinato a non essere mai colmato. È chiaro che la versione migliore sarebbe, in questo caso, quella in cui l'essenza dell'oggetto reale viene espressa univocamente senza aggiunte, scarti o deviazioni, dove esso si presenta come un dato puramente materiale che, secondo la formula platonica, si lascia «saldamente afferrare con le mani».² In altre parole, la versione migliore sarebbe la più neutra possibile; ma si può ottenere tale grado zero, ovvero un *a priori* integrale da cui osservare il

¹ F. Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*, cit., p. 17.

² Platone, *Teeteto*, 155e, in *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 403.

fenomeno senza preconcetti? Otto Neurath, filosofo molto lontano nel tempo e nel concetto da qualsiasi tendenza relativista di stampo postmoderno, sembra rispondere negativamente:

Non esiste *tabula rasa*. Siamo come marinai che devono ristrutturare la loro nave in mare aperto, mai in grado di demolirla in porto e di ricostruirla con i migliori materiali. Solo gli elementi metafisici possono scomparire senza lasciare traccia. In un modo o nell'altro come componenti della nave rimangono sempre vaghi miscugli linguistici. Se la vaghezza diminuisce in un punto, può ben aumentare in un altro.¹

In altre parole, Neurath ci sta dicendo che ogni nostra affermazione verrà considerata corretta in base ad una struttura di riferimento o complesso sistema di credenze, che può essere sicuramente modificato, adeguandosi al mutare del tempo e della cultura, ma non potrà mai essere completamente sostituito o abbandonato. Il fatto che questa struttura epistemica si evolva nel tempo autorizza a chiedersi se sia possibile l'esistenza simultanea di differenti sistemi, ovvero se il conosciuto e il conoscibile siano differenziabili non solo da un punto di vista cronologico, ma anche diatopico, come una serie di organizzazioni parallele e separate l'una dall'altra. Di fronte a un simile panorama sono possibili due atteggiamenti. Se si ritiene che, malgrado tutte queste difficoltà, esista un unico mondo di riferimento per le rappresentazioni prodotte da tali sistemi di coordinate, che questi possano essere in qualche modo così confrontati l'uno all'altro e che, di conseguenza, possa essere indicata – almeno in linea di principio – una versione in grado di esprimere il mondo in termini migliori rispetto ad altri, allora si è propensi ad aderire a una qualche forma di *realismo metafisico*. Se, invece, si considera che non possa essere individuata una versione migliore

¹ Otto Neurath, *Protocol Sentences*, in Alfred Jules Ayer (a cura di), *Logical Positivism*, New York, The Free Press, 1959, p. 201 (trad. mia). In contesto fenomenologico Gaston Bachelard esprime un concetto affatto differente quando sostiene che «la riflessione filosofica che si esercita su un pensiero scientifico lungamente elaborato necessariamente richiede che la nuova idea si integri in un *corpus* di idee collaudate, anche nel caso che tale *corpus* di idee sia costretto dalla nuova idea a un profondo rimaneggiamento (ed è quanto accade in tutte le rivoluzioni della scienza contemporanea)» (cfr. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975-2006², pp. 5-6). Il più recente e conosciuto argomento modellistico (*Model-Theoretic Argument*) formulato da Hilary Putnam conduce a conclusioni simili. Secondo Putnam, infatti, la risoluzione dell'apparente contraddizione a cui conduce il teorema di Löwenheim-Skolem ha forti implicazioni non solo per la logica formale, ma anche per la disputa metafisica riguardante il realismo al centro della filosofia del linguaggio, poiché essa rende evidente come la nozione di verità sia sempre dipendente dalla teoria, anche se viene percepita come indipendente. In sintesi, per Putnam non vi è modo, dopo aver comparato due differenti mappe del mondo, di dire quale sia la migliore, poiché non vi è una terza entità neutrale con cui comparare queste due mappe. È ovviamente possibile costruire una nuova mappa organizzata in modo da poter effettuare la comparazione tra questa e le prime due, ma si rimane comunque bloccati all'interno del dominio della rappresentazione: questo terzo termine di paragone non è il cosiddetto mondo esterno (cfr. Hilary Putnam, *Models and Reality*, in «The Journal of Symbolic Logic», 45, 1980, 464-482).

poiché non vi è modo di comparare differenti sistemi di credenze – all'interno di ognuno dei quali il modo in cui il mondo viene rappresentato pare essere l'unico possibile – e che, dunque, le varie versioni del mondo costituiscano mondi differenti, isolati tra loro, allora si è pronti ad accettare una delle tesi centrali del *relativismo concettuale*. Un sostenitore di quest'ultima posizione, tuttavia, non si limita a dichiarare, come farebbe invece un difensore del *relativismo epistemico*, che la preferenza a un sistema di riferimento è sempre accordata arbitrariamente, e che, dunque, sia possibile accettare differenti teorie ugualmente giustificate senza dover per forza accogliere la presenza di più verità: se per il relativista epistemico le differenze tra versioni ammontano a questioni puramente semantiche, per il relativista concettuale si tratta di un problema metafisico vero e proprio; egli, infatti, relativizza l'*ontologia* stessa: le diverse strutture di riferimento o griglie concettuali non determinano soltanto *come* stanno le cose, bensì *che* cose ci sono – o possono esserci – e come stanno.¹ In sintesi, il relativismo concettuale abbraccia l'idea secondo cui le teorie corrette non rappresentano vari *modi di vedere il mondo*, ma rappresentano *mondi differenti*. Pertanto, relativismo concettuale e realismo non si oppongono (solo) dal punto di vista gnoseologico-epistemologico, ma anche da quello ontologico-metafisico, in quanto divergono riguardo al *numero dei mondi di riferimento*. Ovviamente, differendo nel numero dei mondi di riferimento, i due saranno in disaccordo riguardo al *numero di verità*: data una concezione della verità come insieme coerente delle affermazioni vere, cioè riguardanti il modo in cui un mondo è, per il realista, esistendo un mondo soltanto, esisterà una sola verità, mentre per il relativista vi sono molte verità in quanto esistono molti mondi.² Non è infatti un caso che una delle più recenti e sofisticate difese del relativismo concettuale, ovvero il saggio *On the Plurality of Actual Worlds* di Andrew Blais, pur non contenendo alcun riferimento al realismo modale e rifacendosi invece a Goodman e ad altri filosofi costruttivisti e anti-realisti, alluda esplicitamente nel titolo alla pluralità ontologica rivendicata da Lewis.

Il pluralismo previsto dal relativismo concettuale viene spesso descritto come variazione della verità in base al punto di vista, e proprio sulla metafora prospettivista viene incentrata la classica critica realista. Prendiamo, a titolo esemplificativo, l'accusa di contraddittorietà formulata da Donald Davidson:

La metafora dominante del relativismo concettuale, quella dei differenti punti di vista, sembra tradire un paradosso sottostante. Differenti punti di vista hanno senso solo se esiste un comune sistema di coordinate su cui disporli; tuttavia

¹ Cfr. Diego Marconi, *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 50-63.

² Cfr. Andrew L. Blais, *On the Plurality of Actual Worlds*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997, pp. 11-12.

l'esistenza di un sistema comune smentisce la pretesa di una plateale incomparabilità.¹

Tale immagine, sebbene efficace agli occhi del realista, presuppone l'esistenza di un'entità da osservare, della quale ogni sguardo ne coglie un aspetto. Nell'ottica del relativista, però, la critica rischia di cadere nel vuoto, o meglio si riduce a squalificare soltanto la metafora dei differenti punti di vista, non il relativismo stesso. Come scrive Blais, «una migliore metafora per gli schemi concettuali alternativi del relativismo concettuale potrebbe essere quella di sistemi di coordinate alternativi»: ² il relativista concettuale, infatti, ritiene giustificata l'ipotesi dell'esistenza di più sistemi di credenze che autorizzano versioni del mondo eterogenee e incompatibili l'una con l'altra, non quella di più sguardi che osservano da differenti prospettive il medesimo oggetto.

L'oppositore del realismo si è così difeso dalla prima obiezione sostenendo che la metafora dei punti di vista va sostituita con quella dei sistemi di coordinate alternativi, la quale, secondo Davidson, non è comunque esente da critiche. Se l'unico modo che abbiamo di sapere se qualche cosa è un linguaggio – egli sostiene – consiste nella nostra capacità di tradurlo, l'esistenza di una lingua intraducibile risulterebbe dunque indimostrabile, poiché la nostra migliore prova a sostegno del fatto che essa non sia traducibile sarebbe sostenere che non è affatto una lingua; analogamente, se l'unico modo che abbiamo di sapere se qualche cosa è uno schema concettuale consiste nella nostra capacità di compararlo con il nostro, l'esistenza di uno schema concettuale alternativo risulterebbe dunque indimostrabile, poiché la nostra migliore prova a sostegno del fatto che esso sia realmente alternativo al nostro sarebbe sostenere che non è affatto uno schema concettuale. Se esistono schemi concettuali alternativi, questi non possono essere concepiti come tali da noi. Per Davidson e i sostenitori del realismo metafisico, in altre parole, l'idea di uno schema concettuale alternativo è destinata a rimanere irrimediabilmente oscura.³

All'accusa di oscurità rivoltagli dal realista, tuttavia, il relativista potrà rispondere con la medesima carta, ovvero dichiarando che l'ipotesi realista è ugualmente oscura. È un'affermazione che ha bisogno di essere chiarita, e proprio questo sarà l'obiettivo delle pagine che seguiranno. Se, come abbiamo detto precedentemente, ogni nostra affermazione verrà sempre considerata corretta in base a una struttura di riferimento, la posizione realista, secondo cui esiste un mondo completamente indipendente dai nostri modi di rappresentarlo, sembra celare un grande enigma, che nelle parole di Nelson Goodman – filosofo attorno al cui pensiero ruoterà l'intera sezione – viene così formulato:

¹ Donald Davidson, *On the Very Idea of a Conceptual Scheme*, in «Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association», 47, 1973, pp. 5-20.

² A. L. Blais, *On the Plurality of Actual Worlds*, cit., p. 4.

³ Cfr. D. Davidson, *On the Very Idea of a Conceptual Scheme*, cit.

Se mi interrogo sul mondo, mi si può rispondere come esso è sulla base di una o più strutture di riferimento; ma se insisto che mi si dica come esso è indipendentemente da tutte queste strutture, che cosa mi si potrà rispondere?¹

È piuttosto evidente che qui Goodman sta passando la dottrina realista al rasoio di Occam: secondo il credo nominalista, infatti, non esiste differenza senza qualcosa che faccia differenza, o, in questo caso, *dove non si può dire nulla, non vi è nulla*. Tesi che non va affatto confusa con quella secondo cui ogni volta che si può dire qualche cosa, vi è qualche cosa: «possiamo avere parole senza mondo ma non mondi senza parole o altri simboli».²

Secondo Goodman, dunque, un mondo è composto da tutte le verità autorizzate da una particolare struttura di riferimento, la quale ha due caratteristiche: a) non fa parte di ciò che viene descritto, bensì del sistema di descrizione stesso e b) senza di essa gli oggetti appaiono privi di qualsiasi caratteristica spaziale e temporale; la nozione di oggetto indipendente dal nostro modo di rappresentarlo appare quindi vuota.³ Queste strutture, come abbiamo visto, possono a loro volta variare e delinearci in contrasto l'una all'altra: data una concezione della verità come insieme coerente delle affermazioni vere, esistono più insiemi di verità incompatibili tra loro e tali insiemi costituiscono una pluralità di mondi *esistenti e attuali*. Siamo dunque di fronte a una pluralità di

¹ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 3

² *Ivi*, p. 7. La comprensione di questo passaggio risulta fondamentale per non fraintendere il pensiero di Goodman; un sostenitore della visione propria del realismo metafisico può molto facilmente considerarla quantomeno enigmatica, quando non completamente incomprensibile: un esempio abbastanza recente di tale fraintendimento può essere riscontrato in L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, cit., p. 26 n. 41.

³ Cfr. *ivi*, p. 3 e 14. La nozione di struttura di riferimento qui in esame non va confusa con quella di quadro di riferimento a cui abbiamo accennato nella sezione dedicata a Kripke, anche se ne è per certi aspetti affine. In ogni caso, quando parliamo di struttura di riferimento si intende porre maggiormente l'attenzione sulla griglia concettuale, epistemica in base alla quale vengono lette le diverse affermazioni, la quale rimane perlopiù implicita, mentre con l'idea di quadro di riferimento si intende solamente sottolineare come una determinata affermazione possa presentare valori di verità diversi a seconda dei vari contesti in – e funzioni con – cui è suscettibile d'essere utilizzata: 'Emma Bovary esiste' è vera nel quadro di riferimento 'romanzo *Madame Bovary*', poiché Emma Bovary esiste nel mondo reale in quanto personaggio finzionale inventato da Flaubert, mentre l'affermazione è falsa nel quadro di riferimento 'persone reali', poiché non esiste in quanto persona reale indipendente dal testo di Flaubert. La distinzione chiara tra i due quadri, in questo caso, presume già molto, in particolare presuppone una cultura che accetti un certo tipo di distinzione tra fatto e finzione. Ovviamente, affinché due quadri di riferimento vengano identificati e messi in relazione, essi devono essere riconosciuti come tali da un determinato sistema, del quale quindi fanno parte. Si può dire, dunque, che i quadri siano strutture di riferimento minime e facilmente delimitabili, mentre queste ultime si presentino come degli aggregati massimi di differenti quadri di riferimento entro cui possiamo leggere gli enunciati: proprio la loro articolazione complessa rende difficile, se non impossibile, individuare i loro principi costitutivi, delimitandone così il campo, alla stregua di quanto avviene per i semplici quadri di riferimento.

mondi ben diversa da quelle fino ad ora incontrate: anche nei casi più estremi, come quello di Lewis, oggetto di discussione era lo statuto ontologico – reale-fisico o immaginario-speculativo – dei mondi possibili, ma non veniva mai messo in dubbio il fatto che il mondo attuale fosse soltanto uno. Nell’ottica di Goodman e di altri relativisti, i differenti mondi non sono visti come alternative all’unico mondo attuale, bensì come una pluralità di mondi tutti ugualmente attuali.

L’argomentazione di Goodman, tuttavia, presuppone un’inversione ontologico-gnoseologica fondamentale che va adeguatamente giustificata. Dal momento che un mondo è ciò che corrisponde a una versione vera, siccome esiste una molteplicità di versioni vere, allora esiste una molteplicità di mondi: «per Goodman – scrive Blais – la molteplicità delle verità è una premessa, non una conclusione». La premessa nominalista di Goodman – *dove non si può dire nulla, non vi è nulla* – si basa sull’impossibilità di distinguere le caratteristiche del mondo indipendenti dalla rappresentazione che ne diamo: sebbene una versione corretta e il suo mondo differiscano – «una stella non è composta di lettere» –, «non si può tracciare alcuna linea fissa tra le caratteristiche del mondo che sono dipendenti dal discorso e quelle che non lo sono».¹ Le varie strutture producono una molteplicità di versioni corrette che affermano verità in contrasto tra loro, e il modo più coerente per armonizzare l’esistenza di più verità discordanti con una concezione della verità come corrispondenza consiste nell’ipotizzare che ognuna di esse abbia un diverso mondo di riferimento: «i molteplici mondi di versioni vere conflittuali sono mondi attuali, non mondi meramente possibili o non-mondi di versioni false. Così, se c’è qualche mondo attuale, ce ne sono molti».² In sintesi, dunque, si può dire che Goodman giustifichi attraverso la tesi nominalista un’inversione ontologico-gnoseologica molto simile a quella suggerita da Immanuel Kant nella sua *Critica della ragion pura*: non è l’essere a spiegare la verità, bensì la verità a spiegare l’essere.³ Il problema fondamentale nell’argomentazione di Goodman è che la premessa nominalista, essendo di carattere formale e non sostanziale, non riesce a giustificare tale inversione: l’intuizione realista, secondo cui *esiste un mondo* su cui verificare la correttezza delle nostre affermazioni che, precedendoci, risulta da noi in qualche modo *indipendente*, è fortemente radicata; nessuna argomentazione formale potrà sostituirla. Un realista è dunque libero di rifiutare il nominalismo proposto da Goodman e, se lo fa, l’argomentazione per adottare una nuova visione filosofica che attesti la priorità della verità sull’essere viene invalidata perché circolare: accettare o meno l’inversione ontologico-gnoseologica dipende solamente dalla premessa non esplicitata secondo cui *dove non si può dire nulla, non vi è nulla*, la quale è stata formulata per mettere in evidenza come il realismo nasconda un grande

¹ Nelson Goodman, *On Starmaking*, in *On Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 41 (trad. mia).

² Id., *Notes on the Well-Made World*, in *ivi*, p. 31 (trad. mia).

³ Cfr. Libro I, par. 3.1, p. 69, n. 3.

enigma, sebbene questo, a sua volta, emerga solamente qualora il passo verso la nuova visione sia già stato compiuto. Il nucleo problematico sottostante consta nel fatto che, allorché si ammette la possibilità di una distinzione tra rappresentazione simbolica e oggetto rappresentato, come sembra sostenere lo stesso Goodman, si darà sempre la possibilità al realista metafisico di ribattere che ciò che c'è può superare di gran lunga ciò che la nostra natura ci concede di conoscere e quindi la premessa di Goodman – secondo la quale *dove non si può dire nulla, non vi è nulla* – può essere agevolmente rifiutata. In sintesi, l'intuizione sostanziale dell'esistenza di una realtà indipendente dalle nostre rappresentazioni viene sicuramente depotenziata dalla possibilità di esistenza di una molteplicità di versioni corrette, ma non viene sostituita da una molteplicità di mondi attuali a cui corrisponde una varietà di descrizioni complete e vere. Come efficacemente sintetizza Blais, infatti,

la circolarità dell'argomentazione lascia insoddisfatto l'obiettivo di spiegare perché la suddetta inversione ontologica vada accolta, e senza tale spiegazione c'è [...] poca speranza di spiegare perché esiste una molteplicità di mondi attuali.¹

Sebbene fallace, la strategia di Goodman per adottare l'inversione ontologico-gnoseologica, abbiamo visto, segue da vicino quella offerta da Kant nella sua *Critica alla ragion pura* secondo cui, poiché la dottrina realista appare intollerabilmente enigmatica in quanto fa da premessa essenziale per una antinomia, è necessario rifiutarla in favore di una nuova visione. A differenza di Goodman, Kant sottolinea espressamente in che cosa consista tale antinomia: il realismo implica lo scetticismo e, dal momento che quest'ultimo è tradizionalmente considerato il nemico che ogni sano metodo filosofico deve contrastare e sconfiggere, si è costretti ad optare per qualche versione di antirealismo o addirittura di «irrealismo»,² come lo stesso Goodman etichetta la propria posizione. Visto l'esplicito inserimento del suo pensiero nella corrente della filosofia moderna iniziata da Kant,³ possiamo spiegare attraverso ragioni storiche l'incompleta formulazione di Goodman: essa viene considerata un punto di partenza dato per assodato; tuttavia è forse utile fare qualche passo indietro e tentare di illustrare più chiaramente questo passaggio. Proprio in virtù del fatto che il mondo reale viene ipotizzato indipendente dalle rappresentazioni che abbiamo di esso, è possibile che siffatte rappresentazioni *manchino di verosimiglianza*, ovvero che siano illusorie o false malgrado siano sottoposte a qualsivoglia esperimento probante. In altre parole, non vi è modo, rimanendo all'interno della metafisica realista, di chiudere gli spazi tra le parole e le cose, tra

¹ A. L. Blais, *On the Plurality of Actual Worlds*, cit., p. 64.

² N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. VIII.

³ Cfr. *ibidem*.

oggetti e rappresentazioni:¹ in quanto la concezione filosofica precedente non è riuscita ad affrontare adeguatamente il problema dello scetticismo – anzi, l'ipotesi realista stessa comporta lo scetticismo –, Kant, pur di rifiutare lo scetticismo, accetta di abbandonare il realismo. È questa difficoltà, dunque, a motivare la ben nota rivoluzione copernicana con la quale si officia il fondamentale cambiamento di paradigma filosofico in cui si passa dallo studio del mondo *in sé* a quello della struttura della mente umana che lo intende:

Sinora si è ammesso che ogni nostra conoscenza dovesse regolarsi sugli oggetti; ma tutti i tentativi di stabilire intorno ad essi qualche cosa a priori, per mezzo dei concetti, coi quali si sarebbe potuto allargare la nostra conoscenza, assumendo un tal presupposto, non riuscirono a nulla. Si faccia, dunque, finalmente la prova di vedere se saremo più fortunati nei problemi della metafisica, facendo l'ipotesi che gli oggetti debbano regolarsi sulla nostra conoscenza: ciò che si accorda meglio colla desiderata possibilità d'una conoscenza a priori, che stabilisca qualcosa relativamente agli oggetti prima che essi ci siano dati. Qui è proprio come per la prima idea di Copernico; il quale, vedendo che non poteva spiegare i movimenti celesti ammettendo che tutto l'esercito degli astri rotasse intorno allo spettatore, cercò se non potesse riuscir meglio facendo girare l'osservatore, e lasciando invece in riposo gli astri. Ora in metafisica si può veder di fare un tentativo simile per ciò che riguarda l'*intuizione* degli oggetti. Se l'intuizione si deve regolare sulla natura degli oggetti, non vedo punto come si potrebbe regolare sulla natura degli oggetti, non vedo punto come si potrebbe saperne qualcosa a priori; se l'oggetto invece (in quanto oggetto nel senso) si regola sulla natura della nostra facoltà intuitiva, mi posso benissimo rappresentare questa possibilità.²

L'impossibilità di uscire da noi stessi e vedere come la nostra coscienza si adegua agli oggetti neutri del mondo esterno costringe a passare dal realismo metafisico alla filosofia trascendentale, ovvero lo studio delle condizioni che unificano le nostre percezioni e producono un'immagine coerente del mondo: «noi delle cose non conosciamo a priori, se non quello stesso che noi stessi vi mettiamo».³ Kant mette qui bene in evidenza il *problema della teoreticità di ogni osservazione*: ogni descrizione di un oggetto sarà sempre rappresentativamente mediata e quindi mai pura; ogni osservazione sarà una *nostra* osservazione, regolata da un apparato concettuale ben determinato. Tanto l'oggetto svincolato da qualsivoglia struttura di riferimento – puro supporto delle nostre rappresentazioni o dato senza qualità – quanto la $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ platonica e la materia caratterizzata solo negativamente di Aristotele sono concetti limite che risultano difficilmente distinguibili dal nulla, a cui invece dovrebbero, in linea di principio, opporsi: da un lato infatti si

¹ Cfr. Ernst Cassirer, *Linguaggio e mito. Un contributo al problema dei nomi degli dèi*, Milano, SE, 2006, pp. 15-19; cfr anche A. L. Blais, *On the Plurality of Actual Worlds*, cit., p. 88.

² Immanuel Kant, *Prefazione alla seconda edizione (1787)*, in *Critica della ragion pura*, a cura di Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo-Radice, Roma-Bari, Laterza, 1981-1996⁹, pp. 17-18.

³ *Ivi*, p. 18.

suppone l'esistenza di un ente privo di carattere, dall'altro, al contempo, vi è la pretesa che tale ente privo di carattere abbia la capacità di ospitare qualsiasi caratteristica; il fatto di essere in grado di supportare qualsiasi carattere, però, è a sua volta una caratteristica. La contraddizione è evidente: non vi è modo di distinguere l'«oggetto x» totalmente privo di carattere dal nulla. Con la filosofia critica di Kant, perciò, la domanda fondamentale 'Che cosa è, e in che modo ne posso conoscere la natura ultima?' viene trasformata in 'Quali sono le condizioni di possibilità della conoscenza e come essa si struttura?'

Gli esseri umani, tuttavia, percepiscono e pensano, e il verbo 'percepire' presuppone l'esistenza di 'qualche cosa' che venga percepito: se, invece, come scrive Goodman, la «percezione fabbrica i suoi fatti»¹ e questi, dunque, non dipendono dal carattere intrinseco degli oggetti, da cosa vengono prodotte le impressioni sensibili poi organizzate dalla facoltà intellettuale? Kant espone il problema proprio in apertura alla sua più celebre *Critica*:

Non c'è dubbio che ogni nostra conoscenza incomincia con l'esperienza; da che infatti la nostra facoltà conoscitiva sarebbe altrimenti stimolata al suo esercizio, se ciò non avvenisse per mezzo degli oggetti che colpiscono i nostri sensi, e, per un verso, danno origine da sé a rappresentazioni, per un altro, muovono l'attività del nostro intelletto a paragonare queste rappresentazioni, a riunirle o separarle, e ad elaborare per tal modo la materia greggia delle impressioni sensibili per giungere a quella conoscenza degli oggetti che chiamasi esperienza?²

Ogni ambiguità nasce dal fatto che Kant non è affatto chiaro riguardo allo statuto delle impressioni sensibili: se esse «danno origine» al materiale greggio, dobbiamo fare i conti con una realtà inspiegabile che fornisce materiale in qualche modo già strutturato; se esse, come sostengono gli empiristi,³ sono il materiale greggio che muove «l'attività del nostro intelletto», allora abbiamo risolto i nostri problemi e possiamo procedere con l'inversione ontologico-gnoseologica di cui si è parlato. Seguendo l'interpretazione di Blais, dunque, e lasciando che il dato neutro sia la molteplicità di impressioni sensibili non ancora concettualizzate – ovvero paragonate, riunite, separate ed elaborate –, «il dato può essere concettualmente neutrale senza essere privo di carattere».⁴

Nella rivoluzione copernicana proposta da Kant gli oggetti occupano un ruolo fondamentale, ed è specificamente nella concezione di questi che la filosofia trascendentale si distingue dalla metafisica realista. Il senso comune ci

¹ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 105.

² I. Kant, *Critica della ragion pura*, Introduzione, Sez. I, cit., pp. 33-34.

³ Cfr. D. Hume, *Tratta sulla natura umana*, I, IV, V, cit., p. 489: «considerandola come qualcosa che può esistere da sé, ogni percezione è evidentemente una sostanza». Cfr. anche William James, *Esiste la "coscienza"?*, in Id., *Saggi sull'empirismo radicale*, a cura di Luca Taddio, Milano-Udine, Mimesis, 2009, p. 10 e Id., *L'essenza dell'umanesimo*, in *ivi*, p. 100: «l'esperienza in generale contiene solo se stessa e non si appoggia a nulla».

⁴ Cfr. A. L. Blais, *On the Plurality of Actual Worlds*, cit., p. 103.

suggerisce che quando pensiamo a un oggetto, lo consideriamo come qualche cosa di distinto dalle nostre rappresentazioni, un'entità a cui esse corrispondono; da tali proprietà essenziali derivano una serie di caratteristiche secondarie: in particolare un oggetto garantisce la non arbitrarietà delle nostre rappresentazioni, fa sì che queste risultino in accordo l'una con l'altra e possiedano una certa unità concettuale.¹ La rivoluzione copernicana kantiana possiamo dire che consista nel ribaltare questo quadro, facendo derivare i caratteri essenziali da quelli secondari: le proprietà suggerite dal senso comune, in altre parole, sono il risultato dell'azione delle nostre conoscenze *a priori*. Kant è piuttosto chiaro a tal riguardo in un passaggio della sua *Critica della ragion pura*:

Se ricerchiamo quale nuova proprietà conferisca alle nostre rappresentazioni il rapporto a un oggetto, e quale sia la dignità che esse ne acquistano, troviamo che esso non fa altro che render necessaria la connessione delle rappresentazioni in una data maniera, e sottometterle a una regola; e che, viceversa, solo pel fatto che un certo ordine nel rapporto temporale delle nostre rappresentazioni è necessario, ad esse vien assegnato un valore oggettivo.²

Sostenere che la molteplicità di percezioni risulta unitaria poiché è diretta verso un oggetto unitario rappresentativamente indipendente non è una soluzione: essa presume ciò che intende spiegare, ovvero che l'oggetto sia unitario indipendentemente dalla rappresentazione del suo essere unitario. Al contrario, affinché gli oggetti presentino le caratteristiche sopra elencate non vi è alcun bisogno di supporre che tali oggetti siano rappresentativamente indipendenti da noi. Secondo Kant, l'unitarietà delle rappresentazioni oggettive è data solamente dal fatto che queste sono inserite in un *sistema regolato* che le fa essere tali: le regole forniscono unità, ma non dobbiamo in alcun modo cercare la ragione dell'unità di queste regole nella struttura del mondo, bensì nel funzionamento del nostro intelletto che organizza la molteplicità delle impressioni sensibili secondo principi universali ben precisi. Affinché una rappresentazione sia *oggettiva*, essa deve inserirsi in un sistema regolato e, a questo punto, gli *oggetti* possono essere semplicemente definiti come ciò che viene rappresentato dalle differenti rappresentazioni oggettive. Gli oggetti e gli altri concetti empirici, in un certo senso, sono già regole, le quali sono a loro volta subordinate ad altre regole di ordine superiore e universalmente valide: tali principi unificanti sono le note *categorie o concetti puri dell'intelletto*.

Ovviamente Kant non sospettava affatto che la sua filosofia avrebbe potuto essere utilizzata come base per giustificare qualsivoglia credo relativista, ma all'avvocato della pluralità dei mondi attuali, a questo punto, non resta che fare una sola mossa per motivare la sua posizione: dimostrare che non esiste un unico

¹ Cfr. *ivi*, p. 137.

² I. Kant, *Critica della ragion pura*, I. Anal. Trasc., Libro II, Cap. II, Sez. III, 3. B, cit., pp. 171-172.

modello di conoscenza *a priori* valido per tutti in ogni luogo ed ogni tempo, ma che, anzi, esiste una molteplicità di schemi categoriali differenti.¹

Sicuramente esistono altri modi di dimostrare come sia possibile l'esistenza di schemi concettuali alternativi, sebbene ci appaia piuttosto efficace a tal fine la famosa critica di Willard van Orman Quine alla distinzione tra verità analitiche o *a priori* – vere in virtù del loro stesso significato – e sintetiche o *a posteriori* – fondate sui fatti – contenuta nel suo saggio *Due dogmi dell'empirismo*. Uno dei capisaldi dell'empirismo moderno, di cui Rudolf Carnap è stato il principale esponente, è che le verità analitiche si presentino come necessarie in quanto mantengono il loro valore indipendentemente da qualsiasi fatto empirico, mentre le verità sintetiche, che possono variare in base all'esperienza, risultino dunque contingenti.² In breve, secondo Quine, questa distinzione non ha ragion d'essere, in quanto non esiste verità analitica che non sia soggetta a revisione: ogni teoria è una sorta di campo di tensione che viene a contatto con l'esperienza

¹ L'intento del filosofo tedesco, come è risaputo, era dare fondamento scientifico alle dispute metafisiche, individuando delle condizioni universalmente accettabili. Kant, non diversamente da Leibniz, era affascinato dall'ordine della matematica, la quale partendo da un ristretto insieme di assiomi è in grado di derivare un'infinità di teoremi, i quali sono tutti verificabili attraverso una catena inferenziale, indipendentemente da qualsiasi fatto empirico (verità analitiche). Egli desiderava compiere per la metafisica quello che Newton aveva fatto per la fisica con i *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, avvicinando così la filosofia alla scienza; nella mente di Kant, infatti, i procedimenti di fondazione della metafisica, della fisica e della matematica non sono separabili: i suoi *a priori* danno un fondamento alla metafisica e, così facendo, anche la filosofia della natura, indagabile attraverso strumenti matematici, viene garantita come scienza in quanto basata su principi universali e necessari. Lo scopo che si prefigge Kant è, come abbiamo detto, di identificare le condizioni che unificano le nostre percezioni e producono un'immagine coerente del mondo. Tali condizioni, sebbene chiamate da lui «fatti», hanno natura di postulati: non possono essere dimostrate attraverso i teoremi da loro derivati – in questo caso gli oggetti che popolano il mondo –, pena la contraddizione: le intuizioni pure di spazio e tempo, come i concetti puri dell'intelletto o categorie costituiscono le condizioni necessarie per l'oggettivazione e hanno natura assiomatica; essi sono, in un certo senso, gratuiti, ma adeguati a render conto del funzionamento del sistema, tanto quanto gli assiomi della geometria e dell'aritmetica impiegati da Newton per spiegare i fenomeni fisici. Il filosofo illuminista, come aveva efficacemente sintetizzato Bergson, «ha accettato, senza discuterla, l'idea di una scienza unitaria in grado di afferrare con al medesima forza tutte le parti del dato e di coordinarle in un sistema che presentasse, sotto ogni aspetto, la medesima solidità» (H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 292): non poteva immaginare come, nel corso dei due secoli successivi, anche geometria e aritmetica non avrebbero più potuto rifarsi a un unico insieme di postulati.

² Come è risaputo, se le verità analitiche sono vere in quanto predicano del loro soggetto niente di più di ciò che vi è già contenuto concettualmente, '7+5 = 12' per Kant non può essere che sintetica, poiché non si può dire che il risultato della somma sia "contenuto" negli addendi né che la somma '12' faccia parte dei significati di '7' e '5', ma deve altresì essere *a priori*, poiché indipendente da una particolare esperienza. Se non si è d'accordo con Kant, e si nega quindi l'esistenza di verità sintetiche *a priori*, allora la distinzione tra analitico e sintetico che Kant tracciava sulla base del significato si sovrappone perfettamente a quella posta da Leibniz tra *verità di ragionamento* o necessarie e *verità di fatto* o contingenti (cfr. G. W. Leibniz, *Monadologia*, 31-41, cit., pp. 457-458).

soltanto lungo i margini; questo contatto riorienta continuamente il sistema: talvolta le regole si impongono sull'esperienza, a volte invece è l'esperienza a modificare le regole, in entrambi i casi è molto difficile determinare a quale dei due eventi si stia assistendo, se una verità empirica stia riorganizzando una verità analitica o viceversa. Pur non negando che in generale la verità dipenda sia da una componente linguistica che da fatti extralinguistici, possiamo dire che per il filosofo americano la differenza tra affermazioni vere in virtù del loro significato e quelle vere in virtù dei dati di fatto si può ridurre a quella, rispettivamente, tra ciò che è difficile da rivedere e ciò che è, invece, relativamente facile. Perciò, scrive Quine,

diventa assurdo cercare un confine tra asserzioni sintetiche, che valgono sulla base dell'esperienza, e asserzioni analitiche, che valgono qualunque cosa succeda. Qualunque asserzione può essere considerata vera, se facciamo aggiustamenti sufficientemente drastici in un'altra parte del sistema. Persino un'asserzione molto vicina alla periferia può essere considerata vera di fronte a un'esperienza contraria adducendo a giustificazione l'allucinazione o correggendo certe asserzioni del tipo chiamato leggi logiche. In modo speculare, e per gli stessi motivi, nessuna asserzione è immune da revisione. È stata proposta persino la revisione della legge logica del terzo escluso, come via per semplificare la meccanica quantistica; e che differenza c'è, in linea di principio, tra questo cambiamento e quello grazie al quale Keplero ha sostituito Tolomeo, o Einstein Newton, o Darwin Aristotele?¹

Secondo Kant, naturalmente, il modo di ordinare la molteplicità delle impressioni sensibili, in quanto organizzato da uno schema di categorie universale non derivante dall'esperienza ma ad essa precedente, non può essere mutato.² Se decidiamo di seguire la critica di Quine e concludiamo che la divisione tra verità *a priori* necessarie e verità *a posteriori* contingenti non ha alcun significato – in quanto «nessuna asserzione è immune da revisione» –, allora possiamo tranquillamente affermare che anche il fatto di sostenere che il modo di ordinare la molteplicità delle impressioni sensibili non può essere mutato non ha alcun fondamento.

Ricapitolando, se gli oggetti kantiani sono definibili come ciò che viene rappresentato dalle differenti rappresentazioni oggettive e queste sono tali perché si inseriscono in un sistema regolato, per poter affermare che esiste una

¹ Willard van Orman Quine, *Due dogmi dell'empirismo*, in *Da un punto di vista logico*, cit., p. 61.

² Per la precisione va ricordato che, sebbene per Kant esista un unico sistema di categorie, esse servono a costruire un mondo fenomenico che è l'ossatura generalissima di tutti i fenomeni indistintamente considerati (permanenza-cambiamento, causa-effetto, etc.), mentre gran parte del lavoro è compiuta dai concetti empirici, la cui costruzione è affrontata nella *Critica del Giudizio*, i quali variano in base ai nostri interessi e di cui non è possibile prevedere fin dove possano spingersi nella categorizzazione della realtà (per esempio nel rinvenire rapporti causali, nel privilegiare questi o quei tratti pertinenti o proprietà dei fenomeni etc.).

molteplicità di mondi attuali bisogna essere in grado di sostenere che esistono più modelli di conoscenza *a priori*, ovvero, come le chiama Blais, più «stampini concettuali» (*conceptual molds*) entro i quali versare il contenuto delle impressioni sensibili.¹ La critica di Quine alla distinzione tra verità analitiche e sintetiche ci offre un solido fondamento, tuttavia resta da individuare quale sia la ragione per cui queste strutture epistemiche debbano variare. A tal proposito sono state offerte diverse alternative: sebbene l'idea che differenti linguaggi o forme simboliche ordinino in maniere differenti la nostra esperienza – e quindi i sistemi di categorie che regolano le nostre rappresentazioni – sia piuttosto affermata, non ci impegneremo qui in tal senso, ma rimarremo ad un livello più generale; il valore e il significato di un oggetto dipendono dall'*uso* che se ne fa e quest'ultimo orienta il complesso in cui le rappresentazioni oggettive sono inserite: *l'essere è un essere pratico*.² Come infatti ci suggeriscono Cassirer, Goodman, Blais e altri costruttivisti 'ciò che è' non viene trovato e nominato secondo regole universali, ma assume una «significazione *funzionale*»³ in base allo *scopo* che ci si prefigge: «Bene, che c'è davanti a me? – scrive Goodman – [...] la risposta [...] è Dipende...»; da cosa dipenderà ciò che c'è davanti a me? Dipenderà ovviamente da un'altra domanda: «che cosa ne fai?».⁴ In altre parole, ci appropriamo di un oggetto, o vi entriamo in contatto, sempre in vista di un fine pratico; ciò rende la relazione asimmetrica:⁵ la molteplicità di impressioni sensibili viene infatti discriminata in base alla funzione che la inserisce in un rapporto con altre rappresentazioni specifiche, le quali si organizzano così all'interno di un sistema regolato e pertanto unitario. La natura dell'oggetto dipende allora dall'ordinamento in cui è inserito e la tassonomia stessa nella quale è iscritto gli garantisce lo statuto ontologico di cui gode. Dunque, data la premessa maggiore, difficilmente ricusabile, secondo cui esiste una molteplicità di scopi differenti – ovvero di insiemi di interessi, desideri, speranze, convinzioni che, variando nello spazio e nel tempo, (di-)segnano la vita degli individui – e data la premessa minore, appena esaminata, secondo cui la natura rappresentazionale dell'oggetto è inscindibile dallo scopo che gli viene assegnato, ne consegue che esiste una

¹ Cfr. A. L. Blais, *On the Plurality of Actual Worlds*, cit., p. 96.

² Così si può riassumere la grande lezione impartita dall'interazionismo simbolico e dal costruttivismo alla psicologia sociale e alla sociologia; cfr. Peter L. Berger e Thomas Luckmann, *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1969.

³ E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, cit., p. 55. Cassirer, attraverso tale concetto, vuole esprimere come il valore di un oggetto non venga determinato dalle sue proprietà intrinseche, bensì dal ruolo che ricopre nel complesso delle attività umane.

⁴ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 107.

⁵ Cfr. E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, cit., p. 44: «Quando dal fluire uniforme del tempo emergono momenti determinati, in relazione reciproca e congiunti in serie, in tal modo divengono chiari sia l'inizio sia la finalità dell'accadere, il suo "dove" e il "dove"». Cfr. anche p. 53: «solo ciò che per la totalità dell'agire e della vita viene vissuto come uno sprone o un freno, come importante e necessario, soltanto questo viene isolato dal flusso ininterrotto e sempre uguale delle impressioni sensibili e viene "caratterizzato" [...]»

molteplicità di somme ideali di oggetti; posta inoltre la condizione che non vi sia modo di unificare tutti gli esseri rappresentativi associati a diversi scopi, le differenti somme corrispondono ai vari mondi attuali e, dal momento che esiste una pluralità di mondi attuali tra di loro separati, esistono più insiemi di verità incompatibili.

Per quanto riguarda, invece, la tesi sostanziale per accettare l'esistenza di una pluralità di mondi, essa è analoga a quella che ha spinto Kant ad abbandonare il realismo metafisico in favore di una nuova visione filosofica: il realismo comporta inevitabilmente lo scetticismo e quest'ultimo è tradizionalmente considerato il nemico che ogni sano metodo filosofico deve contrastare e sconfiggere. All'interno del modello kantiano, per sostenere l'esistenza di un unico mondo si è costretti a provare l'unicità dello schema concettuale che organizza la conoscenza. Ma tale ipotesi, abbiamo visto, è alquanto difficile da confermare: il pluralismo ontologico postulato dal relativismo concettuale sembra allora il miglior modo per evitare un'incertezza epistemologica inaccettabile, anche se ciò implica l'abbandono dell'idea che il mondo sia unico e indipendente dai vari modi di rappresentarlo.

3.5. RELATIVISMO CONCETTUALE II: MONDI-CANTIERE

Gli esseri umani non costruiscono il mondo in un certo modo in virtù di ciò che sono, ma in virtù delle loro concezioni delle possibilità. E queste possibilità sono solo limitate dal potere dell'immaginazione.

Tim Ingold

Dal punto di vista del relativista concettuale si può dire che non esista alcuna differenza tra un mondo plurale e una pluralità di mondi, poiché entrambe le perifrasi sottintendono il medesimo significato: esistono varie somme totali di rappresentazioni oggettive – o, semplicemente, di oggetti – che rispondono a differenti modelli concettuali o strutture di riferimento tra loro incompatibili perché orientate da diversi insiemi di interessi, desideri, speranze, convinzioni, i quali a loro volta informano la conoscenza *a priori* attraverso cui viene modellata l'esperienza. Dell'origine di queste griglie concettuali offre un esempio Cassirer nel suo *Linguaggio e mito*. Nel fluire costante e uniforme di impressioni sensibili, improvvisamente emerge una che si impone su tutte le altre, e in essa si concentra in quel momento tutta l'esperienza, nulla esiste all'esterno di essa. L'espressione di stupore che ne consegue costituisce la «metafora primitiva», ovvero «la trasposizione di un determinato contenuto di intuizione o di sentimento in suono»: ¹ entriamo così nella fase aurorale o mitica del linguaggio, in cui vige ancora un rapporto d'identità tra immagine e cosa, nome e oggetto.

¹ E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, cit., p. 105.

A questo punto alla tendenza alla concentrazione comincia ad opporsi una forza contraria che dal particolare porta all'universale: il pensiero logico tende a differenziare sempre di più i concetti, allargandosi su sfere intuitive sempre più vaste e articolando i vari enti in categorie sempre più raffinate; dalla rottura dell'originaria identità di immagine e cosa, che lo sviluppo del sistema comporta, nasce il simbolo, organo base della conoscenza. A partire dall'intuizione iniziale viene così costruita una totalità complessa in grado di spiegare differenti fenomeni, i quali assumono realtà soltanto attraverso il sistema simbolico in cui sono inseriti; tuttavia, se la conoscenza teoretica è sempre preceduta dal concetto mitico-linguistico,¹ è sempre possibile pensare che dalla molteplicità delle impressioni sensibili ne sarebbe potuta emergere un'altra e che, qualora si fosse imposta su tutte, i futuri sviluppi teoretici sarebbero stati sensibilmente diversi: differenti origini, differenti evoluzioni, differenti sistemi simbolici, differenti realtà. Per questo motivo Cassirer insiste molte volte sull'importanza di comprendere la «prospettiva del configurare» o «direzione del caratterizzare» delle varie forme di significazione:² in altre parole, 'che c'è davanti a me' dipende non solo dalle mie aspettative e scelte, bensì da quelle dell'intera comunità a cui appartengo, la quale ha già da tempo selezionato una delle possibili forme di organizzazione del reale, che, però, da una prospettiva interna, appare l'unica realtà possibile. Non sono i leibniziani concetti che solo Dio intende compiutamente e nemmeno le realtà parallele a cui pensa Lewis: i mondi del relativista concettuale sono le differenti e attuali organizzazioni della realtà, le quali affermano verità tra loro incompatibili.

«Mito, linguaggio e arte» – secondo Cassirer – «costituiscono inizialmente una concreta e ancora indivisa unità, che soltanto gradatamente si scompone in una triade di attività spirituali formatrici indipendenti tra loro».³ L'immagine, come la parola, infatti, originariamente non rappresenta alcunché, coincide con l'oggetto stesso; solo in seguito svilupperà la sua funzione simbolica all'interno dell'organizzazione del reale selezionata dalla comunità che l'ha prodotta. Sostenere che le immagini non esibiscano tali caratteristiche e che il loro significato non risenta della struttura concettuale con cui le leggiamo sarebbe una forzatura evidente e inaccettabile; tuttavia, se condividiamo senza riserve la posizione di Cassirer, l'affermazione precedente – secondo cui esiste una pluralità di mondi in quanto le varie comunità sviluppano sistemi simbolici regolati da una differente «prospettiva del configurare» – si presenta, se non completamente scorretta, perlomeno problematica. Nella maggior parte delle società attuali, infatti, esistono più sistemi simbolici tra loro inconciliabili: è difficile dire in che modo arte e scienza condividano lo stesso linguaggio e, anche restringendo la nostra analisi all'ambito estetico, pittura, scrittura e musica rispondono a codici

¹ Si può sostenere che l'intuizione mitico-linguistica, nella visione di Cassirer, espliciti ciò che tiene implicito.

² Cfr. E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, cit., pp. 18 e 45.

³ *Ivi*, p. 115.

completamente differenti. A complicare ulteriormente la situazione si aggiunge il fatto che abbiamo definito i differenti mondi come somme ideali di oggetti, le quali corrispondono a contrastanti insiemi di verità: un enunciato è vero quando descrive un determinato oggetto in maniera adeguata, ma cosa possiamo dire di un quadro? Ovviamente il sistema di riferimento adottato per giudicare una rappresentazione pittorica sarà almeno parzialmente incompatibile con quello utilizzato per una teoria scientifica, un romanzo o una sonata, nonostante si sia evoluto assieme agli altri all'interno della medesima comunità. Dovremmo allora concludere che ogni società produce una molteplicità di mondi differenti tra loro incompatibili e che i vari individui passano in qualche modo dall'uno all'altro. Proprio questa si presenta come una delle idee centrali del pensiero di Goodman, il quale, sottolineando la difficoltà di mettere a confronto la versione del mondo descritta dalla psicologia e dalla fisica con quella rappresentata nei quadri di Van Gogh o Canaletto, sostiene che

Versioni di questo genere, in quanto raffigurazioni e non descrizioni, non hanno alcun valore di verità in senso letterale, e non si possono combinare a costituire una congiunzione. La differenza tra la giustapposizione e la congiunzione di due enunciati non ha nessun chiaro corrispondente nel caso di due immagini o di un'immagine e un enunciato. Versioni del mondo drammaticamente contrastanti possono ovviamente essere relativizzate: ognuna è corretta in base a un dato sistema – per una data scienza, un certo artista, o per un determinato soggetto di percezione e una situazione.¹

La cartina al tornasole per verificare se due descrizioni o raffigurazioni sono modi diversi di vedere lo stesso mondo oppure si riferiscono a mondi differenti è offerta dalla possibilità di trasformazione: se la trasformazione non distrugge completamente l'informazione veicolata, allora possiamo dire che ci troviamo di fronte a modi di dire, altrimenti avremo a che fare con rappresentazioni e descrizioni afferenti a mondi diversi e incompatibili. Goodman ci fa tuttavia notare che ogni qual volta operiamo una simile trasformazione, non confronteremo tra loro due sensi letterari, bensì metaforici, o già trasposti, come scriverebbe Cassirer. L'unico modo che abbiamo per determinare la correttezza di una versione di mondo è, infatti, di compararla con il suo mondo di riferimento, ma

Non possiamo mettere alla prova una versione confrontandola con un mondo non descritto, non raffigurato, non percepito [...]. Mentre si può parlare di determinazione a proposito di quali versioni sono corrette nel senso di 'ciò che si viene a sapere del mondo', dove 'il mondo' si suppone sia quel che viene

¹ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 4.

descritto da tutte le versioni corrette, ciò che veniamo a sapere del mondo è interamente contenuto nelle versioni corrette che ne diamo.¹

In altre parole, secondo Goodman, all'interno di ogni comunità esistono diversi sistemi simbolici apparentemente inconciliabili che possono nondimeno essere confrontati tra loro in base al loro valore metaforico: ogni oggetto deve essere letto all'interno di una struttura di riferimento che non fa parte di ciò che viene descritto, bensì del sistema di descrizione stesso, e in assenza della quale gli oggetti stessi sono privi di qualsiasi caratteristica. Un romanzo, un quadro o una teoria scientifica non solo sono privi di significato in sé e lo assumono soltanto in base al sistema di coordinate in cui sono inseriti, ma in assenza di tale sistema si può dire che non esistano affatto.

Si è soliti separare, come abbiamo visto, l'attività produttiva in testi che «raffigurano il mondo» e testi che «costruiscono un mondo»,² ma tale ripartizione non ha qui alcun senso. È chiaro, a questo punto, che per distinguere versioni fittizie o scorrette da quelle vere o accettate non si può mai ricorrere alla cosiddetta verità dei fatti – ovvero ad un assetto del mondo indipendente dal nostro modo di rappresentarlo –, in quanto il fatto non è meno costruito della finzione: 'che c'è davanti a me' dipende inevitabilmente dal sistema di riferimento che adottiamo per definirlo.³ La migliore definizione della filosofia di Goodman, infatti, è ancora quella data da Robert Cohen e Marx Wartofsky nella *Premessa* all'edizione del 1977 de *La struttura dell'apparenza*:

dietro una facciata di analisi fredde e metodiche delle condizioni per la costruzione di sistemi, sta in agguato una tesi radicale quanto inquietante; che il mondo non abbia, in se stesso, una struttura anziché un'altra: e che lo stesso valga per noi. La struttura dipende dai modi in cui lo consideriamo, e da ciò che facciamo. Ciò che facciamo, in quanto esseri umani, è parlare e pensare, costruire, agire e interagire. [...] Le condizioni della costruzione di sistemi simbolici sono, generalizzando, condizioni della costruzione di mondi da parte nostra, e della costruzione di noi stessi in quanto parte dei modi di essere «del» mondo.⁴

Non solo gli oggetti sono costrutti sociali, ma anche la stessa soggettività che li coglie non è che un fascio di credenze dinamiche che si costruiscono operando all'interno di uno o più mondi attuali. Come per Cassirer, anche per Goodman gli esseri umani *agiscono* più che contemplare, o meglio, secondo lui *l'atto di osservazione è già un atto di creazione*:⁵ comparare mondi differenti e tentare di

¹ *Ibidem*.

² Cfr. Libro I, par 3.1.

³ Cfr. N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 108.

⁴ Robert S. Cohen, Marx W. Wartofsky, *Premessa*, in N. Goodman, *La struttura dell'apparenza*, cit., p. 5.

⁵ E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, cit., p. 52: «Nella misura in cui il particolare *agire* dell'uomo si estende a una sfera sempre più vasta, nella quale si regola e si articola, si produce anche una

comprenderli consiste nel «trovare un adattamento», ovvero nel costruire un modo o mondo in cui le cose possono stare assieme coerentemente; un solo motto può dunque riassumere tutta la sua filosofia: «Comprendere e creare vanno di pari passo».¹

I *mondi-cantiere* in cui abitiamo sono perennemente in costruzione, ma, a differenza di Cassirer, la loro origine non interessa Goodman: in quanto «il fare è un rifare», il materiale di costruzione non viene fornito da intuizioni mitiche, bensì «*da altri mondi*».² Nell'universo di Goodman i diversi agenti culturali non fanno altro che riciclare parti considerate interessanti da altri sistemi e inserirle all'interno di strutture meglio adeguate agli scopi contingenti; in ciò consiste la sua critica anti-essenzialista: la scienza quanto l'arte non operano su 'dati', bensì su 'presi'; l'oggetto è infatti considerato per il suo valore funzionale, mai per le sue proprietà intrinseche, o meglio, la sua stessa sostanza viene stabilita dallo scopo assegnatogli dal sistema rappresentativo in cui è inserito.³ Proprio sulle modalità di costruzione di questi mondi, comuni ai più svariati campi del sapere, si concentra l'attenzione del filosofo, il quale, nel suo *Vedere e costruire il mondo*, distingue cinque modalità di fabbricazione, anche se la classificazione proposta, per sua stessa ammissione, non è sentita come esauriente.⁴

- I. *Composizione e scomposizione*. È l'attività principale attraverso cui i mondi vengono creati: materiali provenienti da altri mondi sono ricondizionati allo scopo di formare tanto soggetti quanto oggetti. È ugualmente possibile che gli elementi vengano addizionati o moltiplicati; differenti serie precedentemente autonome si intrecciano per formare una nuova unità: l'esempio della sinestesia, in cui avviene una coordinazione intermodale tra impressioni sensibili appartenenti a sfere sensoriali differenti, è forse il più evidente.
- II. *Peso e importanza*. I mondi, molto spesso, non differiscono l'uno dall'altro per la presenza o l'assenza di determinate componenti, ma per la rilevanza loro attribuita.⁵ Limitandoci all'ambito artistico, basti pensare alla notazione musicale: è evidente che sul pentagramma non vengano segnati tutti gli aspetti dell'esecuzione, ma solamente quelli giudicati

progressiva suddivisione, una sempre più determinata "articolazione". Cfr. anche Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 1976-2003², p. 208: «L'«atteggiamento» estetico è un atteggiamento mobile, di ricerca, di esplorazione – è meno atteggiamento che azione: creazione e ri-creazione»

¹ Cfr. N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., pp. 24-25.

² Cfr. *ivi*, p. 7.

³ Cfr. *ivi*, pp. 8 e 10.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 8-19.

⁵ Tale modalità di fabbricazione appare in filigrana già in E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, cit., p. 113: «Se ad esempio noi supponiamo che nella designazione dell'uccello, e quindi nel suo concetto linguistico, il momento del "volo" sia evidenziato come l'elemento decisivo ed essenziale, allora, in virtù sua e grazie alla sua mediazione, la farfalla entra effettivamente a far parte della classe degli uccelli».

rilevanti per un certo scopo, mentre altri vengono lasciati all'arbitrio o alla prassi; ovviamente, l'analisi delle motivazioni che hanno spinto a dare peso ad alcune caratteristiche piuttosto che altre ci aiuta a comprendere come la musica viene vissuta da una specifica comunità.

- III. *Ordinamento*. Se i mondi si differenziano non solo per gli individui che li compongono, ma altresì per il peso e l'importanza a questi attribuita, lo potranno fare anche in base alla modalità con cui i vari elementi vengono ordinati e posti all'interno di particolari tassonomie.
- IV. *Eliminazione e integrazione*. Al variare delle condizioni di vita corrisponde una diversa relazione pratica tra individui e mondo; di conseguenza alcuni materiali appartenenti al mondo precedente verranno abbandonati: tale tendenza è controbilanciata dall'immissione di nuovo materiale proveniente da altri mondi, che si presta meglio allo scopo. In campo musicale, ad esempio, l'eliminazione tanto degli «accordi classati» quanto di *glissandi* e *clusters*, caldeggiata da Pierre Boulez, è esito di tale dinamica: la logica che presiedeva la composizione musicale del periodo faceva apparire tali elementi come approssimazioni inadeguate ad inserirsi coerentemente nella struttura seriale delle composizioni; rinuncia tuttavia controbilanciata da un approfondimento della fisica acustica che ha autorizzato l'immissione nel linguaggio musicale di una serie di concetti provenienti dal mondo della matematica e delle scienze.¹
- V. *Deformazione*. L'ultima modalità di fabbricazione proposta consiste nel deformare o dare nuova forma alle vecchie componenti; all'interno di tale procedura ricade una vastità di pratiche differenti dagli esiti più disparati: dalla ricontestualizzazine alla parodia, dalla deformazione grottesca alla messa a nudo delle meccaniche di potere tipica della rivendicazione politico-sociale.

Che la visione del mondo degli esseri umani si modifichi nello spazio e nel tempo è fuori di dubbio, e altrettanto sicuro è che tale mutamento si verifichi sia nell'arte sia nella scienza. Ma Goodman non sta affatto asserendo simili truismi, nel corso dell'intera sua vita ha insistito sulla tesi ben più radicale secondo cui non vi è motivo di ritenere la legge di gravitazione universale di Newton maggiormente adeguata a spiegare le dinamiche reali rispetto a un quadro di Paul Klee o a *Gargantua e Pantagruel*. Un'idea sconvolgente che, all'indomani dell'uscita di *Vedere e costruire il mondo*, non aveva mancato di scatenare la reazione di Quine – suo collega ad Harvard con cui nel 1947 aveva scritto il manifesto del nuovo nominalismo costruttivista.² Della replica di Quine – concretizzatasi in una recensione non troppo lusinghiera pubblicata sulla rivista ad ampia tiratura

¹ Cfr. Pierre Boulez, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 39-40, 45 e *passim*.

² Nelson Goodman e Willard van Orman Quine, *Steps Toward a Constructive Nominalism*, in «Journal of Symbolic Logic», 12, 1947, pp. 97-122.

*The New York Review of Books*¹ – può certamente stupire l'intempestività: non era di certo il primo libro in cui Goodman esponeva chiaramente le sue idee in proposito. Non è invece difficile comprendere le ragioni del gesto di Quine, filosofo che, come già in precedenza è trasparito, aveva fatto dell'imperscrutabilità del riferimento e della relatività ontologica due capisaldi del suo pensiero:² spingersi ancora in questa direzione, fino ad accettare altre versioni del mondo accanto a quelle scientifiche, avrebbe significato spalancare le porte al relativismo concettuale più estremo; molto meglio, come egli stesso suggerisce nella recensione, «fermarsi dopo il primo passo: le teorie fisiche».³ Tuttavia, dal punto di vista di Goodman, la presa di posizione di Quine appare immotivata: prendendo seriamente il problema kantiano della teoreticità dell'osservazione – «i fatti sono teorie di taglia piccola, e le teorie vere sono fatti di taglia grande»,⁴ scrive nel libro bersaglio degli strali del recensore –, le molteplici versioni possiedono la medesima legittimità in quanto hanno tutte come referenti mondi reali.⁵ Arte e scienza, in altre parole, sono mezzi ugualmente appropriati per esprimere ciò che emerge dall'esperienza. Il relativista concettuale, infatti, non intende minimamente disconoscere i meriti della scienza, ma sostiene che non vi sia modo di assegnare una posizione privilegiata a una versione anziché a un'altra:

molte versioni del mondo diverse sono indipendentemente interessanti e importanti, senza che si debba richiedere o presumere la loro riducibilità ad un'unica base. Il pluralista, ben lontano dall'essere contro la scienza, accetta le scienze nel loro pieno valore. Il suo tipico avversario è il materialista o il fisicalista che pretende a un monopolio, col sostenere che un sistema, quello fisico, è preminente e onnicomprensivo, per cui ogni altro sistema deve in ultima istanza essere ridotto ad esso oppure respinto in quanto falso o privo di significato.⁶

Non solo – come afferma Goodman punzecchiando il collega di Harvard – è illecito sostenere che tutti gli altri mondi siano in qualche modo riducibili a una base fisica, ma anche un'eccessiva separazione tra il modo di operare dell'arte e quello della scienza è analogamente errata. Poiché «i mondi che abbiamo li ereditiamo dagli scienziati, dai biografi o dagli storici quanto dai narratori, dai drammaturghi o dai pittori»,⁷ ogni agente culturale sarà influenzato da una molteplicità di sfere differenti e ogni suo prodotto risentirà di tale interferenza costruttiva. L'esempio più famoso è forse quello fornito da Darwin, che ebbe l'intuizione sulla competizione che guida la selezione naturale suggestionato dal

¹ Willard van Orman Quine, *Otherworldly*, cit.

² Cfr. anche Id., *Ontological Relativity & other essays*, cit.

³ W. O. Quine, *Otherworldly*, cit., p. 25 (trad. mia).

⁴ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 114.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 122-123.

⁶ *Ivi*, p. 5.

⁷ *Ivi*, p. 121.

reazionario teorico sociale Thomas Malthus, proiettando in tal modo una metafora sociale nella natura; i darwinisti sociali fecero poi appello alla sanguinaria lotta della natura per legittimare la competizione capitalista per il controllo della società, richiudendo così il metaforico cerchio sociale-naturale. O ancora, se si può affermare con sicurezza che Edwin A. Abbott non avrebbe potuto scrivere *Flatland* senza i contemporanei lavori di Bernhard Riemann, è parimenti ragionevole ritenere che, se Hugh Everett III e David Lewis non fossero stati accaniti lettori di fantascienza, l'«interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica» e il realismo modale non sarebbero mai nati.¹ Assistere alla nascita di un'idea è un evento piuttosto raro: la maggior parte delle volte dobbiamo accontentarci di vederle rimbalzare da una parte all'altra nel campo da gioco della cultura.

Oltre a non differenziarsi per modalità di costruzione né per grado di aderenza alla verità, arte e scienza, dunque, sembrano intrecciarsi infinitamente l'una con l'altra. Sebbene una totale coincidenza tra le due risulti ancora difficile da accettare, Goodman riesce a spazzar via un altro luogo comune, ovvero l'idea secondo cui la scienza persegue uno scopo pratico, mentre l'arte sia il regno dell'«esplorazione disinteressata». Come scrive ne *I linguaggi dell'arte*, infatti,

non ogni esplorazione disinteressata è estetica. Pensare che la scienza abbia le sue motivazioni ultime in scopi pratici, e sia giudicata o giustificata a partire dai ponti, dalle bombe e dal controllo della natura, significa confondere la scienza con la tecnologia. La scienza ricerca la conoscenza senza pensare alle conseguenze pratiche, ed è interessata alla previsione non come guida per il comportamento ma come prova di verità. La ricerca disinteressata include tanto l'esperienza scientifica che quella estetica.²

Se arte e scienza non si distinguono nemmeno negli scopi che si prefiggono – o meglio, come vorrebbe il senso comune, per l'assenza o la presenza di scopo –, questo non porta il filosofo ad affermare che esse non si differenziano in alcun modo. Esistono quelli che egli chiama «sintomi dell'estetico», i quali, come emerge dalla denominazione scelta, non sono condizioni necessarie, ma concorrono a fornire un quadro clinico di ciò che potrebbe essere arte. Alla «densità sintattica» e «semantica» già presentate ne *I linguaggi dell'arte*, aggiunge in *Vedere e costruire il mondo* le nozioni di «pienezza relativa», «esemplificazione» e

¹ Cfr. Peter Byrne, *The Many Worlds of Hugh Everett III*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 360. Il modo in cui David Lewis descrive le controparti nel suo *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic* è esplicitamente ripreso dal racconto *The Wheels of If* di L. Sprague de Camp – comparso su *Unknown Fantasy Fiction* nell'ottobre del 1940 – in cui un avvocato newyorkese si ritrova ogni mattina a viaggiare in un nuovo universo parallelo in sempre differenti identità (cfr. D. Lewis, *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic*, cit., p. 28, nota 3).

² N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 209.

«riferimento multiplo e complesso».¹ In breve, secondo Goodman, la differenza tra il sistema simbolico scientifico e quello letterario-artistico non riguarda la verità o la correttezza del legame referenziale con ‘ciò che sta sotto’, ovvero la realtà dei fatti, ma la limpidezza del segno, che nel caso delle scienze è massima, mentre in quello dell’arte può essere minima: non possiamo semplicemente scrutare «attraverso il simbolo», ma siamo obbligati a riflettere e porre l’attenzione sul mezzo di comunicazione, anziché sul contenuto informativo del messaggio comunicato.²

L’anti-essenzialismo di Goodman, pertanto, ci invita a sostituire la famigerata domanda «Che cos’è arte?» con «Quando è arte?»³ e la risposta può essere data solamente da un’analisi accurata delle strutture di riferimento in cui è immersa, ovvero del sistema simbolico-rappresentativo che assegna l’etichetta di ‘oggetto artistico’. Non a caso il suo «relativismo radicale [...] prossimo all’irrealismo» si dimostra «sottomesso a restrizioni rigorose»⁴ e queste vengono fornite dalle condizioni di possibilità imposte dai particolari regimi di semiotici: «non costruiamo un mondo mettendo insieme dei simboli a caso, non più di quanto un carpentiere costruisca una sedia mettendo insieme a caso dei pezzi di legno».⁵ In quest’ottica si inseriscono anche le restrizioni per evitare la proliferazione degli argomenti induttivi corretti: in quanto la validità di un ragionamento non può esser basata sulla veridicità delle premesse, ma solamente sulle regole di inferenza preventivamente definite, si rischierebbe di soffocare in un delirio di conclusioni palesemente assurde, ma ciononostante corrette. Per scongiurare tale pericolo la selezione degli argomenti induttivi corretti deve essere limitata ai «predicati proiettabili»: ⁶ ovvero quelli che possiedono un mondo, seppur

¹ Cfr. *ivi*, pp. 217-220; cfr. anche N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., pp. 80-81. Con «pienezza relativa» si intende che il simbolo artistico debba contenere relativamente più aspetti significanti rispetto a quello scientifico: ne *I linguaggi dell’arte* Goodman porta l’esempio di un diagramma e un bozzetto rappresentante delle montagne, il primo non viene considerato artistico poiché la raffigurazione grafica è vincolata agli aspetti funzionali definiti del fenomeno rappresentato, mentre la seconda presenta un numero indefinito di tratti significativi. Affine a questa funzione è l’«esemplificazione» e il «riferimento multiplo e complesso» con le quali si intende mostrare come il simbolo artistico realizzi un numero maggiore di funzioni referenziali interagenti direttamente con il sistema simbolico proprio dell’arte e mediatamente con altri appartenenti a diversi campi del sapere.

² Cfr. N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., 81-83. A ben vedere il simbolo artistico di Goodman non si qualifica in maniera molto diversa dalla celebre «funzione poetica» di Jakobson (cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., pp. 189-192).

³ Cfr. N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., pp. 67-83. Per dare un’idea dell’importanza del cambiamento di prospettiva operato da Goodman nella riflessione estetica globale e non solo di scuola analitica, basti pensare come l’analisi delle differenti manifestazioni estetiche, e il conseguente tentativo di individuare funzioni che riescano a garantirne la specificità artistica, sia al centro dei due volumi di Gérard Genette, *L’Opera dell’arte*, 2 voll., Bologna, Clueb, 1998 e 1999.

⁴ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. VIII.

⁵ *Ivi*, p. 111.

⁶ *Ivi*, p. 147.

convenzionale, di riferimento, mentre i predicati vuoti – le «parole senza mondo» – vanno respinti. È sicuramente arduo stabilire una procedura di decisione diversa dal buon senso e dall'abitudine, tuttavia le modalità di costruzione dei mondi, i sintomi estetici e l'argomentazione in favore della validità induttiva sono una prova di questo sforzo di trovare alcune importanti restrizioni al "Tutto va bene": «la validità delle inferenze [...] e la proiettabilità dei predicati sono [...] indipendenti dalla verità, ma non dal linguaggio».¹

Pure lo spinoso problema centrale de *I linguaggi dell'arte*, ovvero la distinzione tra raffigurazioni che presuppongono l'esistenza del raffigurato ed altre che non la presuppongono, viene risolto in termini linguistici. La questione è affine a quella, già più volte incontrata, delle proprietà relative alle entità inesistenti:² è evidente che 'un'immagine di Dante' presuppone l'esistenza di una 'entità Dante' unica, oggetto di rappresentazione, laddove 'un'immagine di Pegaso' non si riferisce ad alcuna 'entità Pegaso' unica e costituisce apparentemente un predicato vuoto, poiché contiene quello che Russell chiama «termine vuoto». Come suggerisce Goodman, nel secondo esempio sarebbe meglio dire che l'enunciato 'un'immagine di Pegaso' non esemplifica «cavallo alato», bensì «etichetta-di-cavallo-alato»:³ è una 'Pegaso-immagine' più che 'un'immagine di Pegaso'. Tuttavia, anche le raffigurazioni che non presuppongono l'esistenza di un'entità unica, oggetto di rappresentazione, hanno come riferimento un insieme di raffigurazioni simboliche delle quali fanno a loro volta parte. In altre parole, per Goodman il termine 'Pegaso' non è affatto «vuoto»: l'uso di questa come altre «etichette» è disciplinato da regole semantiche che governano la corretta manipolazione dei segni e che ci consentono in tal modo di leggere le figure. Il filosofo fornisce così una sorta di *grammatica della rappresentazione*: come tra 'un'immagine di Pegaso' e una 'Pegaso-immagine', l'ambiguità tra 'versioni di mondi' e 'mondo-versioni' è data dal fatto che tanto il primo tipo di raffigurazioni quanto il secondo possiedono un significato sempre in virtù del rapporto mediato che intrattengono attraverso altre rappresentazioni e mai in virtù di un rapporto diretto con delle entità *in sé*. Entrambe, dunque, partiranno sempre da altri mondi, i quali verranno trovati *nella misura in cui* sono costruiti.

Se il simbolo artistico di Goodman si presenta molto simile alla «funzione poetica» di Roman Jakobson, corsivamente si può così segnalare che in questo appiattimento della riflessione relativa all'opera artistica su quella riguardante il funzionamento dei sistemi simbolici consta, forse, il vero limite dell'estetica di Goodman: peccato veniale se consideriamo che il fatto di considerare questioni estetiche in termini semiotici – ovvero come manipolazioni di particolari regimi di segni per scopi espressivi specifici – è una tendenza che caratterizza tutto il corso della modernità occidentale,⁴ tendenza che possiamo far culminare nelle

¹ *Ivi*, p. 151.

² Cfr. Libro I, par. 3.1 e 3.2.

³ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 65.

⁴ Tzvetan Todorov, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984, p. 181.

varie declinazioni della cosiddetta *svolta linguistica*, dove l'intero spettro delle problematiche del pensiero pare analizzabile in termini linguistici.

Riepilogando, tutte le «etichette» denotano: se si applicano in senso metaforico o letterale ad un referente ne sottolineano determinate proprietà. Seguendo Goodman, la falsità dipende non da una mancata corrispondenza di un'affermazione con il relativo stato di cose, bensì da «un'errata assegnazione di etichetta» all'interno del sistema rappresentativo; la verità metaforica, invece, è data dalla possibilità della struttura di consentire e riconoscere la «riassegnazione» di un'etichetta specifica ad un altro insieme di termini;¹ in tal modo la verità metaforica è ovviamente compatibile con la falsità letterale, mentre l'inapplicabilità di quest'ultima non garantisce affatto l'applicabilità della prima, e viceversa. Nondimeno, poiché l'applicazione sia di termini metaforici sia letterali modifica e riorganizza il mondo in cui viviamo, la zona di confine tra verità e falsità letterale finisce per sovrapporsi parzialmente a quella tra verità e falsità metaforiche; una volta compreso il piano di riferimento del discorso metaforico, la derivazione del giudizio di verità non risulta più arbitraria di quella sul piano di riferimento letterale.² Entrambi i giudizi assolvono alle medesime funzioni di proiezione, la differenza tra i due è semmai, come già scriveva Nietzsche,³ una questione di età e cristallizzazione all'interno di un sistema semantico: «le metafore, come i nuovi stili di rappresentazione, diventano più letterali come si dissolve la loro novità».⁴ La *realtà* è dunque *convenzione*, e una rappresentazione realistica o letterale rientra nella categoria del 'vero' o del 'dato di fatto' solo in quanto viene così legittimata dal complesso simbolico in cui è immersa.

Alla luce delle teorie di Goodman sui sistemi simbolici, si possono abbozzare le caratteristiche che un qualsiasi oggetto deve assumere per avere il ruolo di 'opera d'arte'. L'analisi è naturalmente estendibile a tutte le categorie di oggetti, ad ulteriore conferma che essi non sono ciò che sono in virtù di supposte

¹ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 68. Cfr. anche *ivi*, pp. 70-71: «Per quanta reverenza si possa sentire verso le classi e gli attributi, sicuramente le classi non sono spostate da un regno all'altro, né gli attributi in qualche modo estratti da alcuni oggetti e immessi in altri. Semmai viene trasportato un insieme di termini, di etichette alternative; e l'organizzazione che promuovono nel regno straniero è guidata dal loro uso abituale nel regno d'origine».

² Cfr. N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 124.

³ Cfr. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Verità e menzogna e altri scritti giovanili*, Roma, Newton Compton, 1981, p. 129: «Che cos'è dunque la verità? Un esercito mobile di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane, che sono state sublimite, tradotte, abbellite poeticamente e retoricamente, e che per lunga consuetudine sembrano a un popolo salde, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni, delle quali si è dimenticato che appunto non sono che illusioni, metafore, che si sono consumate e hanno perduto di forza, monete che hanno perduto la loro immagine e che quindi vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete».

⁴ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 66.

proprietà intrinseche, bensì per l'uso che ne facciamo.¹ Se infatti non è possibile affermare con certezza «Che cos'è arte?», altrettanto difficile discernere ciò che è scienza da ciò che non lo è: una teoria è vera quando riesce a spiegare un ampio numero di fenomeni 'naturali', ma questi sono a loro volta esempi prodotti dalla teoria stessa o da altre con le quali essa trova un adattamento. In altre parole, la 'verità' è un aspetto del sistema stesso, non un principio di selezione attraverso cui distinguere le teorie scientifiche – che rappresentano il mondo in sé – da quelle che non lo sono; al contrario, adattabilità al contesto e inclusività sono sicuramente motivi di successo per qualsiasi tipo di teoria.² Goodman, tuttavia, non si ferma qui. Un'ipotesi, che scorre sottotraccia nelle sue varie opere, è che, in fin dei conti, anche le teorie scientifiche vengano accettate o rifiutate per motivi *estetici*. Lo abbiamo visto nel caso del realismo modale e mentre passavamo in rassegna le varie ipotesi multiversali comparse nella fisica contemporanea: a parità di potere esplicativo, viene preferita la teoria più semplice. L'idea, profondamente radicata, deriva dal nostro pensare la natura come dominio di regolarità, equilibrio e simmetria: «il mito dell'unicità e dell'eleganza», come lo chiama Leonard Susskind, è stato – e rimane tutt'ora – ancor più difficile da sradicare nelle scienze che nell'arte.³

¹ L'idea secondo cui un'entità x assume un valore y in un contesto c è alla base del funzionalismo di Searle. Al di là di somiglianze superficiali, tuttavia, le due visioni divergono considerevolmente per impegno ontologico: Searle, infatti, a differenza di Nelson Goodman e di altri costruttivisti, difende il realismo esterno in quanto presupposto formale o spazio di possibilità necessario per la comprensione normale delle asserzioni (cfr. John R. Searle, *La costruzione della realtà sociale*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 169-221). Secondo Searle, inoltre, il valore di un oggetto sociale viene determinato secondo la regola ' x conta come y nel contesto c '. Se tale formulazione viene interpretata come asserzione identitaria, tuttavia, implica alcune difficoltà formali. Tradizionalmente, supponendo che vi sia identità tra due entità, questa deve essere necessaria e non contingente, ovvero 'se x è y in c vi sono dunque due possibilità: o ' x è y ', e quindi vi è identità sempre, oppure ' x non è y ', e non c'è alcuna identità. Nel primo caso non c'è bisogno di alcuna teoria per affermare che ' x conta come y nel contesto c ', poiché sono esattamente la stessa cosa, nel secondo caso, invece, ci si ritrova in un ingiustificato dualismo, poiché vi sono due entità che contano come una soltanto in dipendenza da determinati contesti. Seguendo la formulazione di Searle, ad esempio, se tengo *una* banconota da dieci dollari in mano, avrò in mano non uno, bensì *due* oggetti: un fatto bruto, ovvero un pezzo di carta, e un oggetto sociale che conta come una banconota da dieci dollari soltanto in un determinato contesto. La formulazione di Goodman, al contrario, non presenta alcuna difficoltà di questo tipo, poiché non vi è alcuna variabile individuale in occorrenza secondaria, bensì un predicato: ' x conta come y nel contesto c ' è da leggersi, in tal caso, come ' x viene a soddisfare la *proprietà* y nel contesto c '. In altre parole vi è un'entità x che viene a soddisfare *differenti predicati* in vari contesti: non vi sono mai *due* entità supposte differenti che tuttavia contano come *una* sola in determinati contesti. Per ottenere da questa posizione un relativismo concettuale radicale come quello di Goodman, basta aggiungere la clausola secondo cui l'entità x al di fuori di ogni contesto c è indistinguibile dal niente (non soddisfa alcun predicato).

² Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 226-227; cfr. anche N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 21.

³ Cfr. L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., p. 105-123.

Sebbene per Goodman tra arte e scienza esista un'affinità di fondo, le versioni del mondo fornite divergono tanto radicalmente da risultare incomparabili. Eppure, lo constatiamo quotidianamente, i prodotti della scienza e dell'arte entrano costantemente a contatto, influenzandosi reciprocamente. L'intreccio è così forte che spesso, agli occhi dello storico delle idee, non solo le varie arti di un'epoca, pur nella loro autonomia, esibiscono caratteristiche comuni, ma anche le scienze del periodo sembrano condividere con esse un medesimo, per quanto vago, «spirito del tempo». Sulla scorta di Cassirer, che invita i filosofi a cogliere il mutamento dei sistemi simbolici umani in relazione alla trasformazione delle condizioni di vita, anche secondo Goodman

Fintantoché sono sanzionate versioni corrette ma in conflitto e non tutte ridicibili ad una sola, l'unità non deve essere ricercata in un ambiguo o neutrale *qualcosa* che sta al di sotto del complesso di queste versioni, ma in un'organizzazione globale che le abbraccia tutte.¹

Proprio con lo scopo di indagare quest'«organizzazione globale», che permette l'interazione tra più sistemi simbolici all'interno di una medesima cultura, e le modalità attraverso cui si possa creare un dialogo interculturale è nato il concetto di *semiosfera*, al quale ora rivolgeremo la nostra attenzione.

3.6. RELATIVISMO CONCETTUALE III: MODI DI VEDERE O MONDI DEL VEDERE?

Anche chi voleva scappar via dal Mondo lo traduce.
Henri Michaux

Il concetto dell'esistenza di un determinato spazio all'interno del quale sia possibile la semiosi – ovvero il processo attraverso cui qualcosa assume il valore di segno – non è certamente riconducibile a una matrice ideale unica: sebbene, una volta creata, sia possibile riconoscerne una genealogia infinita, la formulazione della nozione di *semiosfera* viene giustamente attribuita a Jurij Michajlovič Lotman.

Lotman nasce come studioso di letteratura russa e, anche quando, in un secondo momento, si interesserà dello sviluppo dei sistemi simbolici e della loro dinamica sociale, gli esempi che trarrà affonderanno sempre le radici nei testi e nella tradizione russa; non a caso detiene, dal 1960 al 1977, la cattedra di Letteratura Russa e successivamente viene eletto direttore del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere all'università di Tartu, scuola che, come ci ricorda lo stesso Lotman nelle sue *Non-Memorie*, ha dato prova negli anni di una grande

¹ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 6.

capacità di rinnovamento.¹ Nel corso degli anni, infatti, il pensiero di Lotman subisce un'evoluzione che tende ad allargare il concetto di testo a una dimensione sempre più ampia e fluida. Non solo il testo, ma l'intero sistema linguistico non può più venir preso in esame come se fosse autonomo e isolato: già nei saggi scritti assieme a Boris Andreevič Uspenskij nel corso degli anni Sessanta e poi raccolti nel volume *Tipologia della cultura* – pubblicato nel 1973² – viene elaborato il concetto di «sistema modellizzante secondario» che raccoglie una serie di altre strutture semiotiche – come, ad esempio, miti, immagini e sogni – che sebbene differiscano dal «sistema modellizzante primario» (ovvero il linguaggio naturale), mantengono con esso un rapporto di reciproca interazione. Tale impostazione porta a concludere non solamente che l'intero sistema linguistico non può essere considerato in funzione a se stesso, ovvero avulso dal contesto in cui si è formato, ma anzi che esso è continuamente vivificato dalle differenti formazioni culturali di cui è parte integrante. Per rendersi conto delle potenzialità di questa intuizione basti pensare che non si è in alcun modo vincolati a considerare il sistema modellizzante primario come obbligatoriamente costituito dal codice linguistico. Il contenuto semiotico prodotto dall'interazione di molteplici strutture culturali può quindi essere espresso in un codice diverso, come ad esempio quello musicale: risalendo dal sistema modellizzante primario a quello secondario, a cui è inestricabilmente legato, si aprono nuove prospettive alla comparazione intermediale. Così facendo, procedimenti che a prima vista presentano caratteristiche palmari incommensurabili perché appartenenti a codici espressivi diversi, possono essere messi a confronto risalendo alle strutture culturali comuni che li hanno ispirati; si può dunque mettere simultaneamente in evidenza come una comune volontà comunicativa sviluppi strategie linguistiche differenti e quali siano gli aspetti su cui queste ultime convergono o divergono.³

L'articolazione del sistema pone subito in evidenza la particolarità di Lotman nel contesto strutturalista e post-strutturalista. La sua semiotica, infatti, si distingue sia da quelle derivate dall'impostazione filosofica di Pierce e Morris, sia da quella preconizzata da Ferdinand de Saussure – nonché dagli sviluppi

¹ Cfr. Jurij Michajlovič Lotman, *Non-memorie*, Novara, Interlinea, 2001, p. 86: «[...] a me e alla scuola di Tartu è toccato più volte toglierli la vecchia pelle».

² La traduzione italiana del volume appare due anni dopo: Jurij Michajlovič Lotman e Boris Andreevič Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

³ La mancata connessione tra «sistema modellizzante primario» e «secondario» si presenta come uno dei limiti più evidenti delle odierne comparazioni intermediali: un'analisi delle forme che non si ponga il problema della loro *formazione* non consente in alcun modo di comprendere la necessità che ha spinto gli artisti a comporre le loro opere in un modo e non in un altro. Un esempio di analisi intermediale che, dopo un'accurata indagine delle somiglianze tra i procedimenti compositivi musicali dell'avanguardia postweberniana e quelli poetici di Amelia Rosselli, non riesce a cogliere fino in fondo il senso di tale scelta estetica è rintracciabile in Paolo Cairolì, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberiana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze» 17-19, 2003, pp. 289-300.

anglosassoni di Ivor Armstrong Richards e da quelli strutturalisti di Jakobson, fortemente influenzato dalla teoria dell'informazione elaborata negli anni quaranta da Claude Shannon e Warren Weaver.¹ Sebbene la semiotica di Pierce e Morris e quella strutturalista non si basino su identici presupposti – se la prima pone alla base un segno formato dall'unione di *significato*, *significante* e *referente*, il segno di de Saussure è invece composto dai primi due soltanto, e il suo sistema semiotico si fonda sulla dicotomia fra *langue* e *parole*² –, si può tuttavia dire che entrambe le tradizioni scientifiche, pur differendo in modo sostanziale, concordino sul carattere atomico – ovvero non ulteriormente scomponibile – dell'elemento di partenza su cui in seguito verrà costruito il sistema: si va dunque dal semplice al complesso, dal segno dominato da regole precise allo scambio d'informazioni espresso dal codice linguistico. In sintesi, come l'epigenesi del vivente è un prodotto di sintesi ottenuto per composizione di elementi semplici (i quattro nucleotidi del DNA e i venti aminoacidi nel caso delle proteine), così il linguaggio è ottenuto attraverso la produzione secondo regole precise di stringhe ben formate di segni: in entrambi i casi la competenza del vivente in quanto organismo semiotico è di tipo sintattico e – come sottolinea efficacemente Ronchi – «la differenza tra il normale e il patologico è data [...] dalla qualità di trascrizione».³ In altre parole, la vita consiste nel passaggio – efficace o meno – di informazioni già date. Lotman si rende conto dei rischi di tale impostazione; infatti, isolando il sistema linguistico e studiandolo come risultato di regole interne a esso, si corre il pericolo di costruire una struttura incapace di render conto della varietà dell'oggetto di indagine: in natura, come nella cultura, è difficile riscontrare sistemi isolati, costituiti da elementi realmente distinti e separati, analizzabili univocamente.⁴ Tale osservazione conduce Lotman a ribaltare le proposte semiotiche precedenti, sostenendo che non è il singolo linguaggio isolato a essere condizione necessaria per la comunicazione e la semiosi, ma è il «dialogo»: l'«insieme delle formazioni semiotiche precede (non in senso euristico ma funzionale) il singolo linguaggio isolato ed appare la condizione necessaria per l'esistenza di quest'ultimo»; la relazione tra queste

¹ Cfr. Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 1967-2010²³, pp. 25-27. Per l'intersezione tra le ricerche di cibernetica, genetica e semiotica strutturale cfr. R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., pp. 269-272.

² La differenza sostanziale tra la semiotica di stampo anglosassone e quella di matrice strutturalista risiede nell'«autoreferenzialità» del linguaggio prevista da quest'ultima: mentre per la prima la genesi del senso è data da un'applicazione del gioco linguistico su di un riferimento esterno, ovvero da un *nesso linguaggio-mondo*, per la semiotica di matrice strutturalista l'evoluzione linguistica è fornita solamente dalle manipolazioni convenzionali del *nesso significante-significato*. Per una critica del modello semantico (e semiotico) saussuriano e strutturalista cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, cit., pp. 5-6.

³ R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 274.

⁴ Cfr. Jurij Michajlovič Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985-1992², pp. 55-56.

formazioni crea la necessità di un linguaggio e ne regola l'evoluzione.¹ Analizzare un particolare regime simbolico senza tener conto del ruolo attivo degli agenti e delle istituzioni che attualizzano l'ordine culturale stesso significa ignorare la semiosi come processo. Perché vi sia uno scambio informativo (e quindi un linguaggio), bisogna vi sia *qualcosa* da scambiare, ma questo qualcosa non esiste al di fuori dello scambio (e quindi del linguaggio) in cui è dato: in opposizione agli altri modelli semiotici, dunque, per Lotman l'informazione veicolata dal linguaggio *non è data*, ma *creata* nell'interazione tra due attori impegnati in una conversazione che ha luogo in una situazione sempre determinata e che si innesta su di una catena di enunciazioni anteriori, prospettandone al contempo di ulteriori. Tale impostazione è probabilmente dovuta all'influenza del circolo di Bachtin, all'interno del quale – secondo le parole di Ronchi – si è delineata «la più potente obiezione al modello linguistico di derivazione ingegneristica».² In altre parole, per Lotman – come per Bachtin – la competenza del vivente è *dialogica*, non (solo) sintattica: in uno scambio comunicativo il significato non precede la relazione, ma *nasce dalla* relazione, nel cui farsi si può scorgere al massimo una tendenza, un «senso» che orienta di volta in volta le domande e le risposte. Il termine 'dialogo', però, appare ancora inadeguato a rendere conto di tale dinamica: a esso – fa notare Ronchi – si dovrebbe preferire il termine 'conversazione', poiché convenzionalmente un dialogo è una conversazione che subordina il suo strutturarsi a un significato trascendente sul quale i due attori dovranno infine convenire; una conversazione, invece, si mostra più libera e i due attori, adeguando vicendevolmente le proprie domande e risposte, creano un significato che non preesiste all'interazione, ma sarà evidente (emergerà) solo al suo termine.³ Non è un caso che la nozione di semiosfera deve molto al concetto di *biosfera*, elaborato nel corso degli anni Venti e Trenta dal biologo Vladimir Ivanovič Vernadskij.⁴ L'idea base della biosfera è che tutte le formazioni organiche (e non solo) siano legate tra loro in modo molto stretto: l'umanità che osserva la natura deve sempre considerarsi parte funzionale di quest'ultima. L'osservatore è perennemente all'interno del sistema che osserva: così come l'uomo e il mondo si ripiegano l'uno nell'altro, anche la stessa cultura si presenta come soggetto e oggetto in se stessa.⁵ Avvicinando il linguaggio alla natura, dunque, non la si vuole certamente umanizzare prestandole la struttura della parola; l'intento è piuttosto quello di *naturalizzare il linguaggio* – e con esso l'essere umano – ritrovandovi all'opera il medesimo schema generale: anche i

¹ Cfr. *ivi*, pp. 68-69.

² R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 275.

³ *Ivi*, p. 276.

⁴ J. M. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 56: «Chiamerò questo continuum semiosfera in analogia con il concetto di biosfera introdotto da Vernadskij».

⁵ Per parafrasare il titolo di un saggio di Lotman del 1989, poi pubblicato in versione inglese nel 1997 (cfr. Jurij Michajlovič Lotman, *Culture as a subject and an object in itself*, in «Trames», 1 (51/46), 1997, pp. 7-16).

linguaggi naturali fanno parte dell'insieme organico e agiscono tanto su se stessi quanto sulle altre formazioni semiotiche in un intreccio funzionale inestricabile.

L'universo semiotico può essere considerato un insieme di testi e di linguaggi separati l'uno dall'altro. In questo caso tutto l'edificio apparirà formato da singoli mattoni. È però più feconda l'impostazione opposta. Tutto lo spazio semiotico si può considerare come un unico meccanismo (se non come un organismo). Ad avere un ruolo primario non sarà allora questo o quel mattone, ma il «grande sistema» chiamato semiosfera.¹

La priorità non è dunque accordata ai singoli organismi, bensì a quello che potremmo chiamare un *sistema di sistemi in perenne interazione*, il quale è al centro del concetto di semiosfera, che è, secondo le parole di Lotman, lo «spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi».² Questa definizione ha il merito di contenere implicitamente due aspetti fondamentali: innanzitutto sottolinea, come abbiamo detto, l'insensatezza e l'errore cui si è costretti nel momento in cui si tenta di isolare soltanto un aspetto culturale senza tener conto dell'ambiente complesso in cui è immerso, ma soprattutto ci fa capire che, se il concetto di semiosfera è applicabile universalmente a qualsiasi formazione culturale, essa, in quanto unità all'interno della quale avviene la semiosi, non è universale, ma particolare. La semiosfera occupa infatti una *determinata regione spaziotemporale* e presenta un *comportamento specifico* orientato a organizzare la «dipendenza funzionale fra le parti» con modalità di aggregazione specifiche:³ al suo esterno esiste una realtà extrasemiotica che può essere dominio di un'altra semiosfera o semplicemente realtà non semiotizzata: «testi che le sono estranei» o «non testi». Esiste dunque del materiale che non ha mai avuto o che ha perso valore semiotico per una determinata formazione culturale e quindi, al suo interno, non esiste linguaggio in grado di comunicarlo. Attraverso una metafora visuale cosmica si può dire che le differenti culture formano un multiverso di universi regolati da leggi differenti: lo sguardo di un essere in grado di fare astrazione da ogni formazione culturale coglierebbe le varie semiosfere come una sorta di «universi-bolla», caratterizzati ognuno da una specifica geometria interna potenzialmente infinita, che, tuttavia, da una prospettiva esterna tende a sfumare verso i confini, i quali a volte si toccano senza particolari conseguenze, altre volte, invece, si uniscono e si inglobano.

La (post-)modernità della visione di Lotman è confermata dal fatto che il rapporto tra culture appartenenti a semiosfere differenti mostra affinità molto forti con la nozione di «differenza culturale», tanto cara ai *Cultural Studies* americani e alla critica postmodernista in genere: la discontinuità tra culture non appartenenti alla medesima semiosfera non è di tipo semplicemente

¹ J. M. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 58.

² *Ibidem*.

³ Cfr. *ivi*, pp. 59 e 69.

epistemologico, ovvero riguardante ciò che una cultura conosce o è in grado di conoscere, ma è una differenza intrinseca al processo di enunciazione, riguardante ciò che le varie affermazioni *della* e *sulla* cultura riconoscono, ovvero autorizzano o non autorizzano, come «conoscenza/conoscibile».¹ In altre parole, due enunciati, anche se identici nell'aspetto, inseriti in due semiosfere diverse innescheranno processi associativi disparati: essi non saranno semplicemente diversi, ma incommensurabilmente differenti.² Potremmo così dire che la differenza che intercorre tra diversità culturale e differenza culturale è analoga a quella che intercorre tra *modi di dire* e *mondi del dire*, o – per continuare la celebre analogia tra percezione, in cui la vista occupa una posizione tradizionalmente privilegiata, e conoscenza – tra *modi di vedere* e *mondi del vedere*.³ La situazione, solo apparentemente astratta, riguarda la realtà quotidiana. Se, ad esempio, una persona manca della più elementare cultura scientifica può non comprendere la richiesta 'Versami un bicchiere di H₂O', ma con l'opportuna spiegazione il divario culturale è colmabile: è quindi in linea di massima possibile, se emittente e destinatario abitano la medesima semiosfera, trovare una perifrasi alternativa che ottenga il medesimo risultato o riesca a fornire all'interpretante le competenze necessarie a decodificare l'enunciato di partenza. Situazione completamente diversa si sono trovati ad affrontare i missionari cristiani in India e in America. Si può provare a spiegare a un induista che per vedere la "luce divina" dovrà rinascere una seconda volta, ma difficilmente afferrerà che il missionario cristiano sta pensando alla rinascita in paradiso e non alla reincarnazione. Il senso letterale è lo stesso, ma i punti di sovrapposizione tra le due semiosfere sono solo apparenti, poiché l'impianto metaforico è incompatibile: un'affermazione è necessaria nel contesto di una qualsiasi organizzazione del sapere – o «*episteme*», per utilizzare un termine foucaultiano di nota fama⁴ – solamente quando è resa tale da una o tutte le sue concezioni dell'ordine, del segno e del linguaggio; in caso contrario l'enunciato di partenza non verrà compreso se non a prezzo di una totale ricostruzione di un mondo di

¹ Cfr. Homi Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001-2006², pp. 52-60.

² Così ad esempio in Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981-2014³, p. 51.

³ Cfr. E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, cit., p. 18: «La domanda su cosa sia il reale in sé [...] è una domanda che non ci si deve porre. Infatti visibile per lo spirito è soltanto ciò che gli si mostra in una determinata configurazione; ma ogni determinata forma dell'essere scaturisce innanzitutto da un determinato modo del vedere, da un'attività ideale che *conferisce* forma e significato». Il «modo del vedere» di cui parla Cassirer è qui divenuto un *mondo del vedere*, in quanto con tale perifrasi si intende tutto ciò che può essere colto all'interno di un particolare sistema di forme e significati. All'interno di ogni mondo del vedere, ci possono essere punti di vista differenti da cui si osservano le cose: sono questi i *modi di vedere* il mondo. Tuttavia, porre un discrimine oggettivo e non arbitrario tra i casi in cui si possono identificare diverse descrizioni rivali del medesimo oggetto e quelli in cui invece si è in presenza di descrizioni non concorrenti di enti diversi non si dimostra affatto semplice, se non, in linea di principio, addirittura impossibile.

⁴ Cfr. Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli-BUR, 1967-1978², pp. 11-12.

significati estraneo al destinatario della comunicazione. Caso analogo è quello del frate domenicano che mostra all'imperatore degli Aztechi il *Vangelo* dicendo «Questa è la voce di Dio»: l'indigeno se la porta all'orecchio, ma, non udendo nulla, lo getta a terra.

I suddetti esempi ci illustrano, inoltre, come la molteplicità organica di mondi culturalmente determinati prospettata da Lotman, seppur suggestiva, presenti, oltre a quelle affrontate per accettare l'esistenza di una pluralità di mondi attuali, nuove difficoltà filosofiche, sebbene queste ultime rimangano intimamente collegate alle precedenti. Sebbene Lotman ritenga che le semiosfere siano tra loro separate e indipendenti – e la differenza culturale è proprio l'esito di tale disgiunzione –, insiste contemporaneamente sulla possibilità che materiale non semiotizzato entri a far parte del capitale simbolico di una determinata cultura. Ma se una data semiosfera «non può avere rapporti con testi che le sono estranei [...] o con non testi», come è possibile che essi vengano tradotti in uno dei suoi linguaggi? Se il «non testo» viene etichettato come testo nel momento in cui assume un significato per una particolare cultura, che cosa esso fosse prima è impossibile da determinare: il «non testo» e il niente appaiono difficilmente distinguibili. La situazione non migliora per i «testi che le sono estranei», i quali vengono identificati attraverso una definizione doppiamente oscura: non solo, infatti, pretendiamo di distinguere tali testi dal niente, ma affermiamo che, per una cultura che risponde a schemi concettuali completamente differenti dai nostri, questi hanno un preciso significato. In entrambi i casi, ammesso e non concesso che 'qualche cosa' possa 'entrare' a far parte di una specifica semiosfera, essa non sarebbe 'tradotta', ma 'tradita', ovvero non vi sarebbe alcun rapporto tra il significato antecedente e quello successivo; in altre parole, un oggetto comparirebbe *improvvisamente* dal nulla e verrebbe considerato immediatamente come eterno, un altro, una volta scomparso, non sarebbe mai esistito. Lotman si dimostra ben consapevole del problema, al quale offre due soluzioni, in un certo senso complementari.

La prima soluzione, avanzata ne *La semiosfera*, è quella che potremmo chiamare dei *filtri*. Il confine della semiosfera è infatti costituito da una serie di «filtri» che hanno come scopo «la trasformazione delle non comunicazioni esterne in comunicazioni»:¹ solo all'interno della semiosfera, infatti, possono avvenire i processi comunicativi. All'interno di una cultura, determinati agenti possono svolgere il ruolo di filtri tra mondi differenti in quanto, in virtù di doti particolari (come lo stregone) o del loro mestiere (ad esempio il coltivatore della terra), sono incaricati del ruolo di traduttori; essi svolgono la loro attività *al confine* rendendo assimilabile per una cultura ciò che è esterno ad essa.

Il confine è un meccanismo bilinguistico, che traduce le comunicazioni esterne nel linguaggio interno della semiosfera e viceversa. Solo col suo aiuto la

¹ J. M. Lotman, *La semiosfera*, cit., pp. 58 e 61.

semiosfera può così realizzare contatti con lo spazio extrasemiotico o non semiotico.¹

Dal momento che «il confine è un meccanismo bilinguistico», nella sua interattività tra meccanismi di traduzione interni e oggetti culturali esterni si innesca un processo di *produzione di novità*, in quanto l'atto di ricodifica riveste il testo – nella sua più vasta accezione semiotico-strutturalista – di un significato non completamente sovrapponibile a quello che aveva nella cultura di partenza: si passa da un sistema d'ordine a un altro mantenendo tuttavia un *minimum* informativo necessario per riconoscere il nuovo oggetto come realtà tradotta e non prodotta da zero.² Sebbene tale trasformazione il più delle volte alteri il testo fino a renderne irriconoscibili i tratti originari, è innegabile che la cultura riconosca una realtà esterna a essa con la quale è in un qualche tipo di rapporto; ogni cultura, infatti, tematizza questa dinamica interno-esterno costruendo una sua *immagine identitaria* e una *proiezione dell'altro da sé*: da un lato le strutture più evolute cominciano a sviluppare strategie di autodescrizione metastrutturale (grammatiche) che tendono a irrigidire la struttura garantendone una certa stabilità, dall'altro la semiosfera crea il proprio esterno in maniera largamente indipendente dall'assetto che questo *fuori* ha effettivamente (la figura del barbaro ne è l'esempio paradigmatico).³

Nel saggio introduttivo a *La cultura e l'esplosione*, raccolta interamente dedicata all'analisi dei meccanismi che portano alla nascita delle diverse culture e alla modalità con cui avviene il processo conoscitivo all'interno di esse, Lotman ritorna sul problema dei «due gradi di oggettività»⁴ che tale sistema suppone: un'oggettività interna, cioè dal punto di vista del mondo costruito dai e nei linguaggi di una particolare semiosfera, e una oggettività esterna, ovvero ciò che si estende al di fuori di essi. A prima vista abbiamo a che fare con un'ambiguità simile a quella kantiana riguardante lo statuto delle impressioni sensibili: esse «danno origine» al materiale greggio o *sono* il materiale greggio che muove «l'attività del nostro intelletto»? I «due gradi di oggettività» di Lotman sembrano corrispondervi: da una parte gli oggetti possono essere semplicemente definiti come ciò che viene rappresentato dalle differenti rappresentazioni oggettive, le quali, per essere tali, devono inserirsi in un sistema culturale regolato, dall'altra viene postulato un realismo esterno, secondo cui esiste una realtà indipendente dalle rappresentazioni linguistiche che ne forniamo. Tuttavia, come abbiamo visto accadere nel caso della filosofia trascendentale di Kant – in cui un oggetto per essere considerato tale è sufficiente rientri in un sistema regolato che così lo

¹ *Ivi*, p. 60.

² Cfr. *ivi*, pp. 65 e 83-90.

³ Cfr. *ivi*, pp. 62-65.

⁴ Jurij Michajlovič Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 10.

presenta¹ –, anche il meccanismo semiotico di Lotman sembra poter funzionare anche in assenza di una realtà intesa come presenza di fatti univocamente interpretabili e indipendenti dalle nostre rappresentazioni. Se le cose stanno così, perché cruciarsi per pagine e pagine sulle modalità di conoscenza, coinvolgendo ricordi personali, analisi letterarie, psicoanalisi e fisiologia? La risposta a questa domanda ci conduce alla seconda soluzione offerta da Lotman al problema di come si possa parlare di dialogo tra culture e di come avvenga la produzione di novità, e tale risposta parte dalla constatazione di un fatto: *la cultura esplose*. Pensare alla conoscenza soltanto come processo graduale interno alla cultura pare a Lotman eccessivamente limitante, essa non è reale conoscenza, ma solamente un fare e rifare schemi volatili, senza presa sul reale; e se si nega alla cultura di esercitare una qualsiasi presa sul reale, il processo semiotico stesso appare impossibile. Questo, tuttavia, non conduce Lotman ad asserire senza esitazione che esiste una realtà indipendente da qualsiasi modo di rappresentarla: affermarlo vorrebbe dire condannare la pluralità dei mondi culturali insita nell'idea di semiosfera.²

¹ Cfr. Libro I, par. 3.4.

² Per comprendere meglio la posizione di Lotman è bene tener presente che la funzione simbolica è suscettibile, in certi casi, di due letture. Con il termine simbolo, infatti, si intende sia il semplice segno, inserito in un sistema codificato abbastanza limpido che consente la lettura istantanea, sia un qualsiasi elemento atto a suscitare nella mente un concetto diverso da quello del suo immediato aspetto sensibile, ovvero ad essere *usato come* segno, sebbene la sua determinazione principale non sia linguistica: in tal senso, dunque, anche gli oggetti hanno una funzione simbolica all'interno di una determinata cultura e, in varia misura, vengono così utilizzati a fini artistici o meno. Basti pensare ai significati assunti connotativamente dai vari animali: la furbizia per la volpe, la stupidità per l'asino, etc. per avere uno *specimen* subito evidente; tuttavia l'esempio migliore è fornito dai vari oggetti che costellano la poesia di Rimbaud e Mallarmé o i quadri di Moreau, che attivano connessioni analogiche tra sfere sensoriali differenti, senza sfruttare apparentemente alcun codice allegorico intersoggettivo e riconosciuto, mettendo così apparentemente in evidenza un dimensione inconscia in un certo senso universale. In questo caso, dove la significazione avviene attraverso una grammatica tutt'altro che esplicita, il simbolo tende a essere interpretato in modo trascendente: il suo rimandare ad altro da sé viene letto come rinviate a una realtà inesprimibile e diversa, esterna al sistema rappresentativo in cui è immerso, ma a cui in qualche modo risulta legato. Sembra, in altre parole, che le cose non corrispondano al loro valore simbolico, ovvero che la rappresentazione rifletta malamente una realtà muta da essa indipendente. È chiaro come tale lettura faccia ritornare l'aporia della presenza di due livelli di realtà, in cui uno di essi appare contemporaneamente come irraggiungibile e "più vero" di quello interno, al quale noi siamo limitati: ritorna dunque la metafora prospettivista dei molti sguardi che fissano un supposto unico referente immobile, senza mai riuscire a coglierne l'essenza. Non siamo però costretti ad accettare una simile interpretazione poiché possiamo offrirne una, totalmente immanente, che renda conto di questo aspetto della funzione simbolica: il simbolo appare come un segno compattificato, ovvero contenente al suo interno i germi di un concatenamento infinito di oggetti e sensazioni; il segno mostra la sua natura d'incrocio di più serie che uniscono assieme punti apparentemente molto distanti del sistema culturale, senza per questo uscirne o rinviare a un grado di realtà differente da quello in cui si trova. I simboli di questo tipo sono una sorta di limite interno della semiosfera: si può infatti dire che la loro vaghezza sia generata da un eccesso di informazione, anziché da una carenza.

La questione merita un chiarimento e per farlo dobbiamo compiere qualche passo indietro e vedere come Lotman concepisca una tipica situazione comunicativa umana in cui avviene uno scambio informativo tra due identità differenti. Affinché ci sia comunicazione queste due identità devono intersecarsi, avere una parte in comune, in mancanza della quale non potrebbe avvenire alcun dialogo, ma devono simultaneamente opporsi, creare una «tensione»:

Il valore del dialogo risulta legato non alla parte che si interseca, ma alla trasmissione di informazione tra le parti che non si intersecano. Questo ci pone di fronte ad una contraddizione insolubile: noi siamo interessati alla trasmissione di informazione proprio a causa di quella situazione che rende difficile la comunicazione e, al limite, la rende impossibile.¹

Lotman vuole qui dirci che ogni atto comunicativo è in sé un atto creativo: un dialogo che sembra una danza libera in cui i due ballerini si sorreggono a vicenda proponendo un movimento e assecondando quello dell'altro. In altre parole, ogni atto comunicativo comporta una certa dose di indeterminatezza, e questo non avviene soltanto nel caso di materiali estranei alla semiosfera, ma anche tra agenti interni alla medesima cultura: il significato deriva dalla struttura, ma la struttura "sente" in ogni suo punto la pressione del fuori in cui si è costituita – il «non testo» e i «testi che le sono estranei», nella terminologia di Lotman. Infatti, non fanno parte della cultura solamente i «meccanismi di stabilizzazione» che garantiscono il cambiamento graduale e riportano la molteplicità a unità, ma anche da scoppi di «imprevedibilità», cambiamenti esplosivi che rompono questa unità in più punti, a cui partecipano tanto l'arte quanto la scienza.² Tale insistenza sull'imprevedibilità apre il sistema: non siamo più nel modello postkantiano in cui l'analisi della natura del mondo viene sostituita da quella del funzionamento della mente umana: si tratta piuttosto di ricondurre la genesi degli enunciati umani alla logica del vivente che informa la natura, secondo la quale ogni entità attuale emerge dal groviglio indifferenziato con il quale continua a mantenere uno stretto rapporto. Linguaggio e natura funzionano dunque allo stesso modo: la realtà tutta è percorsa da un fremito comune.

L'indeterminatezza del futuro possiede, tuttavia, confini propri, anche se sfumati. [...] Il futuro si presenta come lo spazio degli stati possibili. Il rapporto tra presente e futuro si configura nel modo seguente. Il presente è uno scoppio di spazio di senso ancora non dispiegatosi. Esso contiene in sé tutte le possibilità delle vie di sviluppo future. È importante sottolineare che la scelta di una di esse non è determinata né dalle leggi della causalità, né dalla probabilità: nel momento dell'esplosione questi meccanismi si rendono totalmente inattivi. La scelta del futuro si realizza come casualità. Per questo essa possiede un alto grado di valore

¹ Cfr. J. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, p. 15.

² *Ivi*, p. 17.

informativo. Allo stesso tempo il momento della scelta è sia l'esclusione di quelle vie, che sono così destinate a rimanere soltanto potenzialmente possibili, sia il momento nel quale le leggi dei rapporti di causa ed effetto entrano nuovamente in vigore.

Il momento dell'esplosione è anche il luogo di brusco aumento di informatività di tutto il sistema.¹

Il possibile a cui pensa Lotman non sembra essere un'«immagine del reale» sorta come suo effetto retrospettivo; pare invece molto simile al «virtuale» di cui parla Deleuze in *Differenza e ripetizione*.² Il virtuale non è il possibile degli attualisti e differisce per molti versi dalla sostanza che costituisce i mondi possibili del realismo modale e dalle essenze non realizzate che abitano il leibniziano palazzo dei destini: è piuttosto affine al possibile caotico o «caotide» a cui pensano Bergson, Serres o Deleuze e Guattari, un possibile che non ha nessuna autonomia dal reale.³ Il virtuale infatti va considerato reale a tutti gli effetti: ogni oggetto possiede una sua parte virtuale nella quale «vi si immerge come in una dimensione oggettiva».⁴ Esso è quanto non cessa mai di risolversi in qualcosa restando sempre in eccesso rispetto a ogni individuazione costituita: è ciò che passa ogni ente trasformandolo costantemente. Questo sfondo, sottolinea efficacemente Ronchi, sebbene non sia privazione di luce, può essere solo inadeguatamente additato al pensiero che lo voglia pensare attraverso metafore notturne ed evocazioni del caos che precede il cosmo.⁵ Il caos dà la vita, ma non è la vita stessa: esso, come scriverà Deleuze in *Che cos'è un evento* – capitolo inserito in *La piega*, ma che, partendo da una riflessione su temi leibniziani, porta ad uno sviluppo ulteriore del proprio pensiero –, «è inseparabile da un setaccio che ne fa uscire qualcosa (qualcosa piuttosto che nulla)».⁶ Il caos è l'assieme di tutto ciò che può essere: tutto «aspira»⁷ a esistere, ma il «setaccio» fa passare solamente determinate singolarità. Il «setaccio» deleuziano, sebbene si ponga come l'origine trascendentale di ciò che accade, non va in alcun modo pensato come un *a priori* universale del pensiero che modella l'esperienza, ma segna piuttosto la doppia impossibilità del caos di varcare la soglia dell'esistenza senza trasformarsi in cosmo e del cosmo di perdere la traccia della sua caotica origine. Il «setaccio» vive in ogni paesaggio fisico o psichico senza risolversi in essi, ne è la condizione di possibilità. Non esiste dunque alcuna struttura, per quanto minima, che sia universale: i *kosmoi* sono infiniti poiché inesauribili sono le possibilità immanenti al caos, ma tra loro può essere tracciato solamente un confine dal profilo

¹ *Ivi*, p. 26.

² Cfr. Libro I, par. 2.2.

³ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 207; cfr. anche M. Serres, *Genesis*, cit., p. 88.

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 270-274.

⁵ Cfr. R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 105.

⁶ G. Deleuze, *La piega*, cit., pp. 126-127.

⁷ *Ibidem*.

infinitamente alterato dall'azione di quelle entità che abbiamo chiamato *filtri*. E se non esiste un unico *kosmos*, non esiste soggettività universale, ma piuttosto svariati processi di soggettivazione sempre particolari che, operando nelle «molteplicità concrete», non cessano di modificarsi.¹ Il «setaccio» è la controparte nietzschiana dell'«armonia prestabilita» di Leibniz, in quanto non vi è legge che faccia nascere l'ordine dal caos, ma è la legge stessa a emergere dal caos illimitato, per il quale non c'è definizione: «omnis determinato est negatio», esso non è il disordine, ma pura molteplicità da cui spuntano isole d'ordine percorse e sfatte da veloci raffiche di caos. Caos e cosmo non si oppongono, ma concorrono per dare alla realtà quella *vaghezza* che consente al nostro pensiero di percepirla e a essa di essere percepita. Come ci insegna Lotman la totale prevedibilità è trivialità, non comunicazione: lo scambio informativo più prezioso è quello in cui la traduzione risulta sempre inadeguata, tanto è ristretta la zona in comune tra i due agenti.² Sostenere che nella reale comprensione «qualcosa sempre sfugge»³ non vuol dire che gli esseri sono condannati a essere soli, senza possibilità d'esprimersi: il vero inganno sarebbe ritenere che il passaggio informativo non si disperda. Ci disperdiamo non solo quando parliamo, ma anche quando pensiamo: esistono idee, scrivono Deleuze e Guattari, «che appena abbozzate scompaiono, già erose dalla dimenticanza o sprofondano in altre che a loro volta non controlliamo».⁴ *Comunicando vagamente, comunichiamo realmente*; perché non è la comunicazione di una realtà in sé precisa a essere vaga, ma la precisa realtà di ogni comunicazione, che comporta sempre una *mo(n)dificazione*.

Una verità che Goodman dimostra di aver ben compreso quando avverte che la differenza tra *modi di vedere* e *mondi del vedere* è tutt'altro che evidente e varia a seconda di diversi fattori. Il valore di soglia perché dal modo si passi al mondo non può che essere indicato convenzionalmente.

In pratica, naturalmente, tracciamo la linea di demarcazione dove vogliamo, e spesso la spostiamo per venire incontro agli scopi che ci proponiamo. A livello teorico, volteggiamo allegramente avanti e indietro tra gli estremi, più o meno come fa un fisico tra la teoria delle particelle e la teoria dei campi. Quando la strategia delle locuzioni minaccia di dissolvere ogni cosa nel nulla, allora proclamiamo con insistenza che tutte le versioni vere descrivono mondi. Quando il sentimento rivolto alla vita minaccia di sovrappopolare il regno dei mondi, allora diciamo che si tratta di modi di dire. O, se vogliamo mettere le cose in altro modo, il filosofo è come un dongiovanni, che sempre con nessuna si ritrova nei guai quando non lo è con troppe.⁵

¹ *Ivi*, p. 129-130; cfr. anche Gilles Deleuze, *Sulla filosofia*, conversazione con Raymond Bellour e François Ewald, in «Magazine littéraire», 257, 1988, ora in *Pourparler*, cit., pp. 188, 194 e 199.

² Cfr. J. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, cit., p. 15.

³ W. James, *A Pluralistic Universe*, cit., p. 321.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 203.

⁵ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 139.

Si è soliti dire che la confusione aumenta a mano a mano che ci si sposta in periferia, ma è lì che nasce l'informazione: le semiosfere esibiscono una certa continuità microscopica che corre lungo la frontiera, dove si trovano *filtri* che presentano aggregati di competenze diverse. La danza del filosofo che sorride volteggiando tra versioni diverse non è affatto nichilismo; il suo atteggiamento testimonia come sia solo per mezzo di affermazioni *vaghe* che siamo in grado di dire la verità: non perché le cose ci sfuggano, ma perché noi fuggiamo assieme a loro.

4. CAOSMO

*every person, place and thing in the chaosmos of Alle
anyway connected with the gobblydumped turkery
was moving and changing every part of the time.*

James Joyce

Divenire, creazione, cambiamento sono tutti termini di azione, qualcosa avviene, sta per accadere ed è già passato: la stabilità del verbo *essere* sembra mancare. I mondi possibili ci sono apparsi come varianti dell'unico mondo esistente – in qualità di concetti divini, altre volte come fantasie individuali di soggetti coscienti e in grado di immaginare alternative che non hanno vissuto – o come entità fisiche che formano una pluralità di realtà parallele, condannate a vivere nel più totale isolamento l'una dall'altra; nelle ultime pagine la triade di concetti che apre questa sezione è emersa con più forza: non solo le varie strutture di riferimento prodotte all'interno di una cultura formano una pluralità molto meno isolata di quella pensata da Lewis, e perciò oscillante, ma anche le differenti semiosfere paiono presentare crepe, punti di rottura lungo confini labirintici che s'insinuano fino al cuore del sistema, dove l'esterno sembra penetrare nell'interno sconvolgendolo, bagnando così il dialogo di quella vaghezza vitale che caratterizza tutta la realtà. I caratteri di un joyciano «caosmo» in perenne mutazione sono emersi, ma quanto in profondità possiamo spingerci? È forse possibile che questa pluralità immanente, la quale rifiuta di essere imbrigliata all'interno di un'unità superiore, faccia parte della natura ultima della realtà e non sia unicamente una legge locale, a cui è costretta la sola comunicazione umana. In altre parole, ci si chiede qui se la concorrenza di caos e ordine, che dà da pensare al pensiero, possa essere insita nella natura delle cose stesse. Tale metafisica prevede una realtà globale che appare come un «caosmo» in cui avviene una vera e propria cosmogonia incessante: onde simmetriche, zone d'ordine emergono spontaneamente sulla superficie del caos, il quale non cessa di sfaldare le forme appena costituite tempestandole con scariche differenzianti, fino a riassorbirle completamente; il più delle volte questi lembi di mondi, come delle onde colpite da un raggio, dopo aver brillato per breve tempo scompaiono subito per essere sostituiti da altri, ma può pure capitare che prima di morire essi facciano in tempo ad incontrarsi e abbracciarsi, resistendo per un poco alla corrente, prima di venire comunque cancellati, fornendo nuova linfa al caos metamorfico. Uno scenario che ricorda da vicino ciò che abbiamo visto avvenire nella «vasca multiversale» descritta dalla cosmologa Laura Mersini-Houghton. All'interno di questa «vasca», la quale comprende «l'assieme di tutte le possibili condizioni iniziali ed energie», ha luogo una lotta incessante tra forze contrastanti, una che muove verso l'esistenza, l'altra che trascina ogni atto

incoativo verso il caos.¹ Qualora la forza creatrice riesca temporaneamente a vincere su quella disgregatrice, si ha l'inizio di un universo, il quale comincia a scorrere lungo uno dei canali previsti dal paesaggio cosmico, in attesa di dissolversi nuovamente, alla fine della sua storia, nella stessa «vasca multiversale», da cui lui e tutti i suoi fratelli sono nati. A differenza delle ipotesi di multiverso formulate da altri fisici e cosmologi, quella immaginata da Mersini-Houghton si distingue per un fattore decisivo; i suoi *cosmoi* formano, infatti, una molteplicità interconnessa: ognuno di essi, pur presentandosi indipendente, ovvero con caratteristiche differenti sulle quali l'esistenza degli altri non influisce, è attraversato dalla traccia riconoscibile della possibilità di tutti gli altri, non riuscendo così nel suo ordine a cancellare totalmente la presenza del caos originario, a cui sarà costretto a tornare. La cosmologa presenta alla scienza un oggetto nuovo, per il quale lamenta l'assenza di categorie adeguate a comprenderlo. Un simile «caosmo» è difficile da immaginare, tuttavia, qualche mente – *incerto tempore, incertisque locis* – è riuscita ad immaginarlo e descriverne, almeno in parte, le dinamiche. Sicuramente possiamo dire che siffatta «logica delle molteplicità» – in grado di indagare le «forme di un pensiero-Natura che sorvolano tutti gli universi possibili» – sia stata al centro della riflessione di Gilles Deleuze.² In un'intervista rilasciata all'indomani della pubblicazione de *La Piega*, il filosofo afferma di avere intenzione di riprendere un lavoro, già iniziato, assieme a Félix Guattari, su di «una sorta di filosofia della Natura, nel momento in cui ogni differenza tra la natura e l'artificio sfuma».³ Purtroppo, l'assetto definitivo di questo lavoro dobbiamo limitarci ad immaginarlo, ma ciò non toglie che Deleuze e Guattari abbiano lasciato, nelle loro opere – in particolare *Che cos'è la filosofia?*, ultima opera scritta in tandem – numerosi indizi che ci possono aiutare a ricostruire, almeno in parte, cosa sarebbe potuto apparire tra le pagine di questo virtuale *De Rerum Natura*. Nell'impresa un contributo fondamentale arriverà da alcuni saggi di Michel Serres, dove il materialismo antico si presenta, a sorpresa, come candidato eccellente per costruire l'ontologia indispensabile per comprendere la nostra epoca postmoderna; l'affinità di pensiero tra i due filosofi, inoltre, non appare evidente solamente dalla lettura delle loro opere, ma viene anche confermata da svariate attestazioni di stima reciproca.⁴

¹ Cfr. Libro I, par. 3.3.

² Cfr. G. Deleuze, *Sulla filosofia*, cit., ora in Id, *Pourparler*, cit., p. 195; e cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 178.

³ G. Deleuze, *Sulla filosofia*, cit., ora in Id, *Pourparler*, cit., p. 206.

⁴ Riferimenti alle opere di Serres sono presenti in quasi tutti i saggi di Deleuze, compresi quelli scritti in coppia con Guattari, mentre Serres, in un'intervista rilasciata a Hari Kunzru nel 1995 un mese dopo la morte di Deleuze, afferma: «Deleuze era – ho perso il mio migliore amico il mese scorso, perché Deleuze era il mio migliore amico. Lo ammiravo. Lo amavo. Quando eravamo giovani eravamo separati. Assieme abbiamo inventato la formula amico di vecchiaia (*amis de vieillesse*). Conosci l'espressione amico di gioventù (*amis de jeunesse*)? Noi non eravamo amici di gioventù. Siamo divenuti amici di vecchiaia. E perché? Perché siamo un po' fratelli. Penso che Deleuze sia un geografo, e sono un geografo anch'io. Non siamo storici. Penso che

Prima di iniziare la trattazione analitica è doveroso fare due precisazioni: una terminologica, l'altra di tipo bibliografico. Come abbiamo visto, Mersini-Houghton lamenta l'assenza di categorie adeguate a comprendere il moto di creazione e distruzione che avviene nella «vasca multiversale». Una di queste è senz'altro denominata dal termine che apre questa sezione: *divenire*; se vogliamo, infatti, utilizzarlo per indicare il moto di trasformazione perenne che percorre il «caosmo», si deve procedere a una sua *assolutizzazione*: ci si deve cioè affrancare dalla concezione puramente predicativa del divenire tipica della *kinesis* aristotelica che lo presenta come un'affezione della sostanza. In sintesi, il divenire come *kinesis* implica una *materia* che si muove, quindi qualcosa di *già dato*: il soggetto è uno quanto al *numero*, ma non è uno in quanto alla *forma*, poiché sebbene sia la stessa cosa che diviene, divenendo, *si fa altra*. Pertanto, il divenire come *kinesis*, sebbene si presenti per Aristotele come *coessenziale all'ente*,¹ non dà in alcun modo ragione tanto della sua genesi quanto della sua fine, proprio i momenti per noi ora fondamentali, dato che nel «caosmo» avviene una vera e propria cosmogonia incessante e l'opera (*ergon*) di ogni ente non risiede in altro se non nella creazione di sé: in altre parole, non vi è alcun sostrato a precedere l'attività dell'ente, ma l'unica attività dell'ente è la sua trasformazione in atto che spiega il suo venire all'essere, le sue affezioni e la sua fine. Per questo motivo, allo scopo di evitare eventuali equivoci, alcuni autori preferiscono seguire Whitehead sostituendo pertanto la nozione di *processo* a quella di divenire: l'assoluto, dunque, non sarebbe più né l'essere né il divenire, ma il processo. Tuttavia, poiché né Deleuze né Serres impiegano estensivamente il termine 'processo', ricorrendo invece al più tradizionale 'divenire', seppur nella sua accezione, per così dire, assolutizzata, abbiamo scelto di conformarci al loro *usus*: 'divenire' nella sua accezione assoluta e 'processo' saranno qui da considerarsi sinonimi.²

In secondo luogo, e si tratta della precisazione bibliografica, vogliamo ricordare che, in particolare con il suo recente saggio intitolato *Il canone minore*, anche Rocco Ronchi si è posto l'obiettivo di teorizzare una filosofia della natura in termini non troppo dissimili dai nostri. Tuttavia, Ronchi affronta la questione da un punto di vista differente, tanto che nella sua opera non sono presenti riferimenti al materialismo antico, né tantomeno alla filosofia di Serres. Infatti, nella sua stimolante rilettura del pensiero occidentale – volta a mettere in evidenza una linea minore del pensiero che, secondo l'autore, si distingue da quella maggiore per non essersi persa tra vie della trascendenza e per aver quindi tenuto fede alla più autentica vocazione della filosofia –, Ronchi si concentra

la filosofia di Deleuze sia piena di flussi» (Michel Serres, intervista con Hari Kunzru, 10 gennaio 1995, disponibile online: <https://www.harikunzru.com/michel-serres-interview-1995/>, consultato il 7 luglio 2018, trad. mia).

¹ Cfr. Aristotele, *Metafisica*, IX, 3, 1047a 33-34, cit., p. 420.

² I due termini sono esplicitamente posti in relazione sinonimica in Gilles Deleuze, *La letteratura e la vita*, in *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996, p. 17.

maggiormente sul pensiero di James, Whitehead, Bergson e Gentile: a parte Gentile, sono tutti filosofi che hanno esercitato grande influenza su Deleuze e che possono essere accomunati, senza per questo negare le loro anche sostanziali differenze, per il fatto di porre l'«esperienza pura» a fondamento e di far scaturire tutti i tradizionali dualismi metafisici (realtà soggettiva e oggettiva, coscienza e materia, etc.) da particolari relazioni che vengono a formarsi *all'interno* di questa esperienza.¹ A prima vista, dunque, sembra piuttosto difficile sostenere che la differenza tra filosofi che pongono alla base di tutto la materia e quelli che ritengono che il posto di quest'ultima debba essere occupato dall'«esperienza pura» sia riducibile a una questione terminologica: la posizione di Ronchi e la nostra apparirebbero quindi comparabili; tuttavia, tra i quattro principali filosofi di riferimento dell'autore de *Il canone minore* ve n'è uno che, anziché parlare di «esperienza pura», pone alla base la materia: si tratta di Bergson, o almeno del Bergson di *Materia e memoria*. Nel primo capitolo di quest'opera, infatti, Bergson espone una teoria della percezione che sembra una versione aggiornata alla fisiologia di fine Ottocento della teoria lucreziana dei simulacri, peraltro oggetto di studio di uno dei primi saggi di Deleuze:² la coscienza appare qui formata da flussi di materia – definita, in esplicita violazione alla supposta secondarietà delle immagini rispetto agli oggetti (si parla solitamente di un'immagine *di* qualcosa *per* qualcuno), come l'«insieme delle immagini» esistenti in se stesse – che “entra” nei corpi, i quali a loro volta non differiscono da essa se non per grado. Come lo stesso Bergson scrive nella *Prefazione alla settima edizione (1911)*, l'idea principale del primo capitolo è proprio quella di «lasciare la materia a metà strada tra il punto verso cui la spingeva Cartesio e quello verso cui la tirava Berkeley», né «estensione geometrica», quindi, né «pura idea».³ Se per gli epicurei, infatti, la percezione degli oggetti è garantita dal distaccarsi continuo dei loro involucri, i quali «penetrano negli occhi o nella mente»,⁴ così per Bergson la rappresentazione differisce dall'oggetto rappresentato in quanto ne è solo «la patina esterna, la pellicola superficiale»: la nostra coscienza è quindi costituita di immagini-rappresentazione che altro non sono se non il «residuo» degli oggetti – i quali sono a loro volta un serbatoio virtualmente infinito di immagini-materia – e tali immagini-rappresentazione vengono selezionate e organizzate in base ai bisogni e alle «azioni possibili» dei nostri corpi.⁵ In sintesi, se «[d]apprima c'è l'insieme delle immagini»,⁶ la coscienza individuale si qualifica come una raccolta *parziale* di queste immagini – la coscienza o soggettività, ricordiamo, è una «diminuzione della loro azione» reciproca –, le quali vengono selezionate e

¹ R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., pp. 26-29, *passim*.

² Gilles Deleuze, *Lucrezio e il naturalismo*, in «Études philosophiques», 1967, ora con il titolo *Lucrezio e il simulacro*, in *Logica del senso*, cit., pp. 234-246.

³ Henri Bergson, *Materia e memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 6-7.

⁴ Epicuro, *Lettera a Erodoto*, 49, cit., p. 48.

⁵ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., pp. 28-29.

⁶ *Ivi*, p. 37.

organizzate in relazione a una immagine principale, quella del nostro corpo. Per questo motivo Ronchi può dunque affermare a ragione che la «materia bergsoniana è [...] descrivibile nei termini di una gigantesca coscienza [...] che – per usare la terminologia di Sartre – non esplose fuori, ma è già sempre il fuori», assimilando così la materia-immagine bergsoniana all'«esperienza pura» degli empiristi radicali, ovvero l'unica «materia primigenia o [...] sostanza».¹

4.1 CAOS E COSMO

*Su questo cammino all'ingiù,
che conduce all'equilibrio e cioè alla morte,
la vita disegna un'ansa e ci si annida.*
Primo Levi

Siamo parte di un cosmo, tutto ciò che ci circonda è cosmo. Pensare il caos vuol dire pensare il fuori assoluto. Il caos non può essere *oggetto* di pensiero: *il caos non è qualcosa* poiché non si distingue staccandosi dallo sfondo.

Eppure, se da una parte il caos sembra indugiare alla porta della casa dell'essere senza riuscire a entrare, dall'altra non riusciamo a smettere di chiederci come la casa sia stata edificata e come siamo giunti al suo interno assieme a tutto l'arredo. Ad alcuni risulta più facile accettare che, una volta entrati, la casa non invecchierà e si potrà viverci in eterno, ma a ben pochi pare sostenibile l'idea secondo cui *prima* della casa non vi sia alcun architetto, o almeno delle materie prime e delle forze, che non sono la casa, ma che hanno contribuito a erigerne le mura. La metafora, però, è in un certo senso fuorviante: prima di una casa vi è un terreno abitabile, del legno e delle mani disposte a lavorarlo, ma se questa casa è l'essere, cosa vi potrà mai essere *prima* dell'essere? In molti lo chiamano *nulla*, contrapponendolo così all'essere: poiché esistiamo, qualcosa deve essere nato, e a chiedersi «perché vi è qualcosa piuttosto che il nulla»² Leibniz non è stato l'unico; questo si presenta, anzi, come l'interrogativo metafisico fondamentale. Infatti, come sottolinea lo stesso Leibniz, la domanda ha senso solo in quanto il nulla appare «più semplice e più facile rispetto al qualcosa»:³ il disaccordo, tuttavia, non riguarda soltanto la causa prima di questo passaggio e le sue modalità, ma anche e soprattutto la natura del nulla, ovvero di ciò che appare «più semplice e più facile rispetto al qualcosa». Per quanto riguarda il pensiero occidentale, uno spartiacque fondamentale è segnato dalla dogmatica

¹ Cfr. R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 144: «La materia-immagine del primo capitolo di *Materia e memoria* è il trascendentale desoggettivizzato. È l'assoluto dell'esperienza pura nel quale “bagna” una intuizione cieca»; cfr. anche W. James, *Esiste la “coscienza”?*, cit., p. 10.

² Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principi della natura e della grazia fondati nella ragione*, 7, in *Scritti filosofici*, vol. III, cit., p. 448.

³ *Ibidem*.

cristiana che rompe con la tradizione metafisica greca. Tale cesura è ben ritratta nelle parole di Heidegger:

Sul nulla la metafisica fin dall'antichità si esprime in una frase certamente ambigua: *ex nihilo nihil fit*, dal nulla nulla diviene. [...] La metafisica antica infatti intende il nulla nel senso del non-essente, cioè della materia informe, che non è in grado di determinarsi fino a diventare un essente formato e capace di presentarsi fino a noi con un suo volto [εἶδος]. Essente è ciò che si forma fino al compimento, ciò che si presenta in quanto immagine [volto]. [...] La dogmatica cristiana invece nega la validità della frase *ex nihilo nihil fit* e conferisce al nulla un differente significato, quello cioè della totale inesistenzialità dell'ente non divino: *ex nihilo – ens creatum*. Il nulla diventa così il concetto antitetico all'essente vero e proprio, al *summum ens*, a Dio come *ens increatum*.¹

Il motivo di tale mutamento è piuttosto chiaro: una divinità che crea *dal nulla* esibisce un potere cosmogonico infinitamente più grande di quello di un demiurgo che plasma della materia informe *già data*. Ma se pensiamo a ciò che precede l'essere come a un nulla, ci troviamo di fronte a una grossa difficoltà: il nulla si qualifica come assenza dell'essere (*ni-ente*), come una sorta di sua negazione. Da un punto di vista logico, la negazione è successiva all'affermazione, mentre il nulla, ovvero la negazione dell'essere, si vorrebbe precedesse in qualche modo l'essere e da uno stato di non-essere passasse in qualche modo a uno di essere. Ma «dal nulla nulla diviene»: abbiamo bisogno di un Dio, di un essere trascendente, in qualche modo separato dal cosmo in cui abitiamo, ma che lo ha generato *ex nihilo*.

Si può tuttavia non essere persuasi dalla necessità di un'origine trascendente del cosmo; ma se si è in cerca di un principio immanente che consenta di immaginare il processo cosmogonico desiderato, bisogna fare qualche passo indietro, ritornando a immaginare ciò che viene *prima* dell'essere in maniera diversa da come ci viene suggerito dalla dogmatica cristiana: se l'essere è *qualcosa*, ciò che non è qualcosa non deve per forza essere un niente, ma può presentarsi come un *troppo*, un groviglio di tutte le possibilità che tendono all'esistenza, senza riuscire a varcarne la soglia. Non è un nulla, ma un *caos*. Non è assenza di ragione, ma generazione spontanea e casuale di ragioni differenti, le quali sono tutte ugualmente possibili. Si può dunque intendere il caos come non-essere, e in questo senso possiamo chiamarlo *nulla*, seguendo Leibniz quando oppone il nulla al qualcosa. Esso è però un nulla fertile: poiché non è condannato da alcuna legge che vi doni una norma, escludendo così l'imprevisto e l'imprevedibile; la *mostruosa spontaneità* del caos – la sua libertà di trasformazione che si converte in facoltà creatrice e disgregatrice – è *condizione di possibilità* poiché sorga *qualcosa* che prima della suo accadere non era nemmeno prevedibile accadesse. Se il caos è dunque *indifferenza* – in cui il *troppo* e il *nulla* risultano polarità opposte, ma in

¹ Martin Heidegger, *Che cos'è metafisica*, Napoli, Libreria Tullio Pironti, 1977, pp. 38-39.

qualche modo coincidenti, tra le quali può apparire *qualcosa* –, l'essere è *differenza*: nasce quando la totale indifferenza del caos si rompe. Tale processo genetico caratterizza la metafisica di Deleuze fin da *Differenza e ripetizione*:

L'indifferenza ha due aspetti: l'abisso indifferenziato [...] in cui tutto è dissolto; e insieme il bianco niente, la superficie ridivenuta calma in cui fluttuano determinazioni slegate, come membra sparse, teste decollate, braccia prive di spalle, occhi senza fronte. L'indeterminato è del tutto indifferente, ma le determinazioni fluttuanti non lo sono meno le une rispetto alle altre. Bisogna chiedersi se la differenza funge da intermediaria tra codesti due estremi. Oppure non è essa il solo estremo, il solo momento della presenza e della precisione? La differenza è lo stato in cui si può parlare della determinazione.¹

Tutto ciò che esiste si stacca dallo sfondo illuminandolo: ogni realtà si determina emergendo dal groviglio indifferenziato con il quale, però, mantiene uno stretto rapporto. Solo qui qualcosa nasce e muore, il caos non ha bisogno di nessuna divinità. Il pensiero stesso emerge dal caos e continua a pescare in esso: proprio per questo non può averne un'immagine, poiché è da esso che ogni immagine si stacca. Tuttavia, il pensiero deve andare alla ricerca del caos: pensare il caos è infatti l'unico modo per non ricadere nella trascendenza a cui costringe il nulla sterile concepito dalla dogmatica cristiana. Senza fertile caos siamo costretti a immaginare un agente esterno, oltremondano, che dia, di sua spontanea volontà, il via a ogni cosa e a cui la molteplicità reale rimandi in qualche modo; ma ciò fa apparire lo spettro del regresso infinito che ci riconduce sempre al punto di partenza: chi ha creato il creatore? Una volta iniziato il gioco delle scatole cinesi, è difficile fermarsi. Dal caos, invece, ogni ente emerge presentando la sua ragione, nell'assenza di una ragione globale che permetta di allacciare tutto in un cosmo; anziché a una grande scatola che tutto contiene, bisogna pensare a tanti tasselli di origine differente, che per qualche tempo si uniscono a formare un tessuto policromo: «il mondo come patchwork».² Il pensiero deve perciò compiere uno sforzo per rinunciare all'«Uno dominante extramondano», ovvero all'idea che il tutto sia dato in un singolare *intuitus originarius*: pregiudizio dell'unità a cui il caos pone fine: «la scelta è dunque tra la trascendenza e il caos...».³

Il caos è segnato dall'indifferenza e, come abbiamo appreso dalle parole di Deleuze, l'indifferenza ha due aspetti: l'abisso monocromo «in cui tutto è dissolto» e la bolgia eterogenea di «determinazioni slegate». In altre parole, il dominio dello Stesso e quello dell'Altro, seppur opposti, finiscono per coincidere, l'essere nasce nel regno della *mescolanza* – o, se preferiamo, nella

¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 43. Cfr. anche M. Serres, *Genesis*, cit., p. 109: «L'indeterminatezza è di due generi: è caotica o bianca».

² G. Deleuze, *Sulla filosofia*, cit., ora in Id, *Pourparler*, cit., p. 195. Cfr. anche Gilles Deleuze, *Whitman*, in *Critica e clinica*, cit., p. 80.

³ G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVII: L'origine radicale delle cose (1697)*, cit., p. 480 e G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 41.

«turbolenza». È questa un'idea presente fin dagli albori del pensiero occidentale: per Empedocle i quattro elementi – fuoco, acqua, terra e aria – «non cessano mai di trasformarsi, senza interruzione», uniti nell'Amicizia (*Philia*), separati dalla Contesa (*Neikos*).¹ Tutto ciò che esiste è dunque generato da forze contrastanti: una tende a *associare* nel segno dello Stesso, l'altra *lacerare e dividere* nel segno dell'Altro; il loro effetto combinato fa così apparire le cose una «mescolanza insolubile»² di Stesso e di Altro. Come scrive Rubenstein, Empedocle sapeva bene che «*la pura differenza e la pura identità sono entrambe caos*».³

Abbiamo quindi due caos, apparentemente non integrabili, formati dalla pura differenza e dalla pura identità; essi vengono chiamati da Serres rispettivamente «caos-nuvola» e «caos-acquario»⁴ e sono al centro di quella che egli definisce «la tradizione filosofica dimenticata che descriveva, con precisione, la natura, cioè le cose stesse nella loro nascita, nel momento della loro nascita, nella e attraverso la turbolenza».⁵ Secondo gli epicurei, infatti, non solo – come per Eraclito – tutto scorre e ogni cosa, per sussistere, deve muoversi e modificarsi in continuazione, ma tutto appare nella turbolenza, sorta di stato mediano e temporaneo tra i due caos eterni, in cui lo Stesso si associa con l'Altro formando in tal modo ogni cosa. Inoltre, affinché ciò avvenga, non è necessaria l'opera di alcuna divinità; basterà avere un *vuoto*, un'*infinità di atomi* e un *angolo minimo* (o *clinamen*) affinché – «*incerto tempore ferme / incertisque locis*»⁶ – isole d'ordine emergano spontaneamente dal caos che le destabilizza e le trascina inesorabilmente verso la dissoluzione, «*adsidue quoniam fluere omnia constat*»:⁷ nell'eterno fluire qualsiasi ordine, per quanto apparentemente solido, non è che temporaneo. Come riassume Serres: se il vuoto non è che lo stato zero della materia, l'atomo ne è lo stato minimo, in bilico tra il niente e il qualcosa, mentre il *clinamen* rappresenta «l'istanza in generale, scarto, rispetto all'equilibrio, di nascita, di morte e di esistenza temporanea»;⁸ è infatti grazie al *clinamen* – ovvero l'angolo minimo – che si formano le turbolenze, ove «il caos vi appare, spontaneamente, nell'ordine, l'ordine vi appare in seno al disordine».⁹ Come lo era per Leucippo e Democrito, anche per gli epicurei il turbine o turbolenza (δίνη ο δίνος) è – per usare le parole di Serres – «la forma primitiva di costruzione delle cose»,¹⁰ e il *clinamen* è

¹ Cfr. Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, VIII, 76, cit., p. 1007.

² Cfr. William James, *A Pluralistic Universe*, cit., p. 325.

³ M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 51 (trad. mia).

⁴ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 39.

⁵ M. Serres, *Genesis*, cit., pp. 196-197.

⁶ Lucrezio, *De Rerum Natura*, II, 218-19.

⁷ «poiché è evidente che l'universo fluisce in eterno»; *ivi*, V, 280, trad. di Luca Canali, cit., pp. 444-445.

⁸ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 70.

⁹ M. Serres, *Genesis*, cit., p. 196.

¹⁰ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 14. Cfr. anche Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, 30-31, 44.

proprio ciò che permette ai turbini di apparire in modo aleatorio nel flusso caotico della circolazione degli atomi.

L'immagine canonica utilizzata dagli atomisti per rappresentare il caos che precede la nascita dei *kosmoi* è quella della nuvola delle particelle slegate che fuggono in tutte le direzioni, e la parola greca impiegata per indicarla è τὺρβη – ovvero turba, confusione, tumulto.¹ Tuttavia, nel *De Rerum Natura*, in uno dei passi più noti del poema, compare un'immagine diversa del caos primordiale, il quale si presenta, secondo la definizione di Serres, come «scorrimento laminare»:²

*corpora cum deorsum rectum per inane feruntur
ponderibus propriis, incerto tempore ferme
incertisque locis spatio depellere paulum,
tantum quod momen mutatum dicere possis.
Quod nisi declinare solerent, omnia deorsum,
imbris uti guttae, caderent per inane profundum,
nec foret offensus natus nec plaga creata
principiis: ita nil umquam natura creasset.³*

Abbiamo visto come il *clinamen* dia inizio alla turbolenza (δίνη ο δίνοϛ), che non va in alcun modo confusa con il caos primordiale (τὺρβη) poiché, in quanto forma incoativa di ogni cosa, la turbolenza si presenta come una figura d'ordine opposta al disordine iniziale. Nel brano riportato, invece, il *clinamen*, costringendo gli atomi a «depellere paulum», appare introdurre disordine in un'immagine ordinata. Anche in Lucrezio, dunque, abbiamo due caos primordiali apparentemente in contraddizione l'uno con l'altro: sono quelli che Serres definisce «caos-nuvola» e «caos-acquario». In realtà, come ci mostra Serres, i due caos non si oppongono, in quanto la genesi delle forme emerge *sullo sfondo* del primo quanto del secondo: poiché, come abbiamo visto, «la pura differenza e la pura identità sono entrambe caos», il secondo può essere preso come localizzazione del primo.⁴ Perché qualcosa emerga, affinché qualcosa si formi, nell'eterna confusione c'è bisogno di una minima stabilità, mentre nell'eterna ripetizione è la deviazione a tradurre il niente in qualcosa: in ognuno dei due casi è necessaria una *differenza*. È questo il modo degli epicurei di ripetere l'antica legge secondo cui l'essere è mescolanza (o differenza): non ci si limita a confermare l'associarsi

¹ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., pp. 35-36.

² *Ivi*, p. 15.

³ «i corpi, quando cadono verticalmente trascinati nel vuoto dal loro stesso peso, in un movimento del tutto indefinito e in un luogo incerto si sviano un poco dal percorso, così poco che appena ne puoi dire mutato il cammino. Se infatti non usassero deviare, precipiterebbero tutti in basso attraverso il vuoto simili a gocce d'acqua, non si sarebbero prodotti gli scontri, non avrebbero luogo gli urti fra i corpuscoli primordiali: in tal modo la natura non avrebbe generato mai nulla»; Lucrezio, *De Rerum Natura*, II, 217-224, trad. di Luca Canali, cit., pp. 172-173.

⁴ Cfr. M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., pp. 35-39 e 144.

di Stesso e di Altro, bensì si attesta la genesi dell'alterità in seno al medesimo e del medesimo nel cuore dell'alterità pura. La grande novità della filosofia della natura epicurea, tuttavia, risiede proprio nel *clinamen*. Grazie a questa nozione gli epicurei possono infatti rinunciare all'opposizione tra forza creatrice e distruttrice che abbiamo visto dominare la metafisica di Empedocle: essi avevano compreso che la formazione non è che un caso particolare e raro del processo di trasformazione globale. Dovunque opera la medesima forza: la deviazione minima, che associa tra loro i primi atomi dando inizio alla turbolenza, è la stessa che polverizza ogni cosa, riportandola progressivamente al caos originale da cui aveva preso vita. Lo scarto, la deviazione sono sempre presenti: cosmo e caos non si oppongono, ma convivono e concorrono in un «caosmo» perenne.

Il caos, dunque, non si presenta come un nulla vuoto, pura negazione dell'essere dove niente può avere origine, bensì come groviglio in cui tutte le possibilità sono implicate virtualmente, anche se queste possibilità non vanno pensate come «immagine del reale», una speculazione fatta retrospettivamente, ma come il pulsare infinito di una facoltà al contempo creatrice e disgregatrice. L'equilibrio della $\tau\upsilon\omicron\beta\eta$ è rotto dalla declinazione, lo scarto irriducibile che muove il niente-tropo verso il qualcosa e lo riconduce al troppo-niente, poiché ogni attualità deve sopportare la pressione di tutte le virtualità inespresse che tendono a sommergerla. Come scrive Serres, il caos «è il fondo dell'essere, la tela di fondo, il rumore di fondo»,¹ da esso appare ogni suono:

Il rumore non può essere un fenomeno, ogni fenomeno si distacca da esso, figura sullo sfondo, come un fuoco nella bruma, come ogni messaggio, ogni grido, ogni appello, ogni segnale, devono staccarsi dal chiasso che occupa il silenzio, per essere, per essere percepiti, per essere conosciuti, per essere scambiati. Dacché un fenomeno si manifesta, esso abbandona il rumore, dacché sorge e spunta un'apparenza, essa si rivela offuscando il rumore. Dunque esso non fa parte della fenomenologia, dunque esso partecipa dell'essere stesso. [...] il rumore è metafisico. [...] Esso è ai limiti della fisica e la bagna, giace sotto i ritagli di tutti i fenomeni. Proteo che assume ogni apparenza, materia e carne delle manifestazioni.²

Ciò che appare è il fenomeno e la fenomenologia è la scienza che se ne occupa, ma, secondo Serres, ogni fenomeno emerge dal caos, vera base metafisica, natura ultima della realtà. Per sua natura il caos non può apparire, ma *fa apparire* ogni cosa. «Proteo – continua Serres – si metamorfosa: è animale, può essere elemento, acqua o fuoco. [...] Contiene tutte le informazioni, non fornisce nessuna informazione. È il possibile, è il caos, è la nube, è il rumore di fondo».³

¹ *Ivi*, p. 84.

² M. Serres, *Genesis*, cit., p. 87.

³ *Ivi*, p. 88.

Sebbene non possa mai apparire, dunque, non per questo il caos va considerato come meno reale rispetto alle apparenze: è ciò che agita l'essere mettendo in dubbio ogni legalità; e in tal senso va letto il motto della psichiatria materialista scritto in polemica con Lacan da Deleuze e Guattari ne *L'anti-Edipo*: «il reale non è impossibile, nel reale anzi, tutto è possibile, tutto diventa possibile».¹ La mostruosa spontaneità del caos ricorda quindi la terza concezione «*sui generis* della causalità» di cui parla Bergson ne *L'evoluzione creatrice*, causalità che pone il fondamento delle altre due (causalità finale ed efficiente) in quanto risulta essere «l'unica in grado di farci comprendere non solo perché, in che senso le cose si muovono nello spazio e nel tempo, ma anche perché esistono spazio e tempo, perché c'è movimento, perché ci sono le cose».² In altre parole, questa causalità – che possiamo chiamare propriamente *metafisica* – non si limita a rendere conto dei movimenti fisici, ma dà ragione dell'esistenza della fisica stessa.

Il caos, lo abbiamo può volte affermato, non è l'assenza di ragione, ma piuttosto la mancanza di una ragione globale, ovvero una somma razionale che raggruppi sotto di sé tutte le ragioni locali. Leibniz, nel fondo della monade, ha udito il rumore, ma, nel secolo del razionalismo, il disordine non poteva che essere un effetto locale dato dalla prospettiva limitata dell'osservatore. Se «il mondo [...] può sembrare un caos confuso piuttosto che una cosa ordinata da una suprema sapienza», è soltanto perché «di un'eternità che si deve estendere nell'immenso» ne conosciamo soltanto una piccola parte, la nostra «giurisdizione».³ Infatti, spiega Leibniz, rimirando un quadro ricoperto quasi interamente da un drappo che lascia intravedere soltanto una macchia di colore, è facile scambiare una «pittura bellissima» per una «congerie confusa di colori senza gusto»; mentre, «devata la copertura e contemplato il quadro in una collocazione conveniente, comprenderai come ciò che sembrava buttato a caso sulla tela fosse stato eseguito dall'autore dell'opera con artificio sommo».⁴ Leibniz ha udito il rumore, ma pensare che la nostra disordinata esperienza possa fornire un campione adeguato della sostanza dell'universo equivarrebbe, secondo lui, a dar ragione a quegli uomini che, «nati ed educati in carcere, o se si preferisce nelle miniere di sale dei sarmati, ritenessero non esistere al mondo altra luce oltre a quella fievole della lampada, a malapena sufficiente a dirigere i passi».⁵ Come spiega Serres, «sarebbe parso assurdo al vecchio maestro che la totalità del razionale non fosse razionale. Dal locale al globale esiste una strada, anche se la nostra infermità ci impedisce per sempre di poterla percorrere».⁶ Leibniz era un diplomatico e, come ogni diplomatico, sognava che tutti i

¹ G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 30.

² H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 264.

³ G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVII: L'origine radicale delle cose (1697)*, cit., pp. 484-485 e Id., *Monadologia*, 83, cit., p. 466. Cfr. Libro I, par. 2.1.

⁴ G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVII: L'origine radicale delle cose (1697)*, cit., p. 485.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Serres, *Genesi*, cit., pp. 93-94.

contrasti e le guerre potessero essere evitati, seduti al tavolo delle trattative. Ben prima dei filosofi linguistici, infatti, riteneva che tutti i problemi fossero originati da fraintendimenti linguistici:¹ se si riuscisse a ridurre il pensiero a una formula semplice, di tipo combinatorio, nessuna controversia si porrebbe come irrisolvibile. Superate le ambiguità, le opposte ragioni locali si mostrano senza veli e, contemporaneamente, appare il metodo per giungere al termine di ogni questione razionalmente: sediamoci e calcoliamo. Esiste dunque, per il filosofo di Lipsia, una ragione, indipendente dalle altre ragioni, ma che tutte le include; se il possesso completo di tale ragione non può essere che nelle mani di una divinità, anzi di Dio, entità unica ed extramondana che possiede la ragione di tutte le serie possibili, per la gioia delle sue creature, Egli ha fornito anche una lingua, sommamente razionale, che consente agli esseri umani di confrontare le diverse prospettive e raggiungere sempre il miglior compromesso: la matematica.² Leibniz ha udito il rumore e lo ha considerato una dissonanza locale, sorta solamente in attesa di essere risolta nella consonanza successiva: le leggi dell'armonia combinano e coordinano i contrappunti più audaci. Egli non avrebbe mai potuto accettare che l'ordine nascesse dal disordine, ma soltanto da un ordine superiore; più si salgono i gradini del «palazzo dei destini», maggior forza acquista la ragione: sulla vetta della piramide sta il Migliore dei mondi possibili, voluto da Dio e dalla sua Bontà. Ed è proprio qui che si situa la frattura tra Leibniz e i suoi eredi contemporanei: il nostro mondo non contiene tutte le ragioni possibili, esiste ancora un fuori, sebbene questo fuori non si presenti come un Dio razionale che calcolando dona l'esistenza al Migliore dei mondi possibili, bensì come una cieca forza demònica, che possedendo tutte le ragioni non può scegliere, se non attraverso un infinito lancio di dadi. Come potrebbe essere ragionevole colui o colei che possiede tutte le ragioni? Il contenitore non può essere della stessa specie del contenuto, pena i problemi di autoreferenza che affliggono la teoria degli insiemi sprovvista delle opportune restrizioni. «Al limite chi è capace di tutto deve chiamarsi nessuno»:³ il caos non ha alcuna ragione globale attraverso cui poter giudicare, esso possiede tutte le ragioni senza mostrarne nessuna. Per questo motivo, tanto letterati come Joyce, Miller, Borges, Gombrowicz e Gadda quanto filosofi come Serres e Deleuze rovesciano il «sogno architettonico»⁴ leibniziano, troncandone la punta e costruendovi a specchio un'altra piramide che dal cosmo riconduce al caos: nell'immensità dei due caos, all'inizio e alla fine del *qualcosa*, sorgono un'infinità di piramidi doppie; la stessa forza che strappa oggetti e concetti all'indeterminazione, infatti, li forza fino a farli esplodere. Il processo cosmogonico stesso è deflagrato: *incerto tempore*,

¹ Cfr. R. Rorty, *La svolta linguistica*, cit., cfr. Libro I, par. 3.

² Cfr. G. W. Leibniz, *Il vero metodo (1677)*, in *Scritti filosofici*, vol. I, cit., pp. 183-187.

³ M. Serres, *Genesis*, cit., p. 107.

⁴ G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, p. 102.

incertisque locis, qualcosa avrà inizio, qualcos'altro avrà fine; tutto quanto si trasforma incessantemente.¹

«La vita è scomparsa come era venuta, come un mondo, un segnale o come un pensiero».² Il caos dà la vita, ma non è la vita stessa. Generato nel caos dallo scarto e dalla deviazione, ciascun pensiero, come ogni altro fatto di natura, non cessa di scivolare, morendo, verso la sua origine: «il vaso è poroso e il bacino si screpola».³ L'anima, nata dal caos atomistico non meno del corpo che la accoglie, si disperde, scorre attraverso le membrane, solo un po' meno fluide del liquido che contengono: anima e corpo «si consumano e si spandono, ritornano, dissolte, alla nube di particelle».⁴ Se Deleuze e Guattari possono infatti affermare che la «la psichiatria materialistica [...] non può evitare di porre in termini escatologici il problema del rapporto finale tra la macchina analitica, la macchina desiderante e le macchine rivoluzionarie»,⁵ ciò è vero giacché il materialismo si presenta come la scienza secondo cui siamo tutti condannati fin da principio. Come scrive Serres nel suo saggio dedicato a Lucrezio:

Nascere significa declinare. Ma anche esistere, e così morire. Una sola e stessa operazione rende conto della loro apparizione, della loro usura e della loro distruzione [...]. Il mondo e le cose del mondo, esistono, cominciano e finiscono solo grazie al *clinamen*. Ed è la stessa cosa per le parole, i testi, la lingua, sempre declinanti, sempre derivati. *La formazione, in fin dei conti, è soltanto un caso particolare della trasformazione in generale. Il clinamen è dunque l'operatore, fenomenico e teoretico, minimo della trasformazione in generale.* [...] [L]a storia degli uomini, come quella del mondo, si svolge lungo un declino. Il famoso pessimismo di Lucrezio è soltanto una traduzione psicologista di un contratto di fisica, compiuta da interpreti ciechi al mondo [...]. Esso, invece, è chiaramente derivato da questa legge universale della trasformazione in generale, da questo contratto di fisica.⁶

Il *clinamen* rappresenta l'eccezionale e l'imprevedibile, dominio della fisica. Perché dal rumore sorga il suono è infatti necessario che l'equilibrio venga rotto, che l'unità della catena delle cause sia infranta. Leibniz, come altri prima di lui, dimostra di averlo compreso molto bene, quando, in apertura al suo scritto *L'origine radicale delle cose*, afferma:

¹ Cfr. M. Serres, *Genesis*, cit., 156: «Il multiplo puro ha fatto turbolenza, ritorna alla cenere moltiplicata. Tutto muore». cfr. anche *ivi*, p. 170: «Il contratto, la convenzione, fissano forse l'energia libera del furore, ma vi sarebbe contratto o accordo senza questa energia della *noise*, vi sarebbe un codice senza furore codificante?».

² Cfr. *ivi*, p. 156.

³ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, p. 77.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 38.

⁶ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 100.

Oltre al mondo, o aggregato delle cose finite, vi è un certo Uno dominante [...]. L'Uno dominante, infatti, non soltanto regge il mondo, ma altresì lo fabbrica, o lo fa; ed è superiore al mondo e, per così dire, extramondano, ed è pertanto l'ultima ragione delle cose. Infatti non soltanto in nessuno dei singoli si può trovare una ragione sufficiente di esistere, ma neppure in tutto l'insieme e nella successione delle cose.¹

Al medesimo problema fondamentale Leibniz e gli epicurei danno una risposta diversa: il filosofo barocco – ponendo l'origine di tutto nell'«Uno dominante extramondano» – sceglie la via della trascendenza; gli epicurei, invece, non vedono alcun bisogno di postulare simili entità: le leggi di natura sono sufficienti a garantire la nascita, il mantenimento e la morte di ogni cosa; e tutto ciò grazie al *clinamen*, l'angolo minimo che mantiene ogni sistema in un equilibrio instabile. Tutto scorre, si forma un gorgo, il flusso si arriccia su se stesso, nella sosta momentanea di un movimento rotatorio si forma un cosmo; pausa temporanea, la corrente lo trascina, il vortice si sposta, le sue volute si allontanano l'una dall'altra, alimentano un altro gorgo per poi sparire di nuovo. Nella cateratta atomica l'angolo minimo di declinazione fa apparire vortici, in luoghi e tempi imprevisti: ci sono turbini dentro ad altri turbini, mondi dentro ad altri mondi. Senza *clinamen* il passaggio dal nulla al qualcosa è impensabile in quanto possibilità immanente e, dietro una sequela di terzi uomini, ci si vede costretti a postulare un «ente di necessità metafisica, o dalla cui essenza venga l'esistenza»² del mondo fisico. È questa la conclusione desiderata da Leibniz, laddove il genio epicureo, invece, comprende come sia sufficiente uno scarto, il minimo necessario a non far mai tornare i conti affinché nel vuoto emergano tutte le configurazioni materiali possibili, senza bisogno di alcun intervento divino. La mostruosa spontaneità del caos rende quindi l'esistenza (anche la nostra) non solo possibile, ma *necessaria*. Il mondo allora è frutto del caos, trasgressione alla legge di quel Dio che si voleva sommamente razionale.

È dunque vero che Dio fa il mondo calcolando, ma i suoi calcoli non sono mai giusti, ed è questa non giustezza nel risultato, questa irriducibile diseguaglianza a formare la condizione del mondo. Il mondo “si fa” mentre Dio calcola, e non si darebbe mondo se il calcolo fosse giusto.³

In queste parole di Deleuze è difficile non avvertire un'eco parodica – e di carattere epicureo – della precedente immagine di Leibniz che ritrae Dio nell'atto di fabbricare il mondo secondo ragione. Perché vi sia qualcosa piuttosto che il

¹ G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVII: L'origine radicale delle cose (1697)*, cit., p. 480; cfr. anche Id., *Monadologia*, 36-38, cit., pp. 458-459. Tale prova cosmologica, prefigurata sia da Platone che da Aristotele, viene formulata in modo esplicito da Tommaso d'Aquino in *Summa Theologiae*, I, q. 2, a. 3; Leibniz si limita a riscoprirlo.

² *Ivi*, p. 418.

³ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 287.

nulla, bisogna che vi sia uno scarto da una posizione fissa: abbiamo rischiato di essere nulla, o meglio, abbiamo rischiato di *rimanere* nulla, mentre qualcosa c'è. «Essere = piuttosto»¹ è la formula proposta da Serres: la catena unica delle cause – il mantenimento del medesimo – ci aveva già condannati ancor prima di poter trasgredire, ma la divergenza ha aperto dal nulla una nuova possibilità, quella di esistere, ovvero di nascere, vivere e morire.²

Il caos dona esistenza alle cose e dà da pensare al pensiero. In un'ottica materialista, infatti, qualsiasi distinzione tra sostanza e pensiero, vita interiore e vita esteriore, anima e corpo perde significato: tutto emerge dal caos assieme alla legge che lo governa, assume una forma e giunge così alla determinazione come serie intensiva. Tutto è fisica, ma non è la fisica a cui siamo abituati, popolata di oggetti e condizioni oggettive che sembrano regolare un'«estensione geometrica» definitivamente disgiunta dai moti dell'anima. Pensando il sapere scientifico come dominio del determinismo o dell'universale necessario, il materialismo moderno ha tentato – per lungo tempo – di confinare l'indeterminazione, implicata dal *clinamen* fin dal livello più basso, all'interno della nozione idealista del soggetto libero.³ Beata ingenuità antica che riusciva a non separare natura e pensiero senza ridurre tutto a una base referenziale comune, come facciamo oggi, espellendo l'anima dal mondo: “avere un'anima” non è, per lo scienziato di oggi, che un modo di dire. Accecati dalla fisica, ignoriamo la Φύσις, pura forza priva di referenza, madre di ogni genere di manifestazione, linguistica, psichica o meccanica. Per gli epicurei, più fedeli di noi al significato delle parole, anche *la stessa morale è fisica*. Se, infatti, un solo movimento determina contemporaneamente la formazione e la deformazione di ciascuna cosa, il pensiero non fa eccezione: la saggezza sta nel non aggiungere altro movimento alla turbolenza. Il dolore è dato dalla dissoluzione, dalla tormenta della guerra, dalla violenza che provoca l'allargamento dei fori del nostro corpo, ovvero la membrana che contiene la nostra anima. Piacere e dolore non sono sensazioni originate da spinte contrastanti, ma hanno la stessa fonte; il piacere risiede in prossimità dell'angolo minimo: felicità catastematica in cui l'assenza del dolore provocato dal turbamento fornisce un piacere sufficiente.⁴ Gli enti, dunque, differiscono per intensità, espressa in termini potenziali, non per natura: essi, sebbene si distinguano l'uno dall'altro, lo fanno solamente all'interno di un

¹ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 29.

² *ivi*, p. 118: «L'angolo minimo di turbolenza produce, qui e là, le prime volute. È, letteralmente, la rivoluzione. O la prima evoluzione verso le cose diverse dallo stesso. La turbolenza perturba la catena. Turba lo scorrimento dell'identico».

³ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., pp. 11-12. Cfr anche Libro I, par. 2.2.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 101-102. È appunto in termini epicurei che Deleuze definisce l'assenza di turbamento: «Diventare impercettibile è la Vita “senza sosta e senza condizione”, è raggiungere lo sciabordio cosmico e spirituale» (cfr. Gilles Deleuze, *Il più grande film irlandese (“Film” di Beckett)*, in *Critica e clinica*, cit., p. 42)

processo che li rende inseparabili, formando così una catena instabile che si può spezzare in qualsiasi punto.¹

Gli stati di cose escono dal caos virtuale alle condizioni poste al limite (referenza): sono delle attualità, benché non siano ancora dei corpi e neanche delle cose, delle unità o degli insiemi. Sono masse di variabili indipendenti, particelle-traiettorie o segni-velocità. Sono «mescolanze». [...] Lo stato di cose attualizza così una virtualità caotica trascinando con sé uno spazio che, pur non essendo più virtuale, testimonia ancora della sua origine e serve da vero e proprio correlato indispensabile allo stato. [...] Nessuna di queste operazioni si fa da sola, esse costituiscono tutte dei «problemi». Il privilegio del vivente è di riprodurre dall'interno il potenziale associato nel quale attualizza il suo stato e individualizza il suo corpo. Ma, in qualsiasi campo, il passaggio da uno stato di cose al corpo attraverso la mediazione di un potenziale o di una potenza [...] rappresenta un momento essenziale. È qui che si passa dalla mescolanza all'*interazione*. E per finire, le interazioni dei corpi condizionano una sensibilità, una protopercezione e una protoaffettività che si esprimono già negli osservatori parziali piazzati nello stato di cose, benché esse completino la loro attualizzazione solo nel vivente. Ciò che viene chiamato «percezione» non è più uno stato di cose, ma uno stato del corpo in quanto indotto da un altro corpo, e «affezione» è il passaggio da questo stato a un altro come aumento o diminuzione del potenziale-potenza sotto l'azione di altri corpi: nessuno è passivo, ma tutto è interazione, anche la pesantezza. È la definizione dell'«affectio» e dell'«affectus» fornita da Spinoza riguardo ai corpi in uno stato di cose e ripresa da Whitehead per indicare in ogni cosa una «prensione» di altre cose, e nel passaggio da una prensione a un'altra un «feeling» positivo o negativo. L'interazione diventa *comunicazione*. Lo stato di cose («pubblico») era mescolanza dei dati attualizzati dal mondo nel suo stato precedente, mentre i corpi sono nuove attualizzazioni i cui stati «privati» restituiscono stati di cose per nuovi corpi. Anche se non-viventi, o piuttosto non-organiche, le cose hanno un vissuto, perché sono percezioni e affezioni.²

In questo passaggio di *Che cos'è la filosofia?*, Deleuze e Guattari ammantano di spinozismo il processo epicureo di formazione delle cose, facendo giungere la concezione del caos, di eredità materialista, alle soglie della nostra epoca. Lo scorrere degli atomi fa ostacolo a se stesso, il turbine è l'inizio; sebbene il suo sviluppo sia imprevedibile e la sua legge sempre specifica e mai universale, la differenza tra entità eterogenee risulta dall'espressione di potenzialità intrinseche alla natura. Non solo le grotte e le insenature dove trovare rifugio dalla tempesta o le figure e le frasi da cui l'anima trae godimento, ma anche le mostruosità più terribili sono figlie di Venere:³ l'inferno e il paradiso sorgono e tramontano sulla superficie del caos. Rimane, dunque, un'unica costante del Divenire: ogni attualità emerge dal caos e viene tempestata dalla forza destabilizzante delle

¹ Cfr. *Genesis*, cit., pp. 153-155.

² G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 149-151.

³ Cfr. Lucrezio, *De Rerum Natura*, I, 1-43.

virtualità caotiche e caotizzanti, che fluiscono nel suo intorno fino a decomporla completamente. In tale processo, Deleuze e Guattari paiono individuare varie tappe che portano dal caos al limite tendente alla stabilità, passando per una sorta di stadio intermedio di molteplicità o mescolanza. Quest'ultima non è altro che la turbolenza, la δῖνη o δῖνος di cui parlavano gli epicurei: essa si presenta, scrive Serres, come «uno stato mediano tra un ordine un po' ridondante e il caos puro. È uno stato di nascita, è uno stato di natura, è uno stato temporaneo. È anche minaccia di morte».¹ Ogni melodia porta con sé la traccia del rumore: ogni cosa o pensiero si limita a perdurare, mutando continuamente nel corso del suo tempo e del suo spazio. Se da una turbolenza è nato un mondo, esso manca sempre dell'unità necessaria a permanere e i suoi argini continuano a crollare: si aprono breccie locali dove il flusso caotico sconvolge la circolazione cosmica. «L'esistenza, quindi, può essere chiamata turbine o turbamento».² Tutto si disperde, è vivo mentre si trasforma: finché i flussi in entrata e quelli in uscita si bilanciano, la turbolenza sussiste, ma soltanto come molteplicità o mescolanza. «Il cosmo, l'universo è, nelle nostre lingue, mal nominato», scrive Serres:³ esso manca di un'unità globale, crolla e si rompe, non cessa di passare localmente dall'uno al multiplo; non è né caos né cosmo, ma *oscilla* tra i due.

La costanza si deve cercare nel cuore dell'instabilità. Cerco ora un invariante, cerco ciecamente una stabilità nuova, segreta, forse inaudita. Non parlo più di variazioni, caduta o circolazione. Parlo delle trasformazioni, più che volubili, senza leggi apparenti, che sono prodotte dall'irregolare bombardamento delle circostanze. Le constato nel mondo inerte, come nella vita, nella storia o nella cultura. La molteplicità fa dappertutto la metamorfosi delle cose. Ora le cose non sarebbero là, esistenti, conoscibili, io stesso non sarei là, vivente e chiacchierone, senza una certa costanza. Deve dunque esistere dell'uno nel e con il multiplo.⁴

Per Serres, come per Deleuze e Guattari, dunque, non esiste dicotomia netta tra caos e cosmo. Il «caosmo» a cui apparteniamo si presenta come un paesaggio in cui caos e cosmo convivono e concorrono in perpetuo mutamento; caos e cosmo, anche se esito della medesima forza di trasformazione globale, si comportano come due principi coimplicati: il caos non permette al cosmo di prendere consistenza, ne mina l'unità, mentre il cosmo dà costanza al caos facendo sorgere dal nulla il qualcosa. Isole d'ordine in mezzo al mare del caos, intrecci casuali di possibilità infinite:

Il cosmo non è una struttura, è molteplicità pura di molteplicità in ordine di molteplicità pure. È il fondo globale di tutte le strutture, è il rumore di fondo di

¹ M. Serres, *Genesis*, cit., p. 209.

² M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 101.

³ M. Serres, *Genesis*, cit., p. 194.

⁴ *Ivi*, p. 208.

ogni forma e di ogni informazione, è il rumore latteo dell'insieme dei nostri messaggi. Bisogna dargli un nuovo nome, decisamente: è una miscela, tigrata, dai colori alterati, variegata, zebrata, cangiante, che so io, è un misto o una crasi, è un insieme a miscela, è una intermittenza. [...] L'ordine non è mai che un'isola o un arcipelago. Ci sono, in mezzo al multiplo, universi-sole.¹

Sarebbe difficile riscontrare un punto di contatto più evidente tra materialismo antico e immaginario postmoderno. L'«intermittenza» di cui parla Serres non è che un altro modo di chiamare lo «sfarfallio» (*flickering effect*) che caratterizza, secondo Brian McHale, i mondi rappresentati dalla letteratura postmodernista, nei quali ogni immagine appare come proiettata attraverso un nastro sovrascritto dove, al di sotto, rimane il fantasma dell'originale;² ogni oggetto appare così scontornato, come se lo spazio occupato da esso fosse turbato da presenze aliene che aspirano a sostituirvisi. L'ordine è rotto in continuazione dall'irruzione di possibilità alternative: tutto è volto a denunciare l'impermanenza di ciò che prendiamo per reale e duraturo. Non vi è che esistenza temporanea: un sistema rimane costante soltanto attraverso fasi di equilibrio oscillante. La realtà è aperta all'imprevedibile: se così non fosse, nel flusso dello Stesso o nella nuvola dell'Altro la mescolanza non potrebbe avere luogo. «Sì, tutto questo si regge per miracolo»,³ scrive Serres nell'atto di interpretare la genesi e il mantenimento delle sacche d'ordine, ma il miracolo epicureo a cui fa riferimento non ha nulla a che vedere con l'intercessione divina a cui siamo stati abituati da duemila anni di cristianesimo. È esito del *clinamen*, lo scarto minimo che «mette in forse l'universalità delle leggi»,⁴ ovvero l'affermazione secondo cui un altro mondo – o un mondo-Altro – è sempre possibile e che quest'ultimo è in grado di esercitare la sua forza sul nostro, in quanto, seppur remoto, è sempre più vicino di quanto pensiamo. Il miracolo epicureo si dimostra essere un fenomeno piuttosto affine all'«anarchist miracle»⁵ di cui narra Thomas Pynchon in *The Crying of Lot 49*: miracolo laico, irruzione dell'alterità pura che ci rammenta come tutto sia bucato – «corpo-colino»,⁶ mondo-passatoio – e come da questi fori passino brandelli di altri mondi non ancora dissolti del tutto nel caos indeterminato. Si tratta sempre di un'intrusione, dunque, ma non di un'eccezione divina che esula dalle leggi di natura. In altre parole, la nascita di un mondo è un'eccezione, sebbene necessaria, alla regola del caos e il suo prosperare è un fenomeno rarissimo: nel corso della sua esistenza, l'origine non smette di ricordargli il modo in cui finirà.

¹ *Ivi*, p. 199.

² Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 99-111.

³ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 85.

⁴ *Ivi*, p. 86.

⁵ T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 91.

⁶ G. Deleuze, *Logica del senso, Tredicesima serie. Sullo schizofrenico e sulla bambina*, cit., p. 83.

Il caos non finisce mai. È sempre, e sempre là. Il mondo nato, o la natura, non sopprime la nuvola atomica. Viene da essa e ad essa ritorna. No, le cose, innumerevoli, vengono da essa, ad essa ritornano, ciascuna a suo tempo. Il caos rimane, attorno alle cose. E la natura vi è immersa. Non come un contenuto in un contenente, ma come un corpo cavo in un fluido molto sottile. E il caos costituisce i bordi del mondo, ma inoltre penetra in esso per ogni dove. Lo produce, come matrice, lo lavora dall'interno per ricondurlo alla morte, cioè a se stesso.¹

Nel modo in cui la musica è percorsa dal silenzio, l'ordine è pervaso di caos. Ogni ordine comincia in esso, da esso è lavorato e infine distrutto: il caos *caotizza*, non è assenza di regole, ma ne fonda assieme la possibilità di emergere e l'impossibilità di fissarsi.

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 abbozzo. Il caos non è uno stato inerte o stazionario, non è un miscuglio casuale. Il caos rende caotica e scioglie nell'infinito ogni consistenza. Il problema della filosofia è acquisire una consistenza, senza perdere l'infinito in cui il pensiero è immerso (il caos da questo punto di vista ha un'esistenza tanto mentale quanto fisica).²

Deleuze e Guattari descrivono qui l'azione del caos e la sua concorrenza: una forza pura che investe il pensiero quanto il mondo degli oggetti. La sua velocità infinita va oltre ogni grandezza fisica, essa è infatti di ordine metafisico: è ciò che dà la vita, ma anche ciò che non cessa di turbare l'esistenza di quegli «esseri lenti» che siamo.³ È questa la «crudeltà» di cui parlano Artaud e Deleuze: «quel punto preciso in cui il determinato mantiene il suo rapporto essenziale con l'indeterminato»;⁴ il caos è il fondo che tende a risalire: l'oscurità della nuvola non può smettere di richiamare a sé ogni forma; il suono inghiottito dal rumore bianco. Il caos è dunque ciò che non può essere pensato, ma anche e allo stesso tempo ciò che deve essere pensato per non perdersi tra vie della trascendenza. Emersi dal caos, ci rivolgiamo a esso e lo tagliamo su piani differenti: la scienza vi dona una referenza, la filosofia una consistenza, l'arte delle figure di sensazione. Il continuo processo di creazione che coinvolge le tre «Caoidi»,⁵ come le chiamano Deleuze e Guattari, è però possibile solo in quanto noi,

¹ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 145.

² G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 33.

³ *Ivi*, p. 26. L'espressione è ripresa da Michaux: cfr. Gilles Deleuze, *Il cervello è lo schermo*, in «Cahiers du cinéma», 380, 1986, ora in *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003-2010², p. 28.

⁴ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 44.

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 211.

abitanti delle isole d'ordine, continuiamo a bagnarci nel mare del caos, il quale ci attraversa riportando una condizione di apertura a un mondo chiuso. Tagliando il caos tracciamo nuove figure senza contorno, masse di colore dai confini illocalizzabili che si piegano l'una sull'altra: «il caos – scrive Serres – è sempre presente per servire da fondamento, il rumore è sempre là per inventare nuove musiche e nuovi accordi».¹

Si può dunque dire che, in un certo senso, prima del reale viene il possibile, ma non dobbiamo pensarlo come un'«immagine del reale» sorta come suo effetto retrospettivo, ma come un possibile che non ha nessuna autonomia dal reale: esso deve essere pensato come uno «spettro» che assume il valore di una virtualità che, sebbene non abbia ancora trovato piena attualizzazione, contribuisce a erodere lo stato di cose presenti. La mostruosa spontaneità del groviglio indifferenziato è la base di Tutto: ogni stato emerge da qui, dove la differenza di potenziale produce un lampo e qualcosa appare, trascinandosi dietro lo sfondo su cui è apparso. Un modello metafisico che sembra dunque aggiungere una dinamica alla statica di Lewis: se i mondi possibili del realismo modale sono il fondamento da accettare senza bisogno di giustificazioni, per gli atomisti e i loro eredi più fedeli il fondamento è il caos da cui emergono i mondi – la loro è quindi una metafisica in senso etimologico perché tratta non solo quello che c'è al di là della fisica (oltre il mondo e i mondi), ma dà ragione dell'esistenza della fisica stessa (del mondo e dei mondi stessi). Inoltre, se il *Tutto* di Lewis è formato dalla somma totale dei mondi possibili tra loro isolati, per gli atomisti – come ci ricorda James Warren – vi è «una pluralità di *kosmoi* separati all'interno di unico universo (τὸ πᾶν)».² Tuttavia – continua Warren – «tanto gli atomisti antichi quanto Lewis concordano sul fatto che in qualsiasi modo un mondo (o *kosmos*) possa essere, in tal modo un mondo (o *kosmos*) è»:³ il nostro mondo non è l'unico possibile, poiché se vi è ragione di pensare che le cose sarebbero potute andare diversamente, non vi è ragione per ritenere che, in *altri* luoghi e in *altri* tempi, esse non l'abbiano fatto. Dunque, se possiamo dire che Lewis ritrovi l'unità del molteplice nell'intuizione dell'esistenza di una pluralità di mondi, intuizione che noi possediamo in quanto di questa pluralità siamo parte e che si esprime nell'attitudine modale del nostro linguaggio, per gli atomisti il tutto non può mai corrispondere esattamente alla somma dei *kosmoi* – vi è sempre un'eccedenza caotica, un'aureola – e questi ultimi, sebbene separati, non saranno completamente isolati come vorrebbe Lewis, poiché frutto della medesima forza trasformatrice che mantiene il tutto in atto. Se i mondi del realismo modale sono compartimenti isolati – privi quindi di un luogo comune che li accolga, fatta eccezione per l'intuizione pura della realtà del possibile in generale – quelli immaginati dalla cosmologia atomista – per quanto si possa dire

¹ M. Serres, *Genesis*, cit., p. 98.

² James Warren, *Ancient atomists on the plurality of worlds*, cit.; cfr. anche Libro I, par. 3.2.

³ *Ivi*.

che siano separati, poiché ogni cosmo vive il suo tempo e ciò lo rende indipendente da tutti gli altri – sorgono dal e nel caos, il quale agisce su di essi trasformandoli in eterno. Il caos attraverso le forme di un cosmo deforma quelle di un altro, rituffando ogni attualità nel mare delle virtualità: ogni ordine porta la traccia di tutti gli altri ordini possibili, come presenze estranee nell'intimo del corpo che lo costringono a piegarsi e torcersi per sopravvivere. «Soffro dunque mi trasformo»,¹ scrive Serres. *Non è che la realtà manchi di fondamento, ma il suo modo non è l'indicativo, bensì il condizionale*: viviamo all'interno di un immenso «*what if*», le cui catene causali sono sempre pronte a rompersi. «Non comprendiamo niente all'origine o agli inizi perché siamo drogati di ordine, perché sogniamo arrotondati nella tetra sicurezza dei nostri complessi»: accecati dai fenomeni, dalle idee chiare e distinte, dimentichiamo l'oscurità che consente di vedere. Pertanto, quando Raymond Federman non solo designa il condizionale come «modo guida» delle sue opere, ma identifica questa caratteristica in quanto dominante dell'intera letteratura postmodernista, ne rivendica un carattere metafisico: sebbene, infatti, la critica abbia spesso e con varie ragioni definito il romanzo postmoderno “romanzo di idee” o “filosofico”, è proprio il fatto di essere «scritto al condizionale» che lo qualifica come metafisico; al di là del fenomeno, esso è volto a individuare l'infra-senso che scorre sotto la superficie di ciò che pretendiamo stabile, nonostante la sua immagine appaia continuamente turbata.³ Il caos, pura forza senza referenza, pervade e destabilizza ogni elemento del cosmo: se da esso siamo nati e ritorneremo, esso scorre tra gli argini dei mondi, vi penetra e lascia la sua traccia indelebile. Visione metafisica che riemerge a sorpresa, e apparentemente senza legami diretti, in certa astrofisica contemporanea: come ha scritto recentemente la cosmologa Laura Mersini-Houghton, «se il nostro universo è iniziato in uno stato misto del paesaggio multiversale, non potrà mai evolvere successivamente in uno stato puro».⁴ Gettandosi nel caos, la fisica contemporanea ritrova la metafisica degli antichi.

¹ *Ivi*, p. 225.

² *Ibidem*.

³ Cfr. Tom LeClair, Larry McCaffery (a cura di), *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1983, pp. 128-129.

⁴ Cfr. Libro I, par. 3.3.

4.2 PENSIERO E NATURA

Il caos è la partitura su cui è scritta la realtà.
Henry Miller

Il rumore appartiene al soggetto, appartiene all'oggetto. [...] Partecipa dell'essere e dell'apparire. Attraversa le partizioni della filosofia maggiormente messe in risalto e si fa gioco dei suoi criteri. Partecipa dell'essere e del conoscere. Partecipa del reale e partecipa già del segno. Il rumore non ha contraddittorio. La *noise*, non ha contrario. Lo spazio della *noise* non ha complementare, non ha esterno. La logica annega nella *noise*. Non conosco niente di prelogico o di anti-predicativo se non il rumore. E se non il furore.¹

Poiché tutto emerge dal caos, Serres, seguendo i materialisti antichi, non fa alcuna distinzione tra pensiero e natura, paesaggi fisici e mentali. Se gli oggetti sorgono dalla nube attraverso un moto di determinazione spontaneo e aleatorio, il farsi del pensiero deriva dal medesimo movimento: esso trae la sua origine dalla natura stessa delle cose. «Quello che vedo e intendo, che immagino, è un paesaggio teorico e astratto, un modello di conoscenza. Ora questo, simultaneamente, non è altro che il mondo».² Il patto di natura materialista, dunque, è dominato da quello che potremmo definire *isomorfismo cosmogonico*: il moto d'emersione delle isole d'ordine che appaiono nell'anima contraddistingue anche la realtà esterna, la quale, a sua volta, non è quindi al sicuro dal disordine che erode il pensiero. Pertanto, la concorrenza di caos e cosmo non è un'utile metafora euristica, bensì un processo che caratterizza il fondo oggettivo di ogni realtà, sia essa mentale o fisica. Non esprimono un concetto diverso Deleuze e Guattari quando, nel loro saggio *Che cos'è la filosofia?*, scrivono:

Il piano di immanenza ha due facce, in quanto Pensiero e in quanto Natura, in quanto Physis e in quanto Noûs. Per questo ci sono sempre molti movimenti infiniti presi gli uni negli altri, piegati gli uni negli altri, nella stessa misura in cui il ritorno dell'uno rilancia istantaneamente l'altro, in modo tale che il piano di immanenza non cessa di tessersi, come una spoletta gigantesca. Volgersi-verso non implica soltanto l'atto di distogliersi, ma anche quello di affrontare, fare voltafaccia, voltarsi, perdersi, cancellarsi.³

Esiste dunque un unico piano di esistenza, ma esso presenta due facce: sebbene, come per il maestro Spinoza, intelletto ed estensione siano attributi immanenti alla medesima e unica sostanza, il monismo spinozista appare incrinato da un moto di affioramento-dispersione-corruzione a esso estraneo che affonda, invece, le sue radici nel materialismo antico; filosofia alla quale Deleuze aveva

¹ M. Serres, *Genesi*, cit., p. 144.

² *Ivi*, p. 217.

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 28.

precocemente dedicato, già nel 1961, un saggio, poi inserito nelle *Appendici di Logica del senso*,¹ che, a nostro giudizio, gioca un ruolo fondamentale per comprendere alcune costanti che ritornano sia nei suoi scritti che in quelli firmati in coppia con Guattari.

Chiediamo soltanto che le nostre idee si concatenino seguendo un minimo di regole costanti, e l'associazione delle idee non ha mai avuto altro senso se non quello di fornirci delle regole, come la somiglianza, la contiguità, la causalità, che ci difendano e ci permettano di mettere un po' di ordine nelle idee, [...] che impediscano alla nostra «fantasia» (il delirio, la follia) di percorrere l'universo in un istante per generarvi dei cavalli alati e dei draghi di fuoco.²

Il caos è forza di vita, poiché solo grazie a esso nasce il pensiero e sorge un mondo, e potenza di morte: la geografia concettuale sorta sul piano di immanenza non è mai data una volta per tutte, mentre i contorni degli oggetti si sfaldano sotto la tempesta di particelle virtuali; ogni realtà fugge in tutte le direzioni sotto la spinta di un moto di trasformazione infinito. La partita si gioca al limite. «La paura appartiene al brulichio»,³ scrive Serres, ma non vi è ragione nel pensiero che non strizzi l'occhio alla nube e non vi sarebbe mondo se la turbolenza non venisse alimentata dal caos. Dei vortici appaiono all'interno della cateratta atomica, stasi momentanee nell'eterno fluire: il pensiero che si muove a velocità infinita deve creare i suoi ostacoli, le sue zone di rallentamento.

Quando Deleuze e Guattari sostengono che «il pensiero opera a velocità infinita»⁴ stanno consapevolmente infrangendo un limite fisico: tutti gli oggetti, tutto ciò che forma un cosmo si può muovere ad altissima velocità, ma non a velocità infinita. Il discorso, dunque, non è più fisico, ma *metafisico*: quando il pensiero si spinge a velocità infinita coglie il fondo della natura da cui prende origine ogni cosa, pura potenza senza referenza. Il puro pensiero opera a velocità infinita, ma essa è una velocità limite, poiché ci saranno sempre dei rallentamenti: ostruzioni che impediscono al pensiero di consumarsi nel puro delirio. Idea, anche questa, che sembra trarre spunto dai materialisti antichi, per i quali gli atomi, procedendo nel vuoto, si muovono propriamente a velocità infinita. Troviamo traccia di siffatta teoria nella celebre *Lettera a Erodoto*, dove Epicuro stila un compendio delle principali dottrine della sua filosofia, tra cui riporta le proprietà degli atomi e l'annessa teoria della percezione. Attraverso la costante vibrazione degli atomi da ogni corpo dipartono efflussi di simulacri, i quali «penetrano negli occhi o nella mente».⁵ Tali simulacri ci vengono incontro in

¹ Cfr. G. Deleuze, *Lucrezio e il naturalismo*, cit.

² G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 203.

³ M. Serres, *Genesi*, cit., p. 149: «La paura appartiene al brulichio, alla marea, l'angoscia pullula, la conoscenza per concetti irreggimenta questo gregge nauseante sotto la generalità pura dell'uno. Il concetto innanzitutto rassicura, respinge la folla. La ragione è nata da questo spavento».

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 11.

⁵ Epicuro, *Lettera a Erodoto*, 49, cit., p. 48.

modo talmente veloce che non è possibile avvertire alcuna separazione tra l'uno e l'altro: da ciò è garantita la continuità di pensiero e percezione. Sono i corpi più leggeri e veloci dell'universo, in quanto percorrono la massima quantità di spazio nella minima unità di tempo: si muovono dunque alla velocità della luce, la massima velocità sensibile. Nel loro percorso vengono nondimeno rallentati da una serie di impedimenti: altri corpi e simulacri i cui atomi cozzano l'uno contro l'altro. Tolti gli ostacoli, questa velocità massima viene superata, e gli atomi, nel vuoto, raggiungono una velocità infinita: velocità inconcepibile, velocità del caos, la quale viene qualificata da Epicuro come la velocità del pensiero puro.¹ Tale idea, anche se viene elaborata concettualmente solo negli ultimi scritti su probabile suggestione dei saggi di Serres, è presente in Deleuze fin da *Lucrezio e il naturalismo*, saggio interamente rivolto ad analizzare la teoria dei simulacri epicurea:

L'atomo è ciò che deve essere pensato, ciò che può essere soltanto pensato. L'atomo è, rispetto al pensiero, ciò che l'oggetto sensibile è rispetto ai sensi: l'oggetto che si rivolge essenzialmente al pensiero, l'oggetto che dà da pensare, come l'oggetto sensibile è quello che si dà ai sensi. L'atomo è la realtà assoluta di ciò che è pensato, come l'oggetto sensibile è la realtà assoluta di ciò che viene percepito. Che l'atomo non sia sensibile e non possa esserlo, che sia essenzialmente nascosto, questo è l'effetto della sua natura e non della imperfezione della nostra sensibilità. Il metodo epicureo è, in primo luogo, un metodo di analogia: l'oggetto sensibile è dotato di parti sensibili, ma vi è un minimo sensibile che rappresenta la parte più piccola dell'oggetto; allo stesso modo l'atomo è dotato di parti pensate, ma vi è un minimo pensato che rappresenta la parte più piccola dell'atomo. L'atomo indivisibile è formato di minima pensati, come l'oggetto divisibile è composto di minima sensibili.²

L'analogia metodologica che caratterizza la filosofia della natura epicurea si basa su un ragionamento matematico piuttosto antico, chiamato *metodo di esaurizione*, che permetteva di evitare l'uso dell'infinito attuale ricorrendo all'indefinito. Attraverso di esso, ad esempio, Archimede aveva dimostrato che, aumentando indefinitamente il numero dei lati di un poligono regolare iscritto in un cerchio, l'area del cerchio si viene a esaurire. Attraverso una sorta di proto-calcolo differenziale, dunque, gli epicurei riescono a immaginare le cose come frutto di una «folla di atomi subliminali»:³ dei *minima* che non sono ancora *qualcosa*, ma non sono già più *nulla*. Da ciò emerge che gli atomi di Democrito e degli Epicurei differiscono sostanzialmente da quelli a cui la fisica moderna ci ha abituati a pensare. Essi, infatti, non sono propriamente degli oggetti minimi che compongono tutti gli altri, ma piuttosto – come i *dharma* nella dottrina Buddista

¹ *Ivi*, 61, p. 53. Cfr. anche M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., pp. 51-52.

² G. Deleuze, *Lucrezio e il simulacro*, cit., p. 236.

³ M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 18, cfr. anche *ivi*, pp. 12-13, 112-115.

– dei «fattori di esistenza», ovvero elementi dal cui incontro scaturiscono tutte le realtà: mentale, fisica, spirituale e comunicativa. L'efflusso di atomi, che abbandona il nostro corpo ed entra in quello degli altri sotto forma di simulacri, è compensato non solo dal cibo che introduciamo, ma da tutti gli scambi a cui prendiamo parte: per gli epicurei, ben prima di Nietzsche e dei pragmatisti, il conoscere è un'assimilazione reale, un processo metabolico o digestivo:¹ tanto l'insegnamento filosofico quanto l'eros sono infatti afflussi che passano da un'anima all'altra nutrendole. Venere presiede dunque alla nascita, al mantenimento e alla morte di ogni ente e tutto avviene per contatto: tutti i sensi sono riconducibili al tatto, e la mente stessa, tanto per Epicuro quanto per i Buddisti, non è che un senso tra gli altri, formato da atomi e, pertanto, atto a emanarne e riceverne.²

La comunità moderna farebbe fatica ad ammettere la scientificità dell'atomo antico. Legati come siamo al mondo degli oggetti, non riusciamo ad andare al di là del visibile: la scienza si occupa dei fenomeni, al di sotto e al di sopra dei quali sembra che vi sia solo opinione. L'atomo antico, invece, deve necessariamente essere invisibile,³ in quanto generatore di visibilità: esso deve essere privo di referenza, poiché genera *qualsiasi* referenza. Nel momento in cui la scienza ne individua una referenza (l'atomo di Bohr, per esempio), l'atomo perde la sua velocità infinita: in tale rallentamento diventa legge di un certo regime di esistenti. La scienza moderna ha offerto una serie di candidati per l'atomo antico ed è sensato pensare che continuerà a farlo, poiché dare referenza all'infinito è un processo interminabile, e ogni nuova referenza inghiottirà la precedente: un riferimento, infatti, è già sempre *qualcosa*, mentre *qualcosa* sorge sempre da un niente-troppo che lo precede; la ragione di *qualcosa*, tuttavia, non potrà essere la ragione della totalità, da cui emerge ogni volta *qualcos'altro*. Dunque, se l'atomo è già *qualcosa* e, nonostante ciò, si vuole eleggere questo *qualcosa* a ragione di *Tutto*, si compie solamente un atto di riduzione: così concepito, l'atomo finisce per limitare a fini esplicativi la pluralità del reale, anziché esserne l'emblema.

Per i materialisti vige quello che abbiamo definito *isomorfismo cosmogonico*: ogni realtà emerge per la combinazione aleatoria di «fattori di esistenza» immanenti al caos, il quale oscilla in continuazione tra esistenza e inesistenza. Pure nella sua irriducibile differenza, tuttavia, si può dire che ogni realtà emerga nel medesimo modo. Dal caos sorge una visibilità: si sagomano delle figure; queste si combinano formando delle sequenze, mentre atomi di pensiero, correndo in tutti i sensi, finiscono per avvolgere le sequenze di un significato: si erige un ponte che collega due molteplicità reali, le quali fuggono entrambe disperdendosi

¹ Cfr. R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 51.

² Epicuro, *Lettera a Erodoto*, 48-49, cit., p. 48: «Occorre pure ritenere che per mezzo di afflussi esterni non solo noi vediamo le forme delle cose ma anche pensiamo». Cfr. anche G. Pecunia, *Prefazione*, in *Dhammapada*, cit., p. 15.

³ Cfr. Epicuro, *Lettera a Erodoto*, 56, p. 51: «[...] né si può comprendere in qual modo potrebbe aversi un atomo visibile».

nuovamente nel caos che le circonda. In un'ottica materialista, come abbiamo detto, qualsiasi distinzione tra estensione e pensiero, vita interiore e vita esteriore, anima e corpo perde significato: tutto emerge dal caos assieme alla legge che lo governa, assume una forma e giunge così alla determinazione come serie intensiva. Ogni ente mantiene la sua autonomia pur sostentandosi continuamente attraverso la relazione con gli altri, e ogni ordine sorto dal caos ha statuto tanto soggettivo quanto oggettivo. L'epicureismo, dunque, si nutre di un pluralismo molto diverso da quello che abbiamo visto caratterizzare il relativismo concettuale di stampo postkantiano. I sostenitori di questa posizione tendono a vedere le isole d'ordine come l'esito della sovrapposizione di una griglia di regole a un supporto materiale ridotto a niente, basti ricordare il motto: *dove non si può dire nulla, non vi è nulla*. Vi è, dunque, un «caosmo» culturale, prodotto dall'occhio umano, incapace di vedere le cose da un punto di vista neutro, ovvero indipendente dallo scopo che ci prefiggiamo durante l'utilizzo degli oggetti. Nella cosmologia materialista, invece, la realtà appare come un «caosmo» oggettivo: l'abisso bianco dell'indifferenziato, il «caos-nuvola», è pienezza virtuale di tutti gli ordini possibili; tuttavia, in questo nulla – *incerto tempore, incertisque locis* – la simmetria si rompe e dal non-essere nasce *qualcosa*: una mescolanza, una molteplicità in via di determinazione. Altri vortici sorgono, si avvicinano e si allontanano, si alimentano l'un l'altro spostandosi nel caos. Non è la nostra «imbarazzante autocoscienza»¹ a delirare, ma la natura stessa, rompendo l'eternità del silenzio in un brusio di voci: ogni voce dice la sua legge, legge locale, la cui località non è data dalla mancanza di presa sugli oggetti, bensì dalle venature di caos che percorrono il cosmo e disgiungono i vari ordini. Esiste una pluralità di mondi non perché le cose ci sfuggano, ma proprio in quanto siamo a contatto diretto con esse e ne condividiamo la natura fugace. Il caos, dunque, divide e unisce contemporaneamente; dal caos il nostro mondo è sorto e mai riuscirà a distaccarsi completamente: oggetti oscillanti per una mente instabile. È questo, ricorda Serres, il patto di natura epicureo che fa partecipare la nostra anima della realtà dei corpi: «come nascono le cose e come nasciamo noi, come formiamo un sapere di queste cose di cui appunto facciamo parte».² Un pluralismo di derivazione non kantiana, quindi, che fa da appoggio anche alla metafisica del caos abbozzata da Deleuze e Guattari nel corso di *Che cos'è la filosofia?*.

La differenza con il relativismo concettuale di stampo goodmaniano appare piuttosto evidente quando si affrontano tematiche epistemologiche. Infatti, nell'atto di distinguere la scienza dalla filosofia nel rapporto che intrattengono con il caos, Deleuze e Guattari scrivono:

¹ Ron Sukenick, *The Death of the Novel*, in *The Death of the Novel and Other Stories*, New York, The Dial Press, 1969, p. 41.

² M. Serres, *Lucrezio e l'origine della fisica*, cit., p. 99. Cfr. anche *ivi*, p. 167: «La fisica è fedele al mondo, poiché la formulazione del suo testo è isomorfa alla costituzione del tessuto naturale».

Nel caso della scienza, si tratta di una sorta di fermo-immagine, un fantastico *rallentamento* che attualizza la materia, come pure il pensiero scientifico capace di penetrarla attraverso proposizioni. Una funzione è una Rallentata. [...] Rallentare significa porre un limite al caos, limite al cui interno passano tutte le velocità [...].¹

Certamente condividono la posizione di Goodman secondo cui non esiste un unico modo di esprimere al meglio ciò che emerge dall'esperienza, ma, laddove il filosofo americano negava il privilegio accordato da Quine alle versioni del mondo fornite dalle scienze in quanto prodotti culturali costruiti attraverso la manipolazione di sistemi ereditati non meno parziali di quelli adoperati dall'arte, Deleuze e Guattari si oppongono allo scientismo in maniera sostanzialmente diversa. Mentre secondo Goodman le teorie scientifiche in definitiva vengono considerate corrette solamente se soddisfano i requisiti pragmatici imposti dalla società in cui emergono e non in base al loro valore di verità, per Deleuze e Guattari le corrette teorie scientifiche individuano un ordine assunto effettivamente dalla materia e le proposizioni di cui sono costituite sono in grado di coglierne la natura. Se, come per Goodman, la scienza non può avere l'ultima parola su ogni cosa, i motivi sono da ricercarsi piuttosto nel rapporto che essa intrattiene con il caos, il quale la distingue dall'arte e dalla filosofia. La filosofia, infatti, taglia il caos attraverso un piano di immanenza, estraendone, così, concetti privi di referenza o «variazioni» infinite in grado di concatenarsi l'una all'altra; l'arte pesca dal caos esseri di sensazione – «percetti» e «affetti» – resi, in un certo senso, indipendenti dalla sensazione di chi li ha creati; la scienza, dal canto suo, si immerge nel caos isolando delle «variabili» che, per rallentamento, emergono dal fondo assumendo una referenza.² Sicuramente queste tre modalità di pensiero s'incrociano e interagiscono, ma nessuna delle tre può svolgere il ruolo dell'altra:

I tre pensieri si incrociano, si intrecciano, ma senza sintesi né identificazione. La filosofia fa sorgere degli eventi con i suoi concetti, l'arte erige dei monumenti con le sue sensazioni, la scienza costruisce degli strati di cose con le sue funzioni. Un ricco tessuto di corrispondenze può stabilirsi tra i piani. Ma il loro reticolo ha i suoi punti culminanti là dove la sensazione diventa sensazione di concetto o di funzione dove il concetto diventa concetto di funzione o di sensazione, dove la funzione diventa funzione di sensazione o di concetto.³

In secondo luogo, l'individuazione da parte della scienza di una ragione globale è resa impossibile dall'azione del caos stesso, il quale – come il *clinamen* per gli antichi – disfa in eterno ogni consistenza: il «caos riferito [...] diventa Natura»,⁴

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 112.

² Cfr. *ivi*, pp. 161-162, 204, e *passim*.

³ *Ivi*, p. 201.

⁴ *Ivi*, p. 208.

oggetto di studio della fisica matematica, che, per questo suo fermarsi ai fenomeni, potrà solo approssimarsi alla velocità infinita che qualifica il movimento reale del caos metafisico da cui i fenomeni emergono. Anche le scienze, allora, non si nutrono di universali, ma soltanto di singolarità in movimento di espansione e contrazione: in un mondo nato dal caos, e da esso costantemente minacciato, non si può mai sapere con certezza per quanto durerà il rallentamento prima di accelerare e infine dissolversi nel caos indeterminato. Se si desidera, dunque, etichettare sommariamente, il pluralismo di Deleuze e Guattari non si presenta come un *relativismo concettuale*, ma trae origine da un vero e proprio *materialismo speculativo*. L'ordine si genera spontaneamente nel caos e, nel medesimo movimento, assieme allo stato di cose sorge il pensiero stesso: «non ci sarebbe ordine nelle idee se non ce ne fosse anche nelle cose o nello stato di cose, come un anticaos obiettivo [...]».¹ Secondo Deleuze e Guattari, l'interazione tra corpi, come abbiamo visto, implica già l'esistenza di «osservatori parziali piazzati nello stato di cose» che esprimono una «protopercettibilità e una protoaffettività»: ² ciò che chiamiamo comunemente soggettività è una pura differenza intensiva, dove la sensibilità trova completa attualizzazione.³ Il soggetto, dunque, non è che un punto di vista sulle cose che diviene assieme a esse; la soggettività completamente sviluppata si presenta piuttosto come il vertice delle piramidi doppie che sorgono sulla superficie del caos, un centro di accumulo dei flussi provenienti dalle forme emerse spontaneamente dall'informe, un «residuo» degli oggetti percepiti destinato a rimescolarsi nuovamente per formare altri oggetti e soggetti (corpi e anime).

Non si è nel mondo, si diviene con il mondo, si diviene contemplandolo. Tutto è visione, divenire. Si diviene universo. Divenire animale, vegetale, molecolare, divenire zero. [...] Quali strani divenire scatena la musica attraverso i suoi «paesaggi melodici» e i suoi «personaggi ritmici», come dice Messiaen, componendo in uno stesso essere di sensazione il molecolare e il cosmico, le stelle, gli atomi e gli uccelli?⁴

Ogni soggetto è già un cosmo, un'isola d'ordine che affiora nel mare infinito del caos, ed esistono tante forme di soggettività quante sono queste isole d'ordine emerse dal caos infinito. Ma, a questo punto, parlare di soggetto è forse fuorviante: esso, come tutto ciò che emerge dal caos, non si evolve in uno stato puro, poiché ogni sua determinazione interna subisce la pressione del fuori che, penetrando in essa, la mette in relazione ad altre schegge di «caosmo» in un eterno divenire, dove l'indeterminato esercita la sua forza selvaggia,

¹ *Ivi*, p. 203.

² Cfr. Libro I, par. 4.1.

³ Riflessioni molto simili compaiono in Butler e Bataille: cfr. S. Butler, *Erewhon*, cit., p. 176 e Georges Bataille, *L'eroticismo*, Milano, SE, 2017, p. 16.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 168.

destabilizzando ogni ordine. Già ne *La Piega*, infatti, il soggetto per Deleuze assume le fattezze del whiteheadiano «soggetto-supergetto»:¹ esso *si fa* (emerge) nel corso del processo per poi costituirsi come fatto compiuto solo al *termine* del processo, come un risultato che possiamo considerare, in un certo senso, *distinto* dal processo stesso. ‘Termine’ in questo caso indica una sorta di fermo immagine, quando il processo d’individuazione in atto è posto per sé, quando non ha più alcun divenire; stato che – come fa notare Ronchi – Whitehead «non ha altra parola per descrivere [...] che “morte”».² *L’io penso* non è dunque – come per Cartesio, Kant e la moderna fenomenologia – soggetto-fondamento, ma *supergetto* («*super-iectum*», da *super-iacio*: gettare al di sopra, lanciare fuori, oltrepassare), un punto di «sorvolo» sulla variazione infinita del reale: il divenuto come fatto dato a uno sguardo. In sintesi, un’entità attuale è contemporaneamente il soggetto che fa esperienza e il supergetto – il “prodotto” – di questa esperienza localizzata: il soggetto non consiste in uno stato stabile, ma si è trasformato in un *processo di soggettivazione* continuo; una forma soggettiva è il vortice o la piega del flusso che si mantiene metastabile, immersa nella corrente.

Non vi è, però, soggettività senza la possibilità di pensare, e il pensiero nasce negli interstizi, nelle crepe che non cessano di rigare le molteplicità concrete di cui è formata la realtà. È questa l’ultima conquista di Deleuze, che distrugge qualsiasi forma di unità – dell’io del mondo e di Dio – pur di salvare la nostra libertà, possibile solo in un «caosmo» la cui mappa dev’essere riscritta in continuazione. Nel corso dei due libri sul cinema, infatti, si rompe anche l’alleanza di Essere e linguaggio, ultimo sodalizio su cui la filosofia novecentesca aveva scommesso tutto. Il nesso Essere-linguaggio aveva caratterizzato l’ontologia dei primi scritti di Deleuze: in *Differenza e ripetizione* «L’Essere è Univoco», e in *Logica del senso* «il senso è l’esprimibile o l’espresso della proposizione e l’attributo dello stato di cose»,³ ma lo strappo tra la molteplicità del visibile e quella dell’enunciabile caratterizza ora l’immagine come il fuori del pensiero, un fuori che tuttavia continua a rovesciarsi all’interno. «Vedere è pensare, parlare è pensare, ma il pensare si produce nell’interstizio, nella disgiunzione tra vedere e parlare».⁴ Di qui in poi, infatti, possiamo dire che per Deleuze *Essere e linguaggio non facciamo più Uno*. Se in *Che cos’è la filosofia?* Deleuze e Guattari tracciano quella che abbiamo definito *metafisica del caos*, nel saggio dedicato a Foucault Deleuze tratteggia quella che potremmo chiamare *epistemologia del caos*. Il senso, infatti, appare prodotto: (a) dai *rapporti formali* interni al *visibile*, (b) dai *rapporti formali* interni all’*enunciabile* e (c) dai *rapporti di forza informali* che organizzano e dividono le due *molteplicità formali*. Le due forme – il visibile e l’enunciabile – non entrano

¹ Cfr. A. N. Whitehead, *Il processo e la realtà*, cit., pp. 435-436; cfr. anche Libro I, par. 2.1.

² R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 172.

³ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 52 e Id., *Logica del senso, Terza serie. Sulla proposizione*, cit., p. 27.

⁴ G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 117.

mai in rapporto diretto l'una con l'altra: si presentano sempre *asimmetriche* e in perpetuo mutamento; esse si associano solamente all'interno di quella che Deleuze chiama «terza dimensione informale»,¹ la quale deve rendere conto del loro assetto. L'origine di tale dimensione, che combina e ricombina le molteplicità formali, non può essere scorta nel loro interno, anche se le penetra in continuazione; è dunque un «dentro *del fuori*»:² la forza che il caos virtuale esercita su ogni attualità. È proprio qui, nell'*interstizio ineliminabile che divide immagine e parola*, che si mette in moto il pensiero: senza il caos il pensiero non esisterebbe e senza pensiero non sarebbe possibile la nostra libertà.

Il luogo dove si formano i concetti è chiamato da Deleuze «piano di immanenza», esso è lo strumento con cui il pensiero intrattiene il suo rapporto con il caos, e in quanto tale è contemporaneamente dentro e fuori del pensiero:

Si direbbe che IL piano di immanenza sia contemporaneamente ciò che deve essere pensato e ciò che non può essere pensato. Esso sarebbe il non-pensato nel pensiero. [...] la parte più intima del pensiero e al tempo stesso il suo fuori assoluto. Un fuori più lontano di ogni mondo esterno, perché è un dentro più profondo di ogni mondo interno: è l'immanenza [...]. Forse è il gesto supremo della filosofia: non tanto pensare IL piano di immanenza, quanto mostrare che esso è là, non pensato in ogni piano, pensarlo come il fuori e il dentro del pensiero, il fuori non esterno o il dentro non interno.³

Il «gesto supremo della filosofia», dunque, è quello di affermare la nostra libertà, rivelando come le azioni che compiamo e le idee che abbiamo non siano totalmente predeterminati da nulla: esisterà sempre un alone di indeterminazione che, dando continuamente da pensare al pensiero, fornisce al processo di soggettivazione la possibilità di prendere una via piuttosto di un'altra e *creare* la novità, poiché slegato da qualsiasi catena di montaggio regolata dall'infinita catena unica delle cause. In vista di ciò, però, è *necessario affermare l'esistenza del caos*, questo fuori assoluto da cui prende origine il pensiero-Natura, perché, come se ne erano resi conto gli epicurei, *se l'anima fa parte della natura, essa non può essere libera se non lo è anche la natura stessa*: se la catena delle cause è unica, l'indeterminatezza dei fenomeni è soltanto esito della nostra incapacità di conoscerne l'origine; incertezza epistemica, poiché se l'origine è in sé totalmente determinata, il movimento creativo non è che apparente in quanto cela una verità immobile: non vi è mai nulla di nuovo sotto il sole. Tuttavia il caos scorre, il flusso devia, Stesso e Altro si mescolano: sorgono un oggetto e un soggetto, dal groviglio degli impossibili nasce un mondo possibile popolato di individui possibili. Il pensiero si rigetta nel caos e traccia concetti sul piano di immanenza per tentare di comprendere: non solo per prendere parte al Divenire, ma per *far*

¹ *Ivi*, p. 95.

² *Ivi*, p. 128.

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 48.

divenire e, spingendosi ai limiti dell'ordine, piegare lo spazio-tempo dei nostri mondi fino a sovrapporre passato e futuro per esplorare possibilità alternative; per tracciare la mappa di mondi possibili che potrebbero, inaspettatamente, diventare il nostro. Si tratta della stessa libertà che Serres rivendica alla filosofia paragonandola alle scienze, costrette invece dalle regole dell'efficienza a muoversi lentamente, irrigidite da sistemi e procedure, e pertanto troppo spesso portate a dimenticare, a ogni passo avanti del progresso, la massa di sentieri non percorsi o abbandonati nonché i fiori calpestati per raggiungere il frutto che in quel momento attrae:

La filosofia tenta di pensare ciò che le scienze non pensano, ciò che esse non vogliono né possono pensare, ciò che esse a volte interdicono, ciò che esse impediscono di pensare, ciò che esse non pensano ancora, ciò che esse hanno dimenticato, ciò che esse hanno riscoperto, ciò che esse non sanno progettare. Essa conserva come il suo bene più prezioso una libertà di pensare che le scienze, nelle loro procedure, non possono mai accordarsi. Essere filosofo è sapere regolare questa libertà come potersi liberare dalle regole.¹

L'intento di Deleuze e Guattari, tuttavia, non è tanto di ricondurre la libertà dell'uomo alla libertà filosofica, ma di affermare l'esistenza del caos e la libertà di creazione – filosofica, artistica e scientifica – che da esso deriva in quanto testimonianza del fatto che sia ancora possibile «pensare altrimenti»² in un mondo in cui l'essere umano appare come puro portatore (ed esecutore) dei valori della cultura dominante, senza però ricadere in qualche forma di individualismo o idealismo.

Il caos, come abbiamo detto, è impensabile, poiché, scrive Deleuze

è inseparabile da un setaccio che ne fa uscire qualcosa (qualcosa piuttosto che nulla) [...] Occorre far intervenire un grande setaccio [...] per far uscire qualcosa dal caos, *anche se questo qualcosa ne differisce assai poco*. [...] [I]l caos si configura come l'insieme dei possibili, o di tutte le essenze individuali in quanto ciascuna di esse aspira per conto proprio all'esistenza; ma il setaccio lascia passare solo i compossibili [...].³

In quanto il testo è dedicato a Leibniz è chiaro che questo «setaccio» si configura come garante dell'aristotelica valenza ontologica del principio di non contraddizione, ovvero l'inaffidabilità che una cosa sia e non sia allo stesso tempo ciò che è: la divina armonia non permette che il medesimo mondo ospiti un Adamo peccatore e un Adamo *non* peccatore. Si può tuttavia dire che l'obiettivo principale del successivo *Che cos'è a filosofia?* sia determinare che cosa

¹ M. Serres, *Genesi*, cit., p. 191.

² «Topologia: “pensare altrimenti”» è intitolata la sezione del saggio su Foucault dedicata in particolare all'analisi del processo di soggettivazione: cfr. G. Deleuze, *Foucault*, cit., pp. 67-162.

³ G. Deleuze, *La Piegata. Leibniz e il Barocco*, cit., pp. 126-127.

sia e come agisca questo «setaccio» che filtra il caos e fa emergere qualcosa senza ricorrere ad alcun principio divino trascendente. Appare però fondamentale, a questo punto, domandarsi come sia possibile che il pensiero, pur essendo legato a un certo ordine, possa concepire il caos. L'esistenza del caos, infatti, è la prova della nostra libertà, ma il puro caos, come sostengono Deleuze e Guattari, è il delirio, il *big crunch* del pensiero: dunque, se esso non è pensabile, come possiamo aver prova di essere veramente liberi? Deleuze esce da questa *impasse* correlando caos ed evento. Quest'ultimo non è il caos nella sua interezza, bensì una traccia della sua esistenza. È quell'irregolarità che cogliamo nel nostro mondo che ci fa dubitare della sua coerenza e finalità: esso non è caos, ma «ne differisce assai poco». L'evento è – appropriandosi di una terminologia resa nota da Agamben – la «singolarità qualunque»¹ che passa il «setaccio», il quale, a sua volta, sebbene si ponga come la sua origine trascendentale, non è da considerarsi un *a priori* del pensiero, ma «quel punto preciso in cui il determinato mantiene il suo rapporto essenziale con l'indeterminato»:² l'emersione spontanea del cosmo dal caos, l'affioramento di particolari prospettive, punti di vista «piazziati nello stato di cose». Il «setaccio» è l'impensabile del pensiero, la sua soglia che, pur ritraendosi – secondo le parole di Ronchi – «pudicamente all'indiscrezione dello sguardo analitico»,³ ne testimonia l'appartenenza al piano di immanenza; il «setaccio» è l'infinito che sfugge al piano di referenza della scienza, l'insensibile piano di composizione che ospita le costellazioni di «percetti» e «affetti» dell'arte: «la parte più intima del pensiero e al tempo stesso il suo fuori assoluto».

Se il caos non esiste, è perché esso è soltanto il rovescio del grande setaccio, e perché quest'ultimo compone infinite serie di tutto e di parti che ci paiono caotiche (sequenze aleatorie) a causa solo della nostra impotenza a seguirle, o a causa dell'insufficienza dei nostri setacci personali.⁴

La metafisica del caos appare all'ombra del leibnizianesimo: se potessimo sorvolare la totalità del razionale, ciò che ci apparirebbe sarebbe una somma irrazionale anziché una somma razionalità. Deleuze non fa altro che eliminare Dio dalla metafisica leibniziana, passando così dall'armonia barocca a quella di Schönberg, priva di una tonalità d'impianto, ovvero di un centro fisso da cui si dipartono tutte le modulazioni e a cui tendono a ritornare prima della chiusa finale:⁵ sebbene, come per Leibniz, il prospettivismo non sia «una variazione della verità a seconda del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto la

¹ Cfr. Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001-2017², p. 9 e *passim*.

² G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 44; cfr. Libro I, par. 4.1.

³ R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 268.

⁴ G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, cit., pp. 127-128.

⁵ Cfr. Arnold Schönberg, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea. Saggi critici di musicologia*, Milano, Pgreco, 2012, pp. 106-109.

verità di una variazione»,¹ ora la variazione non è più governata da alcun principio armonico di selezione. La formazione della realtà non si presenta come il molteplice dispiego di un'unità già data in origine, bensì avviene attraverso una serie infinita di colpi che conduce a un «ri-concatenamento al di sopra dei tagli e delle discontinuità»;² assemblando le nuove possibilità e quelle precedenti, si è costretti a rivedere i propri assunti e riscrivere di volta in volta la narrazione che si vorrebbe in grado di unire, attraverso nessi causa-effetto, i differenti eventi su un'unica linea del tempo: è in questa razionalizzazione di quanto sta fuori o prima di ogni mondo, che quest'ultimo viene a formarsi, nonostante la ragione che lo lega risulti sempre rivedibile.³ La serie di anelli che unisce i tempi ai luoghi è l'universo, ma l'universo non esiste, poiché ogni cosmo è segnato da eventi: agenti caotici che lo fanno fuggire in tutti i versi, mettendone così costantemente in dubbio l'unità. Esiste soltanto una pluralità di mondi attuali in perenne trasformazione, isole d'ordine covate e strozzate in seno al caos. Attraverso l'evento il pensiero tocca il caos e si sveglia dal torpore, prendendo coscienza della propria libertà; si fa «nomade» poiché, in quanto immanente al caos, si scopre essere percorso dalle stesse correnti che scolpiscono la natura: l'estensione e il pensiero vibrano delle medesime armoniche. L'instabilità del «caosmo» è garanzia della nostra libertà.

Nonostante fin dall'inizio la filosofia di Deleuze fosse esplicitamente rivolta a scatenare il pensiero liberando «una potenza di aggressione e di selezione che distrugge l'anima bella privandola della sua identità e spezzando il suo buon volere»,⁴ gli adepti del nuovo materialismo sono riusciti a trasformare il filosofo francese in una sorta di accelerazionista tecno-entusiasta, perfetto figlio della nostra epoca tardo-capitalista, di cui la sua filosofia elogerebbe fiduciosa le doti di connettività e complessità.⁵ Questo «canon of joy» – sordo alla costante «vergogna d'essere uomo [...] di fronte alla bassezza e alla volgarità dell'esistenza che pervadono le democrazie», sentimento che dovrebbe accompagnare ogni nostra riflessione – sembra tradire grossolanamente gli sforzi del filosofo francese per rimediare alla rovinosa mancanza di strategie di «resistenza al presente». ⁶ Il problema maggiore, in questo caso, è quello della cosiddetta morte del soggetto trascendentale o psicologico, tematica non limitata all'ambito filosofico, ma che attraversa diverse aree del pensiero novecentesco, dalla psicologia sociale alla letteratura. In breve, come ci ha insegnato l'interazionismo

¹ G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, cit., p. 32.

² G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 116.

³ Cfr. R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., pp. 49 e 108.

⁴ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 2-3.

⁵ Cfr. Andrew Culp, *Dark Deleuze*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, pp. 1-21. L'autore, dopo aver criticato il cosiddetto «canon of joy» che ha ritrovato nel pensiero di Deleuze un elogio alla complessità del nostro mondo depotenziandone così la carica distruttiva e ribelle, individua, attraversando l'intera opera del filosofo francese, le tracce di negatività che fanno di Deleuze un «personaggio concettuale» completamente diverso.

⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 101-102.

simbolico, viviamo in un mondo costruito che viene vissuto come naturale poiché, quando vi facciamo la nostra comparsa in qualità di soggetti empirici, le condizioni del nostro pensare e agire sono predeterminate dall'utilizzo dei sistemi simbolici della cultura in cui siamo immersi. È chiaro, allora, che, se le cose stanno così, la scelta compiuta dal soggetto è vincolata a una serie preordinata di opzioni: la sensazione di libertà sarà soltanto illusoria. L'ultima risposta fornita da Deleuze a questo problema è insita nel concetto di *piega*, successivamente utilizzato come chiave interpretativa della filosofia leibniziana, ma poco prima adottato come strumento euristico per render conto del processo di soggettivazione nelle pagine del saggio dedicato a Foucault, che tuttavia – come osserva Davide Tarizzo per sottolineare quanto l'intento ermeneutico sia minore rispetto a quello creativo – «qui va considerato più come un *personaggio concettuale* [...], che come una figura storica».¹ Nella lettura di Deleuze, l'*episteme* di Foucault è creata non solo dai rapporti interni alle due molteplicità formali del visibile e dell'enunciabile, ma da una «terza dimensione informale» che le attraversa riorganizzandole continuamente. È la dimensione del *potere*, o dei rapporti di forze, i quali, nel corso del tempo, formano diversi *diagrammi*. Questi ultimi gestiscono e controllano la vita di una molteplicità qualunque in uno spazio aperto: «di qui l'affermarsi di un insieme *potere-sapere* che collega il diagramma all'archivio articolandoli a partire dalla loro differenza di natura».² È infatti importante notare che la dimensione del potere, o dei «rapporti di potere», non deriva mai dall'assetto interno delle molteplicità formali, ma lo plasma provenendo da fuori. Ed è proprio grazie all'azione di questo «fuori» che negli interstizi nasce il pensiero.

Il fuori non è un limite fisso ma una materia mobile animata da movimenti peristaltici, da pieghe e corrugamenti che costituiscono un dentro: non un qualcosa di diverso dal fuori, ma proprio un dentro *del* fuori. [...] [S]e il pensiero proviene dal fuori e concerne sempre il fuori, quest'ultimo non potrà non sorgere dal dentro come ciò che il pensiero non pensa e non può pensare. L'impensato non è allora all'esterno, ma nel cuore del pensiero, impossibilità di pensare che raddoppia o scava il fuori.³

Riecheggiando alcuni passaggi di *Differenza e ripetizione*, Deleuze costruisce un'*ontologia di Möbius* in cui oggetto e soggetto, interno ed esterno non sono che immagini fugaci, frutto di un divenire unico senza orientamento: non esiste entità inseparabile, ma solamente un infinito processo. Tutto sta nel potere del caos, delle «determinazioni slegate» o «singolarità *selvagge*»⁴ che, pur stando al di

¹ Cfr. Davide Tarizzo, *L'“immagine” di Deleuze*, in *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano, Cortina, 2003, p. 35.

² G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 103.

³ *Ivi*, p. 128.

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 43 e G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 156.

fuori del pensiero, modellano l'assetto delle molteplicità formali, negli interstizi tra le quali scatta la scintilla del pensiero. Il pensiero, dunque, viene da fuori, ma non è né innato né acquisito, bisogna scegliere di pensare: il colpo di dadi della natura emette sempre nuove singolarità, sebbene si debba attivamente «reincatenare i colpi; e inventare ogni volta le serie che vanno dalle vicinanze di una singolarità a quelle di un'altra».¹ È in questo ri-concatenamento che si forma la soggettività, nella piegatura all'interno che l'esterno compie. Per Deleuze non esiste alcuna esperienza selvaggia, come invece vorrebbero i fenomenologi: le «singolarità *selvagge*» sono frammenti di caos che non rientrano ancora nell'esperienza, ma che la tempestano dall'esterno. Dal caos il setaccio fa emergere delle isole d'ordine, le quali esibiscono al loro interno una particolare disposizione. Grazie al divenire imposto dalla natura del caos, vari tipi di singolarità penetrano la membrana destabilizzandola; il pensiero opera collegamenti dando nuovo ordine all'isola: esso, dunque, riceve dal fuori la sua potenza di pensare e così facendo «scava il fuori», lo piega all'interno di una nicchia soggettiva. È nella strozzatura dove la vescicola della «zona di soggettivazione» incontra le «singolarità *selvagge*» del fuori che il pensiero raggiunge il suo limite e, nella sua contiguità assoluta con l'impensabile, fa passare l'uno nell'altro.² Fuori vi è, come per Foucault, il «vuoto irrespirabile»,³ morte eterna; una crepa troppo larga e la piega si allarga ritornando al caos puro, ma è qui, nel dominio della morte, che va cercata la vita: nell'instabilità che distrugge la chiacchiera e la sedentarietà, assicurando la nostra libertà e la nostra possibilità di creare. «Il filosofo, lo scienziato, l'artista – scrivono Deleuze e Guattari – sembrano ritornare dal paese dei morti»: sono loro che, a costo della vita, non cessano di immergersi nel caos per riportarne nuove singolarità, rendendo visibili le forze invisibili che trapassano ogni essere.

Come non esiste legge globale, ma vi sono soltanto singolarità locali in movimento di espansione e contrazione, non esiste soggettività universale, bensì una molteplicità di processi di soggettivazione particolari. Il materialismo di Deleuze e Guattari, dunque, si caratterizza come un pluralismo globale nutrito da un polimorfismo locale: come scrive Joyce, ogni persona, luogo e cosa nel caosmo di Tutto si muove e non cessa di mutare ogni sua parte. Queste *mo(n)dificazioni* e le forme d'ordine che sorgono hanno statuto tanto soggettivo quanto oggettivo. Le stesse conoscenze *a priori* – ovvero, secondo la definizione di Blais, gli «stampini concettuali» (*conceptual molds*) entro i quali viene versato il contenuto delle impressioni sensibili – sono in perpetuo mutamento. Tali reti concettuali vengono create dall'atto stesso del pensare, poiché *si sceglie di pensare*,

¹ *Ibidem*.

² Cfr. *ivi*, pp. 156-162. Cfr. anche G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 4: «Non si scrive che al limite del proprio sapere, su quella punta estrema che separa il nostro sapere e la nostra ignoranza e che fa passare l'uno nell'altra. Soltanto così si è portati a scrivere».

³ G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 131.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 204.

ma, tanto per Deleuze quanto per Foucault, sono condizioni dell'esperienza reale e non, come vorrebbe Kant, di ogni esperienza possibile: delle disposizioni parziali che si modificano nello spazio e nel tempo assieme ai problemi posti dalle molteplicità o mescolanze di cui è composta la realtà.¹ Se l'«esperienza pura» di cui parlano gli empiristi radicali non è altro che – secondo la teoria bergsoniana che abbiamo fornito in apertura a questa sezione – l'«insieme delle immagini» esistenti in se stesse, e le varie coscienze personali sono dei “ritagli” di «esperienza pura» o accumuli di materia-immagine, il problema è piuttosto quello di spiegare come la percezione «*si limiti, poiché di diritto essa sarebbe l'immagine del tutto*»:² se la rappresentazione non differisce per natura dalla materia (e quindi l'anima dal corpo), potrei *diventare* l'oggetto che osservo assimilandolo completamente e, non sentendolo come altro da me, non ne avrei alcuna *percezione*. Perché ciò non avvenga è spiegato da Bergson in termini alquanto simili a quelli in cui la questione viene posta da parte dei relativisti concettuali: ci appropriamo di un oggetto, o vi entriamo in contatto, sempre in vista di un fine pratico e ciò rende la relazione asimmetrica; come scrive Bergson: del mondo materiale «la nostra coscienza ne coglie soltanto alcune parti per certi lati», riducendo così l'immagine del tutto «*a ciò che ci interessa*».³ Per questo motivo Deleuze può affermare che, in linea di principio, «i vari punti di vista su di un mondo supposto il medesimo differiscono tra loro quanto i mondi più remoti»: ogni anima «esprime un mondo possibile a noi sconosciuto» che va decifrato e interpretato.⁴

Sebbene la selezione e organizzazione delle immagini avvenga per James e Bergson principalmente in relazione a una immagine principale che è quella del nostro corpo – ed è così che una rappresentazione impersonale diviene, a poco a poco, «la nostra rappresentazione»⁵ –, la creazione delle suddette reti concettuali non è da intendersi come dominio di una soggettività personale, ma può e deve essere considerata come l'esito di un'individuazione collettiva: all'interno di un corpo passa più d'una piega e molti corpi possono essere implicati nel medesimo processo di soggettivazione.⁶ Non bisogna tuttavia dimenticare che, anche all'interno del «campo di regolarità» imposto dal diagramma di una particolare *episteme*, come scrive Michel Foucault, sono possibili «diverse posizioni di soggettività».⁷ I vari agenti possono occupare posti differenti all'interno del campo: creano tensioni e rimangono attivi produttori di novità. Non solo le scelte che si compiono all'interno di una comunità non sono tutte uguali, quasi

¹ Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 84. Cfr. anche Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 147-153.

² H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p. 32.

³ Cfr. *ivi*, pp. 30 e 32. Cfr. Libro I, par. 3.4.

⁴ Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 43 e 10.

⁵ *Ivi*, p. 37.

⁶ Cfr. G. Deleuze, *Sulla filosofia*, cit., ora in Id, *Pourparler*, cit., p. 188.

⁷ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 66.

che il pluralista fosse costretto a considerare qualsiasi azione come se godesse di un'impunità non desiderata, ma, secondo Deleuze, cercando il contatto con il fuori, la piega di soggettivazione esercita la sua resistenza al potere dominante, trasformandolo e aprendo così inedite possibilità. Infatti, chi ha il coraggio di spingersi fino alle soglie dell'impensabile nascosto nel cuore del pensiero ha il potere di usare il sistema contro se stesso: rovesciando il modello «ogni pensiero diviene un'aggressione».¹ In altre parole, si diviene soggetti quando si occupa una particolare posizione del campo, ovvero *si compie una scelta*. Ma come è possibile parlare di scelta se prima di accedere alla cultura semplicemente non pensiamo o, al limite, non esistiamo neppure? Il fatto è che agenti e campo non vanno mai separati: il campo della cultura dà solo l'impressione di essere stabile, ma è in continuo divenire, e questo divenire è generato dai vari agenti, i quali si può dire *non smettano mai di scegliere*. Non esiste soggetto della scelta (io sono e in quanto tale scelgo), ma solamente soggetto nella scelta (Io-scelta). Non ci si trova di fronte ad alternative già scritte: *scegliere consiste nel costruire reti concettuali e schemi d'azione adeguati al campo problematico che ci si trova ad affrontare*, il quale differisce caso per caso; tali soluzioni – che non eliminano mai il problema, ma ne costituiscono un possibile svolgimento – vanno create *non* in nome di universali vaghi, ma nel rispetto delle specifiche e concrete differenze singolari. Secondo Deleuze, dunque, si compie una scelta ogni volta che si individua un problema e si re-incatenano i risultati dei colpi di dadi tirati dal caos metamorfico, operando in tal modo nelle «molteplicità concrete, [...] vero elemento in cui succede qualcosa».² È così che i nostri provvedimenti plasmano la realtà stessa: il reale non lascia scampo, sebbene si possa sempre costruire una «*linea di fuga*» del reale. Questa, però, non deve essere scambiata per escapismo, rifiuto della realtà oggettiva per barricarsi nel mondo dei sogni; infatti, non si esce mai dal reale, ma si può disporre una «*linea di fuga*» del reale, attuando quello che Deleuze e Guattari chiamano «movimento di deterritorializzazione»: si rimette cioè in discussione una posizione nel campo in vista di una nuova riorganizzazione.³ Tali movimenti sono pericolosi perché non c'è mappa che indichi dove portano le «linee di fuga» che creano. Si deve dunque avere la giusta dose di coraggio per affrontare la tempesta dell'infra-senso e riportarne un nuovo senso, un senso dell'avvenire (o del divenire): bisogna – come diceva Nietzsche, a cui il filosofo francese deve molto – essere Inattuali, e l'inattualità di Deleuze si riscontra nella sua nozione di *evento*.

¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 3.

² Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, cit., pp. 155-156 e G. Deleuze, *Sulla filosofia*, cit., ora in Id., *Pourparler*, cit., p. 194. La riflessione sull'opportunità di trovare di volta in volta il corretto adattamento, anche e soprattutto da un punto di vista giuridico, emerge costantemente nel pensiero di Deleuze, soprattutto in conversazioni e interviste.

³ Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 227. Cfr. anche Ead., *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996-2017⁴, pp. 141-152.

In tutte le opere del filosofo francese l'evento si caratterizza come ciò che «pur attualizzandosi in uno stato di cose, in un corpo, in un vissuto, mantiene un versante oscuro e segreto che non cessa di sottrarsi o di aggiungersi alla sua attualizzazione».¹ Esso, come sintetizza Alain Badiou, «realizza il continuo indivisibile della Virtualità»: ripudia il presente come passaggio e separazione, ma connette e sovrappone passato e futuro, esibendo una fusione di poco-dopo e poco-prima.² In tal modo il tempo può essere detto in due modi: come *Aiôn* e come *Kronos*; mentre il primo nega il presente rendendo ogni istante copresenza di passato e futuro, il secondo complica passato e futuro in un presente eterno, essenza vitale e caotica del tempo in cui è preso il divenire.³ L'evento, dunque, è la scintilla che scatta tra le falde della piega, dove il passato si immette nel futuro:

tutto lo spazio del dentro è topologicamente in contatto con lo spazio del fuori [...] e questa topologia carnale o vitale, lungi dal trovare la sua spiegazione nello spazio, libera un tempo che condensa il passato nel dentro, immette il futuro nel fuori, e li confronta sul limite del presente vivente.⁴

È qui che avviene il confronto, dove il pescaggio oscuro dell'attuale rivela temporalità alternative, virtualità non attualizzate nello stato di cose, ma che ne compongono l'alone. Sono queste virtualità – strappate al caos, ai confini delle mescolanze da cui risultano gli stati di cose – a costituire l'evento: «la pura *riserva*», l'«invivibile»⁵ che si nasconde nella vita di tutti i giorni e che l'arte e la filosofia riportano sui loro piani. «Reale senza essere attuale, ideale senza essere astratto»⁶ si dice l'evento: brulichio del caos che, riportando la traccia di ciò che è stato, sfrangia i contorni e già scava, in ciò che avviene, ciò che avverrà. È stato solamente tuffandosi nella realtà del virtuale che Kafka, ad esempio, è riuscito, nei suoi tre romanzi incompiuti, ad avvertire «*le potenze diaboliche che bussano alla porta*», componendo lo spettro di americanismo, stalinismo e fascismo.⁷ «Pensare significa piegare»,⁸ piegare il tempo per esplorare lo spazio occupato da ombre di ordini alternativi che aspirano a sostituire quello dominante: far vedere, in ciò che accade, quello che è accaduto e accadrà, per essere poi in grado di tracciare una «*linea di fuga*» del reale; modificazione radicale che ci consente di salvare la nostra libertà, anche a costo di divenire cactus, come testimonia l'ultimo

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 153.

² Cfr. Alain Badiou, *Logiques des mondes. L'Être et l'événement*, 2, Paris, Seuil, 2006, pp. 403-406 (trad. mia).

³ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso, Ventitreesima serie. Sull'Aiôn*, cit., pp. 145-150.

⁴ G. Deleuze, *Foucault*, cit., pp. 157-158.

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 153.

⁶ *Ibidem*. Definizione della virtualità dell'evento che Deleuze deve a Proust, il quale definisce «Reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti» gli stati indotti dai segni della memoria (cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 58).

⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, cit., p. 73.

⁸ G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 157.

desiderio espresso dal protagonista di *A Maze of Death*, breve romanzo in cui Philip Dick intravede la fine della nostra civiltà. In un tempo in cui la realtà virtuale non era ancora una realtà, Dick ritrae un gruppo di esseri meschini, degni rappresentanti della razza umana, che trascorrono il loro tempo in mondi, simulati al calcolatore, in cui sperano di poter vivere una vita migliore di quella a loro imposta. Ma il sogno è vano e i mondi costruiti con le migliori intenzioni si disintegrano uno dopo l'altro sotto le pulsioni più violente. Le scelte a disposizione effettivamente non sono molte. Per una manovra azzardata la loro astronave è stata attirata nell'orbita di un buco nero, senza possibilità di fuga: l'unico modo di spezzare la ciclicità a cui è costretto l'equipaggio è di aprire gli oblò della nave, lasciando che il vuoto cosmico entri e cristallizzi ogni cosa. O la morte istantanea o il lungo declino nell'odio reciproco, al quale nemmeno il computer di bordo riesce a porre rimedio; in ogni mondo programmato, infatti, i membri dell'equipaggio della *Persus 9* finiscono per uccidersi a vicenda: tragedia che la simulazione consente di replicare all'infinito, come se la vita virtuale non servisse ad altro che ad amplificare la ripetitività di quella reale. Sembra quasi che Philip Dick abbia visto un fantasma; il nostro fantasma, il fantasma dell'umanità del XXI secolo: una moltitudine di individui rinchiusi nei propri mondi, la cui realtà aumentata non fa altro che moltiplicare l'isolamento. Tuttavia, sul retro del visore – quello che l'utente non è in grado di vedere – si addensano nubi nere. Come l'equipaggio della *Persus 9* abbiamo ritenuto anche noi che fosse meglio la fuga: un popolo di sguardi bassi, che abita mondi solo apparentemente meno desolati di quelli creati dai protagonisti del romanzo di Dick e che, inoltre, accorgendosi sempre meno di quanto accade dietro il bagliore dei *pixels*, ha allentato la sua capacità di resistenza. Un popolo che ha scelto il gioco e tenta di trasformare la realtà stessa in un parco di divertimento, in cui anche le catastrofi sembrano spettacoli pirotecnici che, se osservati da una certa distanza, non possono far male. D'altronde, come ha scritto Raymond Federman, romanziere – al pari di Dick – capace di penetrare le virtualità addensate nell'intorno dell'attualità, «humanity and animality had now entered the age of hilarity», e, si sa, «if in the past it had been difficult, if not impossible, to take things seriously while laughing or smiling, now everything was viewed and reviewed with a smile».¹

Di fronte a questa situazione, Deleuze e Guattari ci offrono una finestra di speranza, per quanto piccola. Secondo loro, infatti, il campo sociale «fugge in tutte le direzioni».² Ciò vuol dire che la realtà non è mai condannata a evolvere in una sola direzione, quella che appare inevitabile. L'evento, rivelando le potenze di domani nell'oggi, offre la possibilità di organizzare la resistenza. La realtà del caos, infatti, non concede alcun ordine definitivo: la dimensione

¹ Raymond Federman, *The Twofold Vibration*, Indiana University Press, Bloomington, 1982a; nuova ed. riv. København, Sun & Moon Press [The Green Integer], Los Angeles, 2000, pp. 257-258.

² Cfr. G. Deleuze, *Sulla filosofia*, cit., ora in Id, *Pourparler*, cit., p. 203.

virtuale dell'evento, quindi, mostrando la connessione di passato e futuro, svela contemporaneamente le virtualità inesprese, ovvero le crepe che minano la stabilità di ogni ordine. A questo punto, bisogna inserirsi nelle crepe, spingere il tempo fino a creare uno spazio di fuga, un'enclave di realtà che incrina la realtà dominante in seno a cui è nata: tanto basta per affermare che un altro mondo è possibile. Una linea di fuga, in bilico tra allucinazione e realtà, è sempre possibile anche quando sembra che i bivi a cui ci troviamo di fronte non consentano terze vie: un miracolo anarchico, irruzione laica dell'alterità pura, che ci rammenta come tutto sia bucato e come, da questi fori, passino brandelli di altri mondi. Ed è proprio un miracolo di tal sorta a donare la libertà a Seth Morley, il protagonista di *A Maze of Death* che non osa porre fine alla sua agonia aprendo l'oblò della nave solo perché, così facendo, trascinerrebbe con sé, nella morte, anche i compagni, i quali si ostinano nella loro opera demiurgica, illudendosi di sfuggire al loro destino:

Una figura avanzò lungo il corridoio, dall'altra parte della nave. Gli si fece incontro. Aveva la barba e indossava una tonaca bianca fluttuante. Era giovane, diritto, con un viso limpido, luminoso.

«Colui-Che-Cammina-In-Terra» disse Morley.

«No» ribatté la figura. «Non sono Colui-Che-Cammina-In-Terra. Sono l'Intercessore.»

«Ma ti abbiamo inventato noi! Noi e T.I.N.C.A. 889B.»

L'intercessore disse: «Sono qui per portarti via. Dove ti piacerebbe andare, Seth Morley? Cosa ti piacerebbe essere?»

«Un'allucinazione, vuoi dire?» chiese lui. «Come i nostri mondi poliencefalici?»

«No» rispose l'Intercessore. «Tu sarai libero; morirai e rinascrai. Ti guiderò a ciò che vuoi, a ciò che ti è più adatto. Dimmi di cosa si tratta.»

«Non vuoi che uccida gli altri» disse Seth Morley, che d'improvviso aveva capito. «Non vuoi che apra gli oblò.»

L'Intercessore piegò il capo, annuendo. «Spetta a ciascuno di loro decidere. Tu puoi decidere solo per te stesso.»

«Mi piacerebbe essere una pianta del deserto» disse Seth Morley. «Potere vedere il sole tutto il giorno. Voglio crescere. Forse un cactus su un pianeta caldo. Dove nessun venga a disturbarmi.»

«Concesso.»

«E dormire» aggiunse Seth Morley. «Voglio dormire sempre, ma sempre conscio del sole e di me stesso.»

«È così che vivono le piante» disse l'Intercessore. «Dormono. Eppure sanno di esistere. Molto bene.» tese la mano a Seth Morley. «Seguimi.»

Piegandosi avanti, Seth Morley toccò la mano dell'Intercessore. Dita forti si chiusero sul suo polso. Si sentiva allegro. Non era mai stato così felice, in vita sua.

«Vivrai e dormirai per un migliaio d'anni» disse l'Intercessore, e lo guidò via dal corridoio dove si trovava. Lo guidò fra le stelle.¹

¹ Philip Dick, *Labirinto di morte* [*A Maze of Death*], Roma, Fanucci, 1994 [1970], pp. 190-191.

LIBRO II

UN GROVIGLIO DI MONDI: LA LETTERATURA
POSTMODERNISTA

1. L'EQUIVOCO POSTMODERNO

«Il postmodernismo, evidentemente, non va più di moda. È tuttavia un paradigma culturale degno di un serio studio».¹ Così Scott Lash introduceva il suo saggio *Sociology of Postmodernism*, ed era il 1990. Tuttavia, sebbene a quanto pare il termine fosse considerato fuori moda, di postmodernismo non si è smesso di parlare nei primi anni Novanta; anzi, soprattutto sull'onda del successo del saggio di Frederic Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* che – iniziato nei primi anni Ottanta, pubblicato una prima volta nel 1984 e nella sua veste definitiva nel 1991² – è parso fin da subito il testo con cui avrebbero dovuto confrontarsi tutti coloro che si fossero interessati di postmodernismo, si può dire che nei primi anni Novanta il termine abbia vissuto il suo momento di maggiore diffusione, comparando come etichetta nei contesti più disparati. Ed è sempre a causa dell'influenza degli scritti di Jameson che la maggior parte degli oggetti o fenomeni così classificati ha assunto una connotazione negativa. La posizione di Jameson è piuttosto nota, quindi ci limiteremo, in questa sede, a riportarne il nocciolo, che consiste nel riconoscimento, all'interno di ogni fenomeno postmoderno, di una tendenza alla superficialità: in opposizione a Linda Hutcheon, che in *A Poetics of Postmodernism*³ – un altro classico della critica letteraria postmoderna – indica l'arte postmoderna come caratterizzata da una dominante parodica, secondo Jameson, dal momento che all'impianto dialettico si predilige la mappa o lo schema strutturale, le opere postmoderne si presentano come *pastiche* senza coscienza storica poiché la mercificazione di ogni bene, al centro della logica culturale del tardo capitalismo, ha ridotto l'artista a una ricombinazione puramente decorativa di vari pezzi devitalizzati. Questa lettura, che mescola in maniera un po' superficiale fenomeno artistico e temperie socio-politica, avrà grande influenza nella critica culturale e letteraria successiva.⁴ Tuttavia, se si vuole tentare di analizzare il postmodernismo come fenomeno artistico e, nel nostro caso particolare, letterario, vi sono almeno due aspetti di cui bisogna tener conto. Il primo è che il libro di Jameson, dedicato in particolare all'analisi della cultura degli anni Ottanta, arriva “fuori tempo massimo”, ovvero quando il postmodernismo letterario era già moribondo da tempo: un gruppo di scrittori, che rispondono ai nomi di Raymond Carver, Ann Beattie, Richard Ford e Joy Williams, già dalla seconda metà degli anni Settanta «proponeva un nuovo modello di narrativa che

¹ Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London, Routledge, 1990, p. IX (trad. mia).

² Cfr. Frederic Jameson, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

³ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

⁴ Anche il noto critico culturale inglese Mark Fisher, ad esempio, quando parla di postmodernismo non fa riferimento che al saggio di Jameson: cfr. Mark Fisher, *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018 e Id., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimum fax, 2019.

alle grandi architetture, al citazionismo e ai giochi metanarrativi del romanzo postmoderno opponeva l'asciuttezza e la contrazione del racconto breve».¹ D'altro canto, per Jameson – ed è il secondo aspetto di cui tener conto – il postmodernismo consiste in un fenomeno culturale eminentemente non letterario – i cui *media* preferiti sono l'architettura, la fotografia, l'installazione, il film, il video etc. – con la sola eccezione del cyberpunk, manifestazione letteraria postmoderna per eccellenza.² Nonostante ciò, il successo del saggio di Jameson oscurerà qualsiasi proposta di lettura alternativa dell'arte postmodernista e, soprattutto in Italia, contribuirà in modo decisivo alla vulgata che vede il postmodernismo semplicemente come il momento in cui il problema del valore dell'opera d'arte appare superato dalla cancellazione delle divisioni tra cultura bassa e alta in ossequio a quella che Massimo Rizzante ha efficacemente definito la «Suprema Equazione: *Tutto è uguale a Tutto*».³

Per comprendere meglio l'equivoco in cui è caduta l'etichetta 'postmodernismo', torniamo alle parole di Lash, che lo definisce un «paradigma culturale»; ed è proprio da questo suo particolare statuto che nascono tutti i problemi: si usa il termine 'postmodernismo' *sia* per indicare un particolare assetto della società (occidentale) del secondo Novecento, e dunque oggetto di studio di sociologi, *sia* per designare una caratteristica temperie filosofica, *sia* per battezzare una specifica poetica, ovvero un certo modo di fare e concepire l'arte che abbraccia l'architettura, la *visual art*, la musica e la narrativa.⁴ Come è sempre accaduto nella storia dell'arte, è ovvio constatare che le opere portano le tracce della società in cui vengono create: il sogno formalista di poter isolare completamente l'opera dal contesto di produzione è una pura chimera. Sarebbe difficile, per esempio, comprendere l'impressionismo senza vedere in esso anche una reazione pittorica all'allora recente invenzione della fotografia; o sostenere che il tipico procedimento modernista del flusso di coscienza non sia stato influenzato dalle contemporanee ricerche sull'inconscio. Se questo vale per il *Modernismo*, come per qualsiasi altra corrente artistica, non si vede perché non dovrebbe valere per il suo successore, il *Postmodernismo*, il quale ovviamente presenta vaga affinità con le caratteristiche che filosofi e sociologi hanno attribuito alla *condizione postmoderna*. Fin qui nulla di strano, e non si capisce perché

¹ Luca Briasco, *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*, Roma, minimum fax, 2016, p. 100. Vale qui la pena segnalare, seppur corsivamente, un altro equivoco della critica letteraria italiana: mentre in America il termine 'minimalismo' viene utilizzato senza ambiguità per indicare il nucleo di autori raccolti intorno a Carver e Beattie, in Italia si sono etichettati così, «in nome di un (presunto) spontaneismo» anche gli autori della generazione successiva – David Levitt, Jay McInery e Bret Easton Ellis – incompatibili per spessore e formazione con Carver e Beattie (cfr. *ivi*, p. 112).

² Cfr. F. Jameson, *Postmodernism*, cit., pp. 38, 321.

³ Massimo Rizzante, *Dopo l'annuncio del Grande Onanista*, in *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro*, Pavia, Effigie, 2015, p. 33.

⁴ Tale confusione è stata recentemente sottolineata anche in E. Franzini, *Moderno e postmoderno*, cit.

il termine postmodernismo in ambito artistico debba godere di così pessima fama: così come parrebbe assurdo valutare negativamente un'opera composta nell'Ottocento solo perché nata in un'epoca segnata dall'ipocrisia vittoriana e dalle ingiustizie della prima società industriale, non si vede perché tale metro di giudizio venga spesso applicato senza alcuno scrupolo alle opere d'arte cosiddette postmoderne o postmoderniste. Il motivo, a mio parere, risiede nel fatto che, solitamente, mentre quando si parla di Romanticismo non si vuole intendere l'intero assetto della società industriale ottocentesca e, allo stesso modo, quando si parla di Modernismo ci si riferisce a uno stile o una poetica particolare condivisa da una serie di artisti, l'etichetta 'postmodernismo', soprattutto dalla seconda metà degli anni Ottanta, ha finito per designare indistintamente l'arredamento di una stanza, una tendenza epistemologica anti-teleologica, l'impaginazione di una rivista di moda o di critica, l'implosione del significato, la morte del soggetto, il collasso delle gerarchie culturali, la crisi del sapere universitario, un certo atteggiamento metafisico, l'effetto delle nuove tecnologie portatili e, tra le altre, un certo gruppo di tropi retorici e strategie narrative. Sono questi solo alcuni dei *designata* a cui è stato applicato l'aggettivo 'postmoderno', per lo più in senso dispregiativo. In sintesi, 'postmodernismo' è divenuto un termine ombrello utilizzato per indicare sia un'*epoca storica* (forse non ancora del tutto esaurita) segnata dalla crisi economica dell'Occidente e dal conflitto tra il blocco russo e quello euro-americano, sia un'*epoca culturale* caratterizzata da una serie di problematiche comuni, sia una *produzione artistica* che ha tentato di interpretare, con strategie in qualche modo differenti da quelle del Modernismo, la svolta storica e culturale vissuta dalla società occidentale del secondo Novecento:¹ tutti aspetti che andrebbero mantenuti distinti e che, per evitare confusione, meriterebbero, come di solito accade, denominazioni differenti.

È ovvio, dunque, che in tale calderone sia difficile isolare le giuste qualità per definire il postmodernismo come fenomeno artistico – e, nel nostro caso, specificamente letterario – senza che tale termine si trascini con sé tutta una serie di pregiudizi. C'è da dire che sarebbe comunque ingiusto imputare a Jameson tutta la colpa della confusione riguardo all'etichetta 'postmodernismo': sebbene, infatti, sia nata per indicare un atteggiamento, se non di totale opposizione, quantomeno di insoddisfazione o stanchezza verso alcune forme espressive della modernità, mentre l'etichetta Modernismo è stata forgiata a posteriori dai critici per distinguere il modo di scrivere di Woolf, Stein, Joyce e altri da quello di autori che, pur operando nella medesima «età moderna», dimostrano una sensibilità

¹ Talvolta si tentano di separare i tre ambiti distinguendo una *postmodernità* come epoca storica, un (pensiero) *postmoderno* come epoca culturale e un *postmodernismo* come produzione artistico-culturale specifica dell'epoca (cfr. ad esempio Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 25-26).

diversa,¹ l'etichetta molto generica 'postmodernismo' ha iniziato a circolare abbastanza presto, *in medias res*. Proprio per il suo tentativo di etichettare un fenomeno in atto, dunque, la parola presenta una certa dose d'indeterminatezza fin dalla sua nascita. Il termine 'postmoderno' – adottato per la prima volta nel 1945 da Joseph Hudnut in un articolo intitolato *La casa postmoderna* e da quel momento entrato rapidamente in uso nel linguaggio dell'architettura² – ricorre negli scritti di alcuni intellettuali e critici letterari americani degli anni Cinquanta e Sessanta – fra cui Irwing Howe e Harry Levin – per esprimere il loro malcontento per l'abbandono delle tecniche d'avanguardia caratteristiche del Modernismo primonovecentesco, l'esplosione della poesia *Beat* e la vasta produzione di opere sperimentali degli anni Sessanta. Dopo questa prima fase, già dai primi anni Settanta l'etichetta 'postmodernismo' consente ad alcuni critici letterari americani, tra cui spicca la figura di Ihab Hassan, di delineare un canone di autori che presentano caratteristiche comuni:³ nel suo storico articolo del 1971, *POSTmodernISM: a paracritical bibliography*, Hassan identifica l'anarchia che domina l'arte postmoderna come una reazione alle gerarchie e ai codici generati da certo modernismo e, contemporaneamente, la ritiene un'estremizzazione dei caratteri positivamente sovversivi tipici di quest'ultimo; tale attitudine, spregiudicata nel mettere in dubbio ogni cosa, viene vista da Hassan nientemeno che come una tappa in direzione dell'unificazione spirituale della razza umana.⁴ Proprio gli scritti di Hassan avranno grande influenza su Lyotard, filosofo che ha giocato un ruolo di primaria importanza nella definizione dell'epoca postmoderna:⁵ dal momento che, come abbiamo detto, le strategie della scrittura postmodernista presentano una vaga affinità con le caratteristiche che filosofi e sociologi hanno attribuito al vasto «paradigma culturale» postmoderno – distinguendolo così, in qualche maniera, da quello moderno –, prima di passare alle caratterizzazioni più prettamente letterarie, dobbiamo dunque prendere in considerazione il contesto storico-sociale e culturale in cui tali opere vengono concepite.

Il testo più famoso su questo argomento è appunto quello di Jean-François Lyotard: *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Come appare evidente dal sottotitolo, l'intento principale del saggio – pubblicato nel 1979 – era semplicemente quello di sottolineare gli effetti del mutamento di paradigma avvenuto nelle scienze, già messo in luce precedentemente da altri studiosi, sull'intero assetto della società:

¹ Cfr. David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Arnold, 1977-1979², pp. 45-46.

² Cfr. E. Franzini, *Moderno e postmoderno*, cit., p. 115.

³ Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 29-35.

⁴ Cfr. Ihab Hassan, *POSTmodernISM: a paracritical bibliography*, in «New Literary History», 3, 1971, pp. 5-30.

⁵ Cfr. E. Franzini, *Moderno e postmoderno*, cit., pp. 116-117.

La nostra ipotesi di lavoro è che il sapere cambi di statuto nel momento in cui le società entrano nell'età detta postindustriale e le culture nell'età postmoderna. Questa evoluzione è iniziata almeno a partire dalla fine degli anni Cinquanta, che in Europa segnano la fine della ricostruzione. La sua rapidità varia in ogni paese, e nei paesi secondi i settori di attività: ne deriva una disincrocio generale, che non rende agevole il quadro d'insieme.¹

Tale cambiamento è legato al *problema della legittimazione* del sapere scientifico, dilemma centrale dell'epistemologia moderna e contemporanea. La sfiducia della scienza nei confronti di una legittimazione metafisica esterna al dibattito scientifico ha infatti portato l'investigazione sulle sue frontiere all'interno di una «rete immanente» al campo scientifico:² l'esigenza di legittimazione ha però innescato un processo di delegittimazione poiché la scienza, essendo un insieme di regole e ubbidendo, quindi, alla logica dei giochi linguistici di Wittgenstein, non può mai autolegittimarsi.³ La crisi, dunque, «è il prodotto dell'erosione interna del principio di legittimazione» e la generazione viennese di Gödel e Wittgenstein, Musil e Broch, Schönberg e Webern, si presenta indubbiamente come quella che ha portato «il più lontano possibile la coscienza e la responsabilità teorica e artistica della delegittimazione».⁴ La crisi epistemologica prodotta dall'aver compreso come sia impossibile dare un unico fondamento al mondo – un'unica grammatica o metalinguaggio universale – possiamo dire abbia contemporaneamente caratterizzato l'ultima propaggine della modernità e spianato la strada al pragmatismo delle scienze postmoderne. Esempio in questo senso è la concezione di progresso delineata da Thomas Kuhn nel suo celebre *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, dove si distinguono due forme di sviluppo: il primo, che potremmo definire graduale, consta nel compiere una nuova mossa nel quadro delle regole stabilite formulando una nuova argomentazione, il secondo, che potremmo invece definire «esplosivo» in ossequio a Lotman, consiste nel cambiamento di gioco, ovvero nell'invenzione di nuove regole.⁵ Dal fatto che non vi è alcun motivo di pensare che sia possibile determinare un sistema di regole universale non ulteriormente rivedibile consegue una «pluralità di sistemi formali» concorrenti e tra loro irriducibili.⁶ L'effetto più evidente è l'affermazione del *principio di efficienza* come unico operatore di selezione naturale per le teorie scientifiche: tale opposizione, tradizionalmente appartenente al dominio della tecnica, domina ora nel campo

¹ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 9.

² Cfr. *ivi*, pp. 55-56 e 72.

³ Cfr. *ivi*, p. 73 e L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, 201-202, cit., pp. 108-109 (cfr. Libro I, par. 3.1).

⁴ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., pp. 72 e 75.

⁵ Cfr. Thomas S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche. Come mutano le idee della scienza*, Torino, Einaudi, 1969-1978². Cfr. anche Ju. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, cit., 1993.

⁶ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., p. 79.

scientifico, invertendo i rapporti tra scienza e tecnica.¹ Dato il ruolo dominante del paradigma scientifico nelle nostre società occidentali, è naturale che i suoi mutamenti interni si riverberino sull'intera società e, come sintetizza Lyotard, i «settori che non possono invocare un proprio contributo, sia pure indiretto, alla ottimizzazione delle prestazioni del sistema, sono abbandonati dai flussi creditizi e votati alla senescenza».² Ecco che allora la *condizione postmoderna* si traduce per Lyotard da una parte nella ritirata della filosofia speculativa e umanista che, abbandonate le sue funzioni legittimatrici, si riduce a «studio delle logiche o delle storie delle idee» e nella conseguente crisi dell'istituzione universitaria, destinata a lasciare il posto a istituti di ricerca specializzati, dall'altra nella dissoluzione del soggetto sociale «in questa disseminazione di giochi linguistici».³ È questo ciò che Lyotard intende quando sostiene che nella «società e nella cultura contemporanee, società postindustriale, cultura postmoderna, [l]a grande narrazione ha perso credibilità»:⁴ tanto il racconto speculativo (fondamenta metafisiche degli enunciati scientifici) quanto quello emancipativo (marxismo) hanno perso il loro potere unificatore e si sono frammentati. L'analisi di Lyotard, dunque, ha il pregio di evidenziare, al di là del mutamento di paradigma, anche una certa continuità tra moderno e postmoderno, continuità peraltro evidente fin dalla nomenclatura con cui vengono indicate le due epoche; infatti, da un certo punto di vista – come ha fatto notare recentemente Elio Franzini – la crisi che oggi chiamiamo postmoderna può essere considerata come «una crisi della modernità, in cui le differenze si sono così parcellizzate e miniaturizzate da non essere più in grado di trovare un minimo comun denominatore».⁵

Ancor più attenti all'aspetto tecnologico sono stati i sociologi Marshall McLuhan e Jean Baudrillard. Il primo ha sostenuto, già nei suoi saggi dei primi anni Sessanta, che l'umanità è ormai entrata nell'«era elettrica», era che corrisponde abbastanza chiaramente a quella che qui chiamiamo postmoderna: è questa, per McLuhan, l'«età dell'angoscia» prodotta da quell'«aspirazione alla totalità, all'empatia e alla consapevolezza» che è il «complemento naturale della tecnologia elettrica»; il moto di «autoamputazione» che la tecnologia impone al corpo umano è stato portato a compimento col sopraggiungere dell'«era elettrica» in cui gli esseri umani hanno esteso al di fuori di sé l'intero sistema nervoso centrale connettendolo in una rete neurale globale dove le informazioni viaggiano alla stessa velocità delle scariche nei nostri nervi: non c'è dunque da

¹ Cfr. *ivi*, pp. 80-81.

² *Ivi*, p. 86. Sulla complessa interazione tra capitalismo, scienza e tecnologia che caratterizza la società contemporanea insistono anche Best e Kellner nel loro *The Postmodern Adventure*, cit., pp. 113-118.

³ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., pp. 75, 74 e *passim*.

⁴ *Ivi*, p. 69.

⁵ E. Franzini, *Moderno e postmoderno*, cit., p. 109.

stupirsi se la «velocità elettrica» provoca «collassi mentali di vario genere».¹ In altre parole, l'aumento esponenziale della velocità di scambio delle informazioni ha provocato l'annullamento della durata temporale e, dal momento che per agire serve un progetto, e un progetto si ha quando la coscienza è in grado di ricordare le azioni passate e proiettare azioni possibili nel futuro, la compressione della dimensione temporale blocca il soggetto in un eterno presente schizoide.

Per Jean Baudrillard, invece, l'intera storia moderna può essere letta seguendo il pattern della cosiddetta *precessione dei simulacri*, ovvero la progressiva affermazione (e sostituzione) dell'artificiale a discapito del naturale. Si possono infatti isolare tre ordini di simulacri, frutto di tre diversi equilibri tra naturale e artificiale: *contraffazione*, *produzione di massa* e *simulazione*. I simulacri del primo ordine si limitano a contraffare la realtà senza riuscire a sviluppare un «principio di realtà» e una «estetica» propri. L'oggetto paradigmatico è l'automa e il tipico effetto suscitato è la meraviglia: la tecnologia, quindi, si limita a ingannare, e il tentativo della copia di apparire originale la costringe a un ruolo subordinato rispetto al naturale. Nella società della produzione di massa certi oggetti estetici cominciano a perdere la loro unicità e nascono già come copie prive di originale fatte per la riproduzione: la tecnologia non ha più bisogno di nascondersi dietro la natura poiché è già in grado di creare un suo mondo. Esemplificativa a tal riguardo è la nascita del design, attività produttiva che si pone a metà strada tra estetica e pratica: l'uomo impara a rapportarsi in maniera naturale col mondo delle copie. La temperie culturale a noi più vicina è invece informata dal principio di simulazione, dove l'artificiale non si limita a vivere, con i suoi prodotti specifici, accanto al naturale, ma tende a sostituirsi a esso: il simulacro postmoderno ridisegna la realtà naturale inglobando nei suoi prodotti gli effetti che erano precedentemente propri del naturale. Le realtà artificiali, anzi, si presentano come più perfette, logiche e maggiormente a misura d'uomo rispetto alla realtà reale. La gigantesca capacità di previsione offerta dai modelli virtuali dei fenomeni naturali e la possibilità di separare completamente la sfera dell'esperienza da quella della sensazione non solo riducono a ruolo ancillare il mondo naturale, ma ne mettono in dubbio la stessa esistenza. Di conseguenza, il mondo organico comincia a sentire il fascino dell'artificiale; esso, attraverso un processo di auto-mistificazione, comincia ad assumere i tratti tipici dell'inorganico; ordine e riproducibilità vincono contro caos e differenza: la relazione copia-originale si è invertita di polarità.²

Ci sono altri pensatori che, senza far esplicito riferimento alla postmodernità, hanno contribuito alla sua teorizzazione. Quattro nomi spiccano su tutti gli altri: Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Sono tutti

¹ Cfr. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967-2015², pp. 24-25, 37-39 e 59-60. Cfr. Libro II, par. 5.1.

² Cfr. Domenico Secundulfo, *Il simulacro come forma e processo*, in Id. (a cura di), *I volti del simulacro. Realtà della finzione e finzione della realtà*, Verona, QuiEdit, 2007, pp. 13-34.

autori complessi e articolati del cui pensiero non sarebbe in questa sede possibile proporre una sintesi che abbia la minima ambizione di esaustività, anche limitandoci al loro contributo al pensiero postmoderno. Faremo dunque riferimento solamente ad alcuni elementi che ci sono sembrati particolarmente rilevanti per le problematiche affrontate in questo nostro saggio.

Per quanto riguarda Michel Foucault, i suoi scritti si presentano come un'aperta critica alla società contemporanea e alle strategie di potere che, avallate dalle formazioni linguistiche, raggiungono livelli di pervasività altissimi, sebbene giochino la carta della persuasione anziché quella della repressione. A questa riflessione si affianca quella sulla nuova percezione della realtà contemporanea nella quale si presentano, giustapposti l'uno all'altro, «frammenti di un gran numero d'ordini possibili nella dimensione, senza legge e geometria, dell'*eteroclitico*»; ne consegue un nuovo modo di sperimentare lo spazio: all'interno dell'*Eterotopia* si perde non solo la sintassi che unisce le parole nel discorso, ma anche quella «che fa “tenere assieme” [...] le parole e le cose».¹ L'imbarazzo provato da Foucault di fronte a siffatti spazi eteroclitici, incontrati dal filosofo tra le pagine di Borges, innesca una riflessione sulle modalità di ordinamento del sapere attraverso cui viene costruito il mondo di riferimento (il nesso tra le parole e le cose) condiviso da una specifica comunità collocata nello spazio e nel tempo: al variare dei rapporti di forza, si rendono disponibili certi ordinamenti e altri si disattivano. Un esempio di questa dinamica lo si ha nelle pagine giustamente celebri del capitolo IX de *Le parole e le cose* – intitolato *L'uomo e i suoi duplicati* – in cui Foucault parla della comparsa e della scomparsa dell'uomo – o, come precisa Deleuze, della «forma-Uomo»² – sostenendo che, mentre la prima ha caratterizzato il pensiero moderno, la seconda, sebbene rimanga l'obiettivo del pensiero futuro, comincia già ad apparire in varie esperienze del pensiero a lui contemporanee, tanto che «[a] tutti coloro che vogliono ancora parlare dell'uomo [...] non possiamo che contrapporre un riso filosofico».³ La «forma-Uomo», separatasi dall'infinito di Dio e presa coscienza della sua *finitezza*, ha cominciato a interrogarsi senza sosta sulle condizioni di possibilità della propria esperienza: per questo motivo – scrive Foucault – l'«Antropologia» ha costituito la «disposizione fondamentale del pensiero filosofico da Kant fino a noi» e il suo obiettivo è stato quello di indagare la *finitezza* come differenza specifica dell'*uomo* che fonda la sua eccezionalità rispetto al piano ontologico di cui fa parte in quanto *essere umano*. Questo fare dell'uomo l'orizzonte intrascendibile di ogni sapere e del mondo un mondo «umano» e «storico», se da una parte ha liberato l'essere umano dalle forze divine che caratterizzavano la formazione premoderna, dall'altra lo ha costretto nella gabbia della sua «finitudine», implicandone così, già alla nascita, la futura morte: con «finitudine» s'intende

¹ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 7-8 (cfr. Libro II, par. 5).

² G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 163.

³ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 368.

infatti il rinvio indefinito della finitezza a se stessa, l'essere *per* la propria fine che è proprio solamente del *Dasein*. Dunque, se la «forma-Uomo» dell'*episteme* moderna si sostituisce alla «forma-Dio» di quella premoderna, possiamo dire che l'incontro delle «forze dell'uomo» con altre forze non umane – due delle quali vengono individuate da Deleuze nelle «catene del codice genetico» e nelle «potenzialità del silicio» che si prendono «la propria rivincita sul carbonio»¹ – debba caratterizzare l'*episteme* postmoderna. La «critica dell'uomo, e per la precisione del *soggetto*, come fonte di senso del discorso» che il post-strutturalismo eredita dallo strutturalismo – ricorda Davide Tarizzo – non è tuttavia da intendersi come fine a sé stessa, ma si pone l'obiettivo di «pensare un soggetto differente, assai più debole, ma anche meno compromesso con tutte le varianti del *principio* cartesiano».² Nella modernità, sostiene infatti Franzini, «[il] mondo si è fatto immagine, ente rappresentato, condotto di fronte a un soggetto che rappresenta»:³ essendo la coscienza il punto di fusione tra ontologia e epistemologia, fondare la coscienza vuol dire fondare “a cascata” tutto il resto. Proprio la scienza moderna, nata da queste premesse cartesiane, ha contribuito a indebolire notevolmente la soggettività sostanziale del *cogito*, tanto che, nella nostra epoca di incertezze, il problema capitale non è più quello di fondare la nostra coscienza, ma piuttosto – come afferma Tarizzo – «quello di descrivere i margini di apparizione e di legittimità di un soggetto svincolato da ogni fondamento: bisogna cioè cercare di capire se e dove affiori un soggetto *in libertà*».⁴ Il programma di una filosofia che superi il «sonno antropologico» moderno, allora, non si limita a porsi come obiettivo quello di provincializzare l'uomo attraverso una decostruzione di ciò che gli aveva garantito una posizione centrale, ma deve andare alla ricerca di nuove forme di soggettività che non riducano l'essere umano a puro portatore (ed esecutore) dei valori della cultura dominante, senza tuttavia ricadere in qualche forma di individualismo o idealismo.⁵

Quando dichiarò che il Novecento verrà ricordato come secolo deleuziano, Foucault intendeva precisamente dire che nel pensiero di Deleuze appaiono già piuttosto sviluppati i germi del «ritorno dell'inizio della filosofia» dopo il «sonno antropologico» moderno.⁶ Infatti, proprio Deleuze – soprattutto nelle opere firmate assieme a Guattari – si può dire abbia fornito gran parte dei concetti fondamentali per comprendere la società postmoderna, mettendo in evidenza i

¹ G. Deleuze, *Foucault*, cit., pp 174-175.

² D. Tarizzo, *Il pensiero libero*, cit., pp. 20-21.

³ E. Franzini, *Moderno e postmoderno*, cit., p. 99.

⁴ D. Tarizzo, *Il pensiero libero*, cit., p. 22.

⁵ La critica del cogito e dell'antropocentrismo moderno testimoniano il legame esistente tra postmodernismo e post-umanesimo, tuttavia concordiamo con Franzini quando sostiene che questa prospettiva «non appare in modo esplicito tra i confini della postmodernità», ma ne segna piuttosto il «tramonto mediatico» (cfr. E. Franzini, *Moderno e postmoderno*, cit., p. 161).

⁶ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 368.

legami tra strutture inconscie e socio-economiche. Quello di più vasta e immediata fortuna è sicuramente il concetto di «rizoma» che ambisce a sostituire la figura dell'albero tipica del pensiero occidentale moderno: secondo l'immagine di Bacone poi ripresa dagli illuministi, infatti, i rami del sapere sono connessi al fusto e scopo della filosofia è trovarne le radici, il fondamento comune. Un rizoma, invece, non avendo né rami né fusto, esprime l'idea di universo pluralistico e relazionale che Deleuze e Guattari ereditano da Nietzsche e James: un rizoma è una molteplicità caratterizzata da «Principi di connessione e di eterogeneità» in virtù dei quali qualsiasi punto può e deve essere connesso a qualsiasi altro, senza l'ordine dell'albero e della radice.¹ L'ultimo Deleuze, tuttavia, non fa uso dell'etichetta 'postmoderno', ma, per cogliere la novità dell'epoca socio-culturale successiva alla Seconda Guerra Mondiale, pone l'accento sul passaggio dalle «*società disciplinari*» alle «*società di controllo*»: mentre le prime tendevano a concentrare e ripartire la forza lavoro nello spazio e nel tempo facendo passare l'individuo «da un ambiente chiuso all'altro», le seconde asserviscono ogni elemento della società seguendo, con occhio invisibile, la sua posizione in ogni momento.² Da un punto di vista più strettamente filosofico-speculativo, invece, al termine 'postmoderno' predilige «Neobarocco», in quanto vede, principalmente in base alla sua lettura di Leibniz, una certa affinità tra la nostra condizione e quella barocca: una concezione “frattale” della somiglianza – ovvero l'attitudine a ordinare i fenomeni per ripetizione dei medesimi elementi su diversi livelli – e una visione differenziale dell'attività cognitiva – cioè in grado di operare non mediante relazioni tra oggetti stabili bensì attraverso catene infinitamente mobili di associazioni funzionali – dominano ancora nella monade contemporanea; ma a una condizione di clausura se ne è sostituita una di apertura: non sono più soltanto le serie convergenti a creare il mondo, ma la monade è costantemente mantenuta in una «condizione di apertura» dal fiorire delle divergenze.³ Il filosofo francese non è l'unico a operare tale parallelismo: anche Édouard Glissant, attento lettore di Deleuze, per descrivere la situazione contemporanea utilizza le parole «barocco mondializzato». Per Glissant, similmente a quanto sostiene Hassan, il postmodernismo o «barocco mondializzato» si configura come il primo tentativo dell'Occidente di rompere il rapporto di filiazione necessario con una tradizione univoca offrendo contemporaneamente la possibilità di scegliere tra più tradizioni nel rispetto delle differenze.⁴ Più problematico ancora il ruolo di Jacques Derrida, la cui filosofia sembra porsi come estrema conseguenza del pensiero strutturalista più radicale: il linguaggio, soprattutto nella sua componente di traccia scritta (il «gramma»), si sviluppa in fantasmagorie autoteliche in cui si perde qualsiasi riferimento

¹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, cit., pp. 51-52.

² Gilles Deleuze, *Poscritto sulle società di controllo*, in «L'autre journal», 1, 1990, ora in *Pourparler*, cit., pp. 234-241.

³ G. Deleuze, *La piega*, cit., pp. 134-136.

⁴ E. Glissant, *Poetica della Relazione*, cit., pp. 200-201.

necessario a una funzione comunicativa – basti pensare al famoso motto che compare in *Della grammatologia*: «Non c'è fuori-testo».¹ L'idea fondamentale, che Derrida riprende dalla linguistica strutturale, è che la lingua sia un sistema di segni arbitrari dai significati convenzionali, il quale acquista senso solo in presenza di un principio metafisico o ideologico che lo informa: tali principi primi non possono essere eliminati, in quanto radicati nella nostra storia e nel nostro modo di comunicare, ma possono essere «decostruiti» mettendo così in evidenza le possibilità inespresse dal sistema. Le *teorie decostruzioniste* otterranno un grande successo e, mescolandosi ad altre correnti critiche che puntano a mettere in evidenza “i silenzi” del testo, diverranno la grande *koiné* della critica letteraria americana postmoderna (e postcoloniale).² Nonostante il successo del suo pensiero presso i teorici d'oltreoceano, va ricordato che Derrida, oltre ad aver usato molto raramente il termine ‘postmoderno’, non ha mai trovato molto gratificante la trasformazione-riduzione della sua filosofia a metodologia di studio testuale.

Le analisi socio-culturali che abbiamo preso in considerazione possono bastare per farsi un quadro, sebbene piuttosto vago, delle principali problematiche dell'epoca postmoderna. Passiamo ora alle formulazioni del postmodernismo come fenomeno letterario. Si deve innanzitutto sottolineare che in ambito americano il Postmodernismo, in quanto movimento letterario, è dotato di una singolare autocoscienza: non solo gli stessi autori cosiddetti postmoderni si sentono di appartenere a una nuova fase della storia letteraria, ma enucleano con straordinaria precisione le peculiarità che rendono le loro poetiche personali delle poetiche postmoderne. Anche se il termine ‘postmoderno’ vero e proprio non gode di particolare favore – d'altronde la parola porta con sé l'idea di un tramonto dei fasti modernisti e non c'è autore che ambisca ad autodefinirsi epigono – e si preferiscono altre etichette (tra le quali si possono ricordare quelle formulate da due dei principali esponenti del postmodernismo americano, ovvero la «letteratura dell'esaurimento» e la «letteratura della pienezza» di John Barth e la «Surfiction» di Raymond Federman),³ le caratteristiche principali rimangono incredibilmente simili: sembrerebbe quasi che il postmoderno – dominio dell'autoconsapevolezza narrativa, dell'incertezza, dell'irriducibilità, della variazione continua – presenti i caratteri di una scuola. Raymond Federman, ad esempio, in un'interessante intervista del 1982 condotta da Larry McCaffery, dopo aver detto che tutti i suoi

¹ Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969-1998², p. 219.

² Cfr. Jonathan Culler, *Sulla decostruzione*, Milano, Bompiani, 1988-2002².

³ Cfr. John Barth, *La letteratura dell'esaurimento* (1967) e *La letteratura della pienezza: fiction postmodernista* (1980), ora in Peter Carravetta e Paolo Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 49-60 e 86-98. Cfr. anche Raymond Federman, *Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction*, in Id. (a cura di) *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975-1981², pp. 5-15.

libri evolvono a partire da una frase soltanto e il lavoro successivo consiste nel trovare il «movimento» che questa frase sembra nascondere, afferma che

dopo aver trovato tutto questo, tratto questo movimento dalla mia prima frase, devo ancora trovare l'immagine, la metafora che sostenga il romanzo. Anche questa è cruciale per la mia scrittura, e anche per tanta altra cosiddetta fiction postmoderna: essa fa molto affidamento su una metafora centrale. Mentre la fiction sembra raccontare una particolare storia, in realtà ne sta raccontando un'altra, perché in una metafora si hanno sempre due termini – molto spesso apparentemente incompatibili – e mentre si guarda a un termine della metafora, contemporaneamente si sta vedendo anche l'altro.¹

Sebbene gli autori sembrano avere le idee piuttosto chiare su cosa sia la scrittura postmodernista, non sono molti i critici a offrire una spiegazione, comune alle varie strategie compositive tipiche della scrittura postmodernista, che appaia totalmente convincente e al riparo dall'insidiosa obiezione: “Che c'è di nuovo? Tutto già visto e vissuto”.

Esistono diversi cataloghi che illustrano le peculiarità della scrittura postmodernista e che presentano una vaga affinità con le caratteristiche che filosofi e sociologi hanno attribuito alla condizione postmoderna. Se, ad esempio, nell'epoca postmoderna le grandi narrazioni hanno perso il loro potere e si sono frammentate – come sostiene Lyotard – e l'emersione di nuove voci, prima eclissate dall'ombra della cultura dominante, ha finalmente reso evidente all'Occidente la molteplicità irriducibile di cui è composto il mondo – come sostiene Glissant –, sembra ovvio ritrovare procedimenti narrativi che contemplino – come ci suggerisce David Lodge – contraddizione, discontinuità, casualità, eccesso e corto circuito.² È in questo senso che opera anche Peter Wollen, il quale fornisce una serie di opposizioni tra modernismo e postmodernismo che, sebbene pensate per il cinema, nella loro genericità possono funzionare anche per la letteratura: transitività narrativa contro intransitività, identificazione contro messa in risalto, diegesi singola contro multipla, chiusura contro apertura, piacere contro dispiacere, finzione contro realtà.³ Più specificamente letterarie sono invece le caratteristiche presentate da Douwe Fokkema in *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, secondo cui le convenzioni compositive tipiche del postmodernismo punterebbero verso l'inclusività, la deliberata mancanza di discriminazione, la non-selezione o la quasi-non-selezione e l'impossibilità logica, contrapponendosi così, generalmente e non senza eccezioni, a quelle del codice modernista.⁴ A queste

¹ T. LeClair, L. McCaffery (a cura di), *Anything Can Happen*, cit., p. 129.

² D. Lodge, *The Modes of Modern Writing*, cit., pp. 220-245.

³ Peter Wollen, *Godard and counter cinema: Vent d'Est*, in Id., *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, 1982, pp. 79-91.

⁴ Cfr. Douwe Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1984. Parlo in questo caso di codice modernista più che di poetica

se ne può aggiungere un numero variabile riguardante la *texture*, come la compresenza di registri diversi su minime porzioni testuali con un netto abbassamento del livello di letterarietà del linguaggio ammesso. A uno sfondamento verso il basso fa però da controcanto una massiccia immissione di linguaggi specialistici provenienti da vari campi del sapere, soprattutto legati alle due scienze che maggiormente hanno attirato attenzione nel secondo Novecento: la fisica – in particolare le assurde meraviglie della meccanica quantistica – e la chimica – al famoso concetto di entropia sono ispirati, ad esempio, gran parte degli scritti di Thomas Pynchon; si insiste poi molto spesso sullo stridore che deriva dalla collisione tra la sfera gergale, spesso dal contenuto *dirty*, e quella specialistica, asettica, del linguaggio scientifico. Una tecnica affine può essere considerata quella, praticata da molti autori, di presentare testi in qualche modo diversi – per contenuto o codice linguistico – simultaneamente sulla stessa pagina. Dal punto di vista delle strategie retoriche e delle strutture narrative adottate, due procedimenti svettano su tutti gli altri per quantità e complessità di applicazione: *mise en abyme* e metalessi. La prima consiste nell’inserimento di una storia all’interno di un’altra che con quest’ultima intrattiene un rapporto di somiglianza tanto forte da sembrare un condensato della storia che la contiene. *Locus classicus* di tale procedimento si trova senz’altro nella scena di *Hamlet* in cui il dramma messo in scena dalla compagnia teatrale alla corte di re Claudio sembra doppiare la trama della tragedia di Shakespeare. Non è quindi un procedimento nuovo, ma, anzi, piuttosto diffuso nella letteratura fin dal medioevo: nuove sono le modalità con cui viene applicata e gli esiti che comporta nella letteratura postmoderna. La metalessi, invece, è la violazione delle barriere di separazione tra livelli narrativi differenti: il caso più diffuso è quello dell’autore che parla con i personaggi che lui stesso ha creato. Va notato che entrambi i procedimenti tendono a spaesare il lettore facendo intravedere lo spettro del regresso infinito: “Dove siamo? Chi ci assicura che il nostro è il livello della realtà ultima e che non siamo piuttosto solo dei burattini?”

poiché, come fa notare Brian McHale in *Postmodernist Fiction*, cit., p. 5, n. 11 (pp. 236-237), «il postmodernismo aspira a differenziarsi dall’esplicitazione della poetica modernista, non necessariamente dagli stessi innovatori modernisti. Infatti, alcuni scrittori postmodernisti, tra cui B. S. Johnson o Ronald Sukenick, non perdono occasione di ribadire la loro legittima discendenza dall’avanguardia modernista». Così anche in Fredric Jameson, *Il postmoderno e la società dei consumi*, in Hal Foster (a cura di), *L’antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Milano, Postmedia, 2014, pp. 131 e 144: «la maggior parte dei fenomeni postmoderni [...] nascono come reazione specifica nei confronti delle forme istituzionalizzate e dominanti del modernismo avanzato, le stesse che hanno conquistato le università, i musei, le gallerie d’arte e le fondazioni»; non è un caso, infatti, continua Jameson, se «uno dei modi per segnare la rottura tra i periodi e datare la comparsa del postmoderno sta proprio in questo: nel momento (i primi anni Sessanta) in cui la posizione del modernismo e la sua estetica dominante è divenuta ufficiale nel mondo accademico ed ha quindi cominciato ad essere percepita come accademica da tutta una generazione di poeti, pittori e musicisti». In altre parole è contro la vulgata manualistica delle “innovazioni del modernismo” (monologo interiore, flusso di coscienza, prospettivismo, multi-focalizzazione etc.) che gli autori postmoderni si ribellano.

Il problema che ora sorge è il seguente: è forse possibile trovare un *principio sistematico* che *motivi* la presenza di tutte queste caratteristiche, piuttosto evidenti nella letteratura postmodernista, che la contrappongono in vari modi a quella modernista, e dare dunque un senso al catalogo? E per rispondere a questa domanda che il critico americano Brian McHale introduce il concetto di *dominante ontologica*.

2. LA DOMINANTE ONTOLOGICA

Il primo passo compiuto da McHale è di restringere il campo, distinguendo il postmoderno dal Postmodernismo: quest'ultimo termine «sta ad indicare una poetica che si pone come il successore della, o forse una reazione alla, poetica del Modernismo primonovecentesco».¹ Nel suo *Postmodernist Fiction* – divenuto negli anni il testo cardine a cui differenti studiosi si rifanno quando sono in cerca di una chiara caratterizzazione del postmodernismo letterario – il critico americano sostiene che tra Modernismo e Postmodernismo non vi sia soltanto un cambiamento di retorica o di stile, ma si evolva anche una *nuova e originale strategia conoscitiva*. Per cogliere il principio sistematico responsabile del mutamento, McHale riprende il concetto formalista di *tratto dominante* – introdotto da Jurij Tynianov, ma poi reso famoso da Roman Jakobson² – rendendo la sua definizione meno stringente e maggiormente flessibile. Se – scrive Jameson – nella storia dell'arte, come in quella del pensiero, «le rotture radicali tra periodi non comportano in genere cambiamenti totali nei contenuti quanto la ristrutturazione di un certo numero di elementi già presenti»,³ identificare gli elementi, prima subordinati, che hanno acquisito importanza (e viceversa) ci permette di distinguere due epoche storiche e di comprendere le relazioni che tra loro intercorrono. Nel caso della storia della letteratura, si tratta di individuare all'interno di un gruppo eterogeneo di testi una direzione comune: bisogna capire se è possibile trovare delle specifiche *polarizzazioni* in cui confluiscono gran parte delle interpretazioni di un oggetto artistico e se le varie componenti dell'opera possano essere concepite come strategie volte a mettere in evidenza queste polarità; una volta riconosciuto, questo tratto dominante potrà essere in grado di dare ragione della più svariata gamma di procedimenti utilizzati. Non solo i vari movimenti artistico-culturali potranno dunque essere

¹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 5.

² Cfr. *ivi*, pp. 6-11. La genealogia del termine in realtà è piuttosto lunga e complessa: Tiziana Migliore ritiene che esso, nato in ambito scientifico, venga ripreso dal botanico Johannes Reineke da parte di Aleksej Alekseevic Uchtomskij, per poi essere riadattato all'analisi linguistico-letteraria da Tynianov e Jakobson. Cfr. Tiziana Migliore, *Il cronotopo. Un dispositivo dello spazio enunciazione*, rielaborazione dell'intervento al seminario *Bachtin, le maschere e le voci* (a cura di Paolo Fabbri e Isabella Pezzini) nell'ambito del corso avanzato di Scienze Semiotiche tenuto da Isabella Pezzini e Ilaria Tani settembre-dicembre 2014, disponibile online: https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3664790/59790/Migliore_Cronotopo.pdf, consultato il 18 giugno 2019. Va notato che il concetto di tratto dominante ricorda il processo di «polarizzazione» formulato, in ambito ermeneutico, da Aby Warburg, secondo il quale il senso che attribuiamo a un oggetto (artistico) scaturisce dall'interpretazione delle relazioni che intercorrono tra le varie componenti del sistema che possono subire polarizzazioni diverse e talvolta inversioni semantiche totali; solitamente, passata una fase di transizione più o meno lunga, tali riorganizzazioni presentano una certa irriducibilità allo stato di partenza: fattori costruttivi e materiali vengono ordinati secondo principi differenti e alcune caratteristiche prima di sfondo, successivamente appaiono in primo piano (cfr. G. Agamben, *Stanze*, cit., p. 131).

³ F. Jameson, *Il postmoderno e la società dei consumi*, cit., p. 143.

identificati in base a questo tratto dominante, ma si potrà osservare anche come avviene tale mutamento, ovvero quali dinamiche portano le varie componenti a riorganizzarsi fino a raggiungere una nuova configurazione. Uno di questi mutamenti di tratto dominante è individuato da McHale tra poetica modernista e poetica postmodernista; a differenza di Linda Hutcheon, più attenta agli aspetti politici – in senso lato – del postmodernismo, McHale ne fornisce una definizione in termini filosofici, che potremmo dire addirittura metafisici: per distinguere la poetica del Modernismo da quella del Postmodernismo, infatti, egli sostiene che la prima sia caratterizzata da un *tratto dominante epistemologico o gnoseologico*, mentre la seconda da un *tratto dominante ontologico*.

Prendendo in considerazione un congruo numero di romanzi modernisti, sembra che la maggior parte degli interrogativi sollevati al loro interno coinvolga una sorta di dubbio cognitivo. Domande che si possono formulare così: “Come posso interpretare questo mondo di cui faccio parte e che posto ho io in esso?” A queste possiamo aggiungere molte altre di analoghe: “Cosa c’è da sapere sul mondo? Chi lo sa e con che grado di certezza? Come viene trasmessa la conoscenza dall’uno all’altro e con che grado di affidabilità? Come si modifica l’oggetto del sapere nel passaggio tra un conoscitore e l’altro? Quali sono i limiti del conoscibile?” E così via.¹ Sono le domande che scaturiscono dai tipici procedimenti modernisti: monologo interiore, flusso di coscienza, prospettivismo, multi-focalizzazione. Semplificando drasticamente, si può dire che essi puntino in direzione di una realtà inconoscibile, che si tenta di aggirare tramite la moltiplicazione dei punti di vista da cui la si osserva; in altre parole, nel Modernismo letterario la forma simbolica principale è ancora la prospettiva, che per Erwin Panofsky può essere considerata come *mise en abyme* della modernità: «il mondo è una rappresentazione dal mio punto di vista».² Prendiamo ad esempio uno dei capolavori del modernismo letterario inglese: *The Waves* di Virginia Woolf. Uno dei personaggi a un certo punto afferma: «C’è dunque un mondo immune al mutamento»; poche pagine dopo, però, si legge: «Non c’è stabilità in questo mondo. Chi può dire il significato che c’è nelle cose? Chi può prevedere il tragitto di volo di una parola? [...] Parlare di cose acquisite è futile».³ Il tratto dominante epistemologico modernista raggiunge qui la sua massima tensione: siamo infatti ai limiti dello scetticismo; ma il problema è sempre quello della mancata corrispondenza: un problema di verità. Non viene messa in dubbio l’esistenza di una realtà esterna, bensì la capacità umana di raggiungerla: si tratta dunque di un problema gnoseologico più che ontologico.

¹ Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 9 e Brian McHale, *Elements of a Poetics of Cyberpunk*, in «Critique», 33, 1992, pp. 149-175 [trad. it. *Elementi per una poetica del cyberpunk*, in «Alphaville» (Nuova serie), 1, 1998, p. 139].

² E. Franzini, *Moderno e postmoderno*, cit., p. 59.

³ Cfr. Virginia Woolf, *Le onde* [*The Waves*], in Id., *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1998 [1931], pp. 948 e 958.

Le strategie postmoderniste agiscono diversamente. Secondo la stimolante tesi di McHale, infatti, la scrittura tardo-modernista ha spinto tanto in là le problematiche gnoseologiche o epistemologiche da trasformarle in questioni ontologiche: «l'incertezza epistemologica irrisolvibile diviene a un certo punto pluralità o instabilità ontologica».¹ Le strategie postmoderniste non sembrano più, quindi, puntare verso il dubbio epistemologico, ma verso una pluralità ontologica. Le domande, dunque, saranno di questo tipo: “Che cos’è un mondo? Di quali elementi è composto? Esistono mondi alternativi e, se esistono, in che modo si differenziano l’uno dall’altro? Che cosa si può e si deve fare in ognuno di questi mondi e quali dei miei *io* possono e devono farlo?” E così via.² Ne consegue che le strategie compositive adottate dagli scrittori postmoderni si concentrano su problematiche di *costruzione di mondi*, anziché di *percezione del mondo*: strategie compositive che esplorano le *modalità di esistenza* più che le *modalità di conoscenza*. Per mettere in risalto problematiche ontologiche la scrittura postmodernista utilizza, adattandole, le risorse comuni a tutti i tipi di narrativa, in particolare la capacità di proiettare un mondo; in altre parole, quando leggiamo ci sembra di *vedere* le azioni dei personaggi e gli ambienti descritti. Sebbene, dunque, tutti i testi narrativi possiedano la capacità di proiettare un mondo, pochi lo mettono in primo piano come fa la scrittura postmodernista, caratteristica questa che l’accomuna alla fantascienza. Come scrive McHale, infatti:

La fantascienza, potremmo dire, sta al postmodernismo come il giallo sta al modernismo: è il genere ontologico per eccellenza (come il giallo è quello epistemologico per eccellenza) e pertanto funge da fonte di materiali e modelli per la scrittura postmodernista (esplicitamente per autori quali William Burroughs, Kurt Vonnegut, Italo Calvino, Pynchon, ma implicitamente anche per Beckett e Nabokov).³

Una volta accettata la tesi secondo cui la letteratura postmodernista è caratterizzata dal tratto dominante ontologico, possiamo leggere le varie caratteristiche elencate precedentemente come strategie volte a porre in primo piano problemi ontologici: «il tratto dominante ontologico, insomma, è il principio sistematico sotteso a questi cataloghi altrimenti eterogenei».⁴ Tanto la compresenza di registri differenti – quando non addirittura di veri e propri testi – sulla medesima pagina, quanto la *mise en abyme* e la metalessi, sebbene presenti anche in opere di epoche e correnti artistiche differenti,⁵ sono utilizzate dagli

¹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 11.

² Cfr. *ivi*, p. 10 e B. McHale, *Elementi per una poetica del cyberpunk*, cit., p. 139.

³ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 16.

⁴ *Ivi*, p. 10.

⁵ Ad esempio, anche il testo del geniale capitolo conclusivo del romanzo modernista *Call It Sleep* di Henry Roth è interrotto da frammenti di un testo estraneo, ma in questo caso l’autore non ha chiaramente intenzione di esprimere la pluralità dei mondi (o del mondo), bensì di comunicare

scrittori postmoderni, in combinazione con altri procedimenti retorico-stilistici, per sottolineare l'attrito che si verifica all'interno di una massa eterogenea, la quale si ottiene da un collage di frammenti appartenenti a totalità che si suppongono essere, in origine, separate. Tenuto conto del potere ontologico che abbiamo visto contraddistinguere tutti i testi narrativi, ovvero la loro capacità di proiettare un mondo, lo spazio in cui si muovono i personaggi della letteratura postmoderna non potrà che essere altrettanto eterogeneo, uno spazio che McHale – in onore di Apollinaire, Burroughs, Pynchon e altri – chiama «zona».¹ Essa si offre come il corrispettivo ontologico dell'*Eterotopia* di Foucault, ovvero una regione composta da oggetti e fenomeni che è impossibile condurre a un ordine comune, tanto sembrano appartenere a *mondi differenti*. La realtà rappresentata dalla letteratura postmodernista, dunque, appare come un *groviglio di mondi*.

Ciò che McHale non fa – o fa solo in parte – è mettere in luce la *topologia* di questi mondi, la quale si rivela essere intimamente connessa con una serie di problematiche che riguardano il *nostro* mondo:² focalizzando l'attenzione sulla topologia – ovvero sulla conformazione e disposizione degli elementi – la letteratura postmodernista si dimostra in grado di riflettere (e far riflettere) su interrogativi fondamentali posti parallelamente in vari ambiti culturali, utilizzando il medesimo linguaggio: quello dei *mondi possibili* e della loro struttura. L'argomento – che risale ai primordi della metafisica occidentale – è stato con forza reinserito nella *koiné* filosofica del secondo Novecento, soprattutto americana, nell'ambito del dibattito sulla metafisica della possibilità che ha portato allo sviluppo della logica modale. Se è vero che la maggior parte dei filosofi considera i mondi possibili come un utile strumento euristico per esaminare la semantica di specifiche affermazioni e il valore di determinati concetti, senza mettere dunque in discussione l'esistenza di un solo mondo, non è mancato chi, come David Lewis, ha sostenuto, spingendosi ben oltre Leibniz, che tutti i mondi possibili esistono allo stesso modo: argomento che, nella nostra epoca, si manifesta nella duplice veste metafisica e fisica, visto che l'esistenza di universi paralleli è prevista anche da una serie di affermate teorie scientifiche.³ Accanto a queste formulazioni, il concetto di mondi possibili è stato utilizzato nel secondo Novecento per esprimere come vi possano essere differenti e attuali organizzazioni della realtà, le quali affermano verità tra loro incompatibili. Già

il senso di smarrimento provato da David, il giovane protagonista, mentre fugge di casa. Cfr. Henry Roth, *Call It Sleep [Chiamalo sonno]*, Milano, Garzanti, 1986 [1934], pp. 474-512.

¹ Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 43-45.

² Anche nel successivo volume dedicato al Postmodernismo, sebbene dedichi una sezione alla *topologia* dei mondi postmodernisti, McHale si limita a indicare – seguendo Jameson – come la loro natura labirintica sia allegoria «della quasi inconcepibile complessità del sistema mondiale all'interno del quale noi viviamo sotto il regime del capitalismo multinazionale», sistema che, tuttavia, viene sempre rappresentato sull'orlo del collasso (cfr. Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992, pp. 157-163).

³ Cfr. Libro I, parr. 3.1-3.3.

da tempo, infatti, è stato messo in evidenza che tutto ciò di cui abbiamo esperienza non è una realtà immediata, bensì frutto di una serie di condizioni che precedono tale conoscenza, fondandone la possibilità stessa. Se, intuitivamente, riteniamo plausibile l'esistenza di schemi concettuali alternativi, che occupano un ruolo affine ai nostri nell'organizzare, in un sistema articolato, gli oggetti dell'esperienza, dovremo concedere l'esistenza a una pluralità di mondi attuali. Tale ipotesi è stata avanzata sia in ambito metafisico sia nel campo semiotico e delle scienze sociali, per poi fare da pivot ai moderni *Cultural Studies* americani.¹

Data la sua natura di *scenario*, un mondo possibile si presenta con caratteristiche differenti, dalle quali dipendono gli eventi che vi hanno luogo: tali peculiarità possono essere messe in luce da uno studio topologico. Per questo motivo, prima di passare ad analizzare la particolare conformazione dei mondi proiettati dalla letteratura postmodernista, bisogna comprendere quali siano le *componenti dei mondi possibili*.

¹ Cfr. Libro I, parr. 3.4-3.6.

3. LE COMPONENTI DEI MONDI POSSIBILI

The contemporary writer [...] is forced to start from scratch: Reality doesn't exist, time doesn't exist, personality doesn't exist. God was the omniscient author, but he died; now no one knows the plot, and since our reality lacks the sanction of a creator, there's no guarantee as to the authenticity of the received version. Time is reduced to presence, the content of a series of discontinuous moments. Time is no longer purposive, and so there is no destiny, only chance. Reality is, simply, our experience, and objectivity is, of course, an illusion. Personality, after passing through a phase of awkward self-consciousness, has become, quite minimally, a mere locus for our experience. In view of these annihilations, it should be no surprise that literature, also, does not exist – how could it?¹

La lista di «annichilazioni» – tempo, realtà e personalità – presentata in questo passaggio dal forte gusto umoristico che apre *The Death of the Novel* di Ronald Sukenick sembra una versione parodica della definizione di mondo possibile fornita da David Lewis, secondo cui ogni mondo possibile è l'insieme di tutti gli individui compostibili, i quali intrattengono rapporti simili a quelli che noi definiamo di natura spaziotemporale.² Sia pure in termini diversi, tanto Sukenick quanto Lewis paiono considerare un mondo *collezione di individui immersi in una rete di relazioni spaziotemporali*. Per questo motivo si è deciso di identificare *tempo*, *spazio* e *individuo* come componenti dei mondi possibili, sebbene, da un punto di vista metafisico, esse non possano esser poste sullo stesso piano.

Per filosofi di orientamento nominalista come Nelson Goodman e David Lewis «il mondo è un mondo di individui».³ L'uso filosofico della parola 'individuo', tuttavia, non corrisponde esattamente a quello del linguaggio comune, in quanto mediante questo termine i filosofi designano semplicemente una parte di un mondo possibile: «[q]ualunque cosa vogliamo riconoscere come

¹ R. Sukenick, *The Death of the Novel*, cit., p. 41. Trad. mia: «Lo scrittore contemporaneo [...] è costretto a iniziare da zero: la realtà non esiste, il tempo non esiste, la personalità non esiste. Dio era l'autore onnisciente, ma è morto; ora nessuno conosce la trama, e, dal momento che la nostra realtà manca dell'autorizzazione di un creatore, non c'è garanzia di autenticità sulla versione ricevuta. Il tempo è ridotto alla presenza, il contenuto di una serie discontinua di momenti. Il tempo non ha più scopo, e così non c'è più destino, solo caso. La realtà è, semplicemente, la nostra esperienza, e l'oggettività è, ovviamente, un'illusione. La personalità, dopo esser passata attraverso una fase di imbarazzante autocoscienza, è divenuta un mero luogo per la nostra esperienza. In vista di queste annichilazioni, non dovrebbe suscitare alcuna sorpresa il fatto che anche la letteratura non esista, come potrebbe?»

² Cfr. Libro I, par. 3.2.

³ Nelson Goodman, *A World of Individuals*, in Józef Maria Bocheński, Alonzo Church, Nelson Goodman, *The Problem of Universals. A Symposium*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1956, pp. 13-31 [trad. it. *Un mondo di individui*, in Lucia Urbani Ulivi (a cura di), *Gli universali e la formazione dei concetti*, Milano, Edizioni di Comunità, 1981, p. 253].

ente può essere costruita come individuo».¹ Ogni mondo possibile, dunque, è la somma massima di tutti gli individui che ne fanno parte e le sue caratteristiche sono date dalle *proprietà* di questi individui – ovvero quelle entità che possono essere loro attribuite.² Se affermiamo di vedere una *mela rossa* e un'altra *mela rossa*, stiamo facendo uso solamente di proprietà; tuttavia, se sosteniamo che quella mela rossa *prima* era *sopra* al tavolo e *ora* è *sotto* la sedia *poiché* il gatto l'ha fatta cadere, introduciamo nel nostro discorso delle *relazioni* causali e spaziotemporali. La distinzione tra proprietà e relazioni, proprio perché molto intuitiva, è difficile da formulare in termini che, in definitiva, non la presuppongano, ma possiamo dire che, da questo punto di vista, gli individui che compongono ogni mondo possibile posseggono delle proprietà ed entrano in vari tipi di relazione tra loro: particolarmente importanti risultano le relazioni causali e di distanza spaziale e temporale.

Sebbene non esistano uno spazio e un tempo assoluti, ovvero separati dai corpi, ma appaiono meglio qualificati – secondo la terminologia di Leibniz – il primo come «ordine delle coesistenze» e il secondo come «ordine delle successioni»,³ ogni individuo concreto, in quanto esteso e persistente, sembrerebbe avere tanto parti spaziali quanto parti temporali e dunque sia proprietà spaziali sia proprietà temporali. Se la dimensione spaziale non crea particolari problemi, nella metafisica del tempo del secondo Novecento si individuano almeno tre posizioni concorrenti: *tridimensionalismo*, *presentismo* e *quadridimensionalismo*. Secondo la prima soluzione, un oggetto occupa una regione estesa dello spazio avendo varie parti spaziali collocate in ogni parte di quella regione: una strada, ad esempio, è divisibile nello spazio in una serie di piccole sezioni; in tal modo la contraddizione comportata dall'affermare che la stessa strada è sia liscia sia rugosa può essere evitata sostenendo che la medesima strada è composta di parti lisce e parti rugose. Secondo il tridimensionalista, se l'aspetto di questa strada sembra modificarsi nel corso del tempo, non vuol dire che essa presenti parti temporali e relative proprietà temporali: il tempo agisce sulla forma di un oggetto, ma questa non emerge da proprietà intrinseche, bensì dalle relazioni che intrattiene con altri oggetti; in altre parole, un oggetto non ha parti temporali poiché è una parte temporale, essendo sempre «interamente presente» in ogni istante in cui esiste.⁴ La soluzione presentista prevede che le uniche proprietà intrinseche di un oggetto siano quelle che esso ha nell'istante presente: secondo le parole di Lewis, «tempi ulteriori sono come false storie, rappresentazioni astratte composte di materiali presi dal presente che

¹ Cfr. *ivi*, p. 256.

² Se diciamo, ad esempio, che quella cosa è una mela ed è rossa, le stiamo attribuendo le proprietà 'mela' e 'rossa': se tale attribuzione è veridica, allora la cosa in questione *esemplifica* o *possiede* queste proprietà.

³ Cfr. cfr. G. W. Leibniz, *Carteggio Leibniz-Clarke*, III scritto di Leibniz, 4, in *Scritti filosofici*, vol. III, cit., p. 499.

⁴ Cfr. T. Sider, *Four Dimensionalism*, cit., pp. 3, 64-68, *passim*.

rappresentano o mal rappresentano il modo in cui le cose stanno».¹ Proprio come per l'attualismo, ovvero la posizione secondo cui tutto ciò che c'è è attuale, i mondi possibili non sono altro che situazioni immaginarie formulate modificando alcuni elementi dell'unico mondo reale, per il sostenitore del presentismo passato e futuro di un oggetto sono "surrogati temporali" stipulati sulla base delle proprietà intrinseche dell'oggetto attuale. Secondo la terza soluzione, adottata da Goodman, Lewis e da un congruo numero di altri autori, un oggetto è composto da parti spaziali e temporali e le sue proprietà temporali intrinseche non sono altro che le proprietà di queste parti, le quali differiscono l'una dall'altra: se una strada occupa una regione estesa dello spazio avendo varie parti spaziali collocate in ogni parte di quella regione, per un quadridimensionalista, quella strada – come qualsiasi altra cosa – persiste in un periodo di tempo avendo parti temporali collocate in ogni istante di quel periodo. Sebbene tale posizione non sia, in linea di principio, incompatibile con il presentismo,² il quadridimensionalismo è di solito accoppiato in maniera naturale con l'*eternalismo*, ovvero la tesi secondo cui le cose passate e quelle future esistono (*già e per sempre*).

Nonostante il dibattito si concentri intorno alle tre posizioni a cui abbiamo fatto riferimento, non sono mancati filosofi – tra cui George Schlesinger e, più recentemente, Andrew Graham³ – che hanno avanzato un'ipotesi *pentadimensionalista*, secondo cui gli oggetti hanno «parti modali» da aggiungere alle parti spaziali e temporali previste dal quadridimensionalismo; in altre parole, un oggetto oltre a estendersi nello spazio con le sue parti spaziali e nel tempo con le sue parti temporali, «si estende attraverso lo spazio logico avendo parti in differenti mondi».⁴ Così come, in prospettiva quadridimensionalista, l'identità nel corso del tempo è spiegata come somma di parti temporali, l'identità intermondana (*trans-world identity*) è spiegata come «somma di parti modali»: 'Socrate è saggio, ma avrebbe potuto essere stolto' in quanto nel mondo attuale è collocata la parte modale 'saggia', mentre in qualche altro mondo possibile è collocata una sua parte modale 'stolta'.⁵ In sostanza, il pentadimensionalismo si contrappone alla «Teoria delle Controparti» (*Counterpart Theory*) di Lewis, poiché, mentre per quest'ultimo non vi è alcuna identità intermondana e, di conseguenza, ogni individuo esiste interamente in un solo mondo, per il pentadimensionalista ogni individuo è composto di «parti modali distinte

¹ D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 204.

² Cfr. T. Sider, *Four Dimensionalism*, cit., pp. 71-73. In questo caso, il passato e il futuro di una persona *non esistono*, ma *sono esistiti e esisteranno*: possono, in altre parole, richiedere un impegno ontologico minore di quello imposto dalle cose presenti.

³ Cfr. G. N. Schlesinger, *Spatial, Temporal and Cosmic Parts*, cit. e A. Graham, *From Four- to Five-dimensionalism*, cit.

⁴ A. Graham, *From Four- to Five-dimensionalism*, cit., p. 16.

⁵ Cfr. *ibidem*.

collocate in differenti mondi possibili».¹ Tuttavia, per quanto riguarda il nostro percorso nella letteratura postmodernista, tale distinzione metafisica non risulterà rilevante in quanto, sebbene la realtà si riveli costantemente plurale, nella maggior parte dei casi non avremo a che fare con mondi paralleli e isolati del realismo modale e, nei pochi esempi in cui compaiono mondi simili, il fatto che siano abitati da «parti modali distinte» di un medesimo individuo, anziché da controparti intere e distinte, non rende la barriera che divide un mondo dall'altro più permeabile.

A causa, dunque, dell'importanza che la dimensione spaziotemporale assume nella letteratura postmodernista – nonché nel dibattito metafisico contemporaneo – si è deciso di iniziare la nostra analisi dalla componente temporale per poi passare a quella spaziale e solo alla fine dedicarsi a quelle che sono le unità ontologiche fondamentali, ovvero gli individui.

¹ *Ivi*, p. 15. Cfr. anche D. Lewis, *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic*, cit. e Id., *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 210-220.

4. TEMPO

*Uno dovrebbe vivere e poi morire, non morire e poi vivere;
ogni cosa a suo tempo.*

Muriel Spark

Che cos'è, dunque, il tempo? Se nessuno me lo domanda, io lo so; se intendo spiegarlo a chi me lo domanda, non lo so. Tuttavia dico con sicurezza di sapere che, se nulla passasse, non ci sarebbe il tempo passato; se nulla giungesse, non ci sarebbe il tempo futuro; e se nulla fosse, non ci sarebbe il tempo presente. Allora quei due tempi, il passato e il futuro, in che maniera sono, dal momento che il passato ormai non è più, mentre il futuro non è ancora? Se, poi, il presente fosse sempre presente e non scorresse nel passato, non sarebbe più tempo, ma sarebbe eternità. Dunque, se il presente per essere tempo deve diventare passato, in che senso anche di esso noi diciamo che è, se la causa per cui è, è che esso non sarà, se cioè non possiamo dire in modo veritativo che il tempo è, se non in quanto tende a non essere?¹

In questo celebre passo delle *Confessioni* Agostino si interroga su uno dei temi fondamentali del pensiero: “Che cos'è il tempo?” Nonostante i secoli trascorsi, sebbene siamo costantemente immersi in esso – anzi, forse proprio per questo –, la sua essenza continua a sfuggire alla nostra comprensione. Che sia di natura illusoria, oppure appartenga alla realtà degli eventi è ancora oggetto di dibattito: per restringere la questione all'ambito scientifico, mentre per la maggior parte dei fisici contemporanei il senso dello scorrere del tempo è un fenomeno eminentemente psicologico che non ha nulla a che vedere con i processi fisici che reggono l'universo, per alcuni neurobiologi, come Arnaldo Benini, esso gode di uno statuto oggettivo, dipendente da certi meccanismi nervosi presenti nel cervello.² Come fa notare Agostino, però, la difficoltà nel definire la sua ontologia è pareggiata soltanto dall'universalità del suo effetto: il tempo è, in qualche modo, inscindibile dal movimento e dal cambiamento, ovvero dal divenire del cosmo. Secondo la nota definizione di Aristotele, infatti, il tempo è una «proprietà del movimento» o, più precisamente, è «il numero del movimento secondo il prima e il poi».³ Inoltre, tale proprietà ha una qualità molto peculiare: secondo quanto afferma Sir Arthur Eddington durante le sue *Gifford Lectures* tenute all'Università di Edimburgo nel marzo del 1927, «[l]a caratteristica più importante del tempo è che *va avanti*»; in altre parole, quella che il fisico chiama con la fortuna espressione «freccia del tempo» (*time's arrow*) punta in una

¹ Agostino, *Confessioni*, XI, 14, cit., pp. 1043-1045.

² Cfr. Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi, 2017 e Arnaldo Benini, *Neurobiologia del tempo*, Milano, Cortina, 2017, pp. 13-17.

³ Aristotele, *Fisica*, IV, 11, 219 a-b, in Id., *Opere. Fisica, Del cielo*, vol. III, a cura di Antonio Russo e Oddone Longo, Roma-Bari, Laterza, 1973-1983³, p. 103.

direzione precisa, dal passato verso il futuro, senza mai tornare indietro.¹ Un attributo, questa irreversibilità, veramente speciale se si pensa – continua Eddington – che tutte le leggi fondamentali della fisica moderna sono «indifferenti alla direzione del tempo»: nella loro formulazione matematica «[n]on vi è maggiore distinzione tra passato e futuro che tra destra e sinistra» e tale reversibilità non è affatto accidentale, ma è «intrinseca allo schema concettuale in cui queste leggi si inseriscono».² Indifferenza che appare incredibile in un mondo come il nostro in cui la dimensione temporale non presenta affatto le stesse caratteristiche di quelle spaziali: «c'è una flessione per cui Est diventa infine Ovest, ma non una flessione per cui Prima diventa infine Dopo».³ Un mondo possibile che non rispetti quella che è stata definita «formalità dell'accadere» (*formality of taking place*) ci appare estraneo, insensato e sostanzialmente assai diverso da quello in cui pensiamo di abitare: come conciliare, dunque, ciò che ci suggerisce l'esperienza con la realtà presentata dalla fisica contemporanea, in cui non vi è alcun posto per una direzione privilegiata della freccia del tempo?⁴

L'unico appiglio per dare ragione di questa straordinaria asimmetria nelle leggi della Natura, e riallacciare così scienza e senso comune, è fornito dalla seconda legge della termodinamica, che riguarda lo studio dell'organizzazione dei sistemi:

Disegniamo una freccia dalla direzione arbitraria. Se, seguendo la freccia, troviamo sempre maggiori quantità dell'elemento casuale nello stato del mondo, allora la freccia punta verso il futuro; se l'elemento casuale diminuisce, la freccia punta verso il passato. Questa è l'unica distinzione conosciuta alla fisica.⁵

Tutto ciò perché – sottolinea Eddington – «l'elemento casuale introduce nel mondo l'irreversibile».⁶ Una volta comparso, infatti, questo elemento non può essere annullato e la sua quantità è destinata sempre a crescere, mai a diminuire: la misura del suo livello viene chiamata *entropia*, e il suo continuo aumento consente di determinare il verso della freccia del tempo, «orientamento che non può essere trovato in altro modo».⁷ Quando i problemi sembrano risolti, e ci sembra di aver rintracciato una legge fisica che giustifichi la nostra credenza in una freccia del tempo che punta sempre verso il futuro, Eddington pone

¹ Cfr. Sir Arthur Eddington, *The Nature of the Physical World*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958-1978⁵, pp. 68-69 (trad. e corsivo miei).

² *Ivi*, pp. 66-67.

³ *Ivi*, p. 83.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 68.

⁵ *Ivi*, p. 69.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 109. Il concetto era già stato introdotto a metà Ottocento per quantificare la dissipazione di energia nei motori a combustione, ma la sua formulazione attuale è emersa dalle ricerche di Ludwig Boltzmann condotte negli anni successivi al 1870 (cfr. B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 310).

l'interrogativo fondamentale: è sufficiente appellarsi alla seconda legge della termodinamica per scongiurare la possibilità che il tempo si metta a scorrere a ritroso? Quest'ultima, infatti, a differenze delle leggi fondamentali è quella che il fisico definisce una «legge derivata» (*secondary law*):

Alcune cose non accadono mai nel mondo fisico perché sono *impossibili*; altre perché sono *troppo improbabili*. Le leggi che vietano le prime sono le leggi fondamentali. Le leggi che vietano le seconde sono le leggi derivate (*secondary laws*). [...] Tuttavia, per quanto possa essere completa, una legge fondamentale non risponde a ogni questione riguardante la Natura che potremmo ragionevolmente aver desiderio di porre. Può un universo evolversi a ritroso, ovvero svilupparsi in direzione opposta al nostro sistema? La legge fondamentale, essendo indifferente alla direzione del tempo, risponde, “Sì, non è impossibile”. La legge derivata risponde “No, è troppo improbabile”.¹

E proprio in questo interstizio tra non impossibile e improbabile si incuneerà la fantasia degli autori che prenderemo in considerazione in questa sezione, i quali non cessano di fare arricciare la freccia del tempo in mondi possibili il cui aspetto paradossale finisce per farli apparire terribilmente vicini a quelli abitati da noi.

4.1. LE DIREZIONI DELLA FRECCIA DEL TEMPO

Se lo spazio è “invertito a specchio”, il mondo continua ad avere senso; ma il tempo invertito a specchio possiede un'assurdità intrinseca che trasforma il teatro del mondo nella più insensata delle farse.²

Se è vero, come scrive Eddington, che «il tempo invertito a specchio» comporta per la sua semplice presenza una patina d'assurdità, esso non può non affascinare lo scrittore contemporaneo, al quale la fisica moderna sembra, in molti casi, aver fornito una sorta di *vademecum* per i più arditi voli della fantasia. Riflettendo sulle caratteristiche che la dimensione temporale può assumere nell'ambito della narrativa postmodernista, è difficile non pensare a quello che è da taluni considerato il capolavoro di Philip Dick: *Ubik*.

Il romanzo, ambientato in un mondo dominato da multinazionali che conducono una spietata guerra di spionaggio industriale affidato al talento di telepati chiamati «precog», narra le vicende di Joe Chip e dei suoi colleghi, impiegati in un'agenzia che ha appunto lo scopo di individuare e neutralizzare tali telepati; essi sono capeggiati da Glen Runciter, rappresentante di un capitalismo dal volto umano, il quale ama consultarsi con la moglie, ormai da anni in stato di animazione sospesa, o, nella terminologia dickiana, «semivita».

¹ A. Eddington, *The Nature of the Physical World*, cit., pp. 75-76.

² *Ivi*, p. 67.

Durante una spedizione su Luna, la squadra di Chip cade in una trappola: una bomba esplode uccidendo Runciter e i suoi sottoposti sono costretti a ritirarsi in tutta fretta per portare il corpo del principale in un «moratorium» affinché venga posto in «semivita». Fin qui nulla di veramente nuovo: il lettore attento riconosce già una situazione archetipica che prepara al classico racconto di fantascienza in cui potenze rivali si affrontano in una lotta per il dominio. Tuttavia, a questo punto, accade qualcosa di inaspettato: mentre i suoi colleghi discutono sul futuro della «Runciter Associates», Chip fa il gesto di accendersi una sigaretta, ma questa, «secca e stantia, si sbriciolò mentre cercava di tenerla tra le dita».¹ In un primo momento Chip e compagni non danno troppa importanza a questi strani eventi, ma, a poco a poco, capiscono di essere vittima di una sorta di regressione temporale causata da motivi sconosciuti. Tale fenomeno non può non avere a che fare con ciò che è successo su Luna, ma, fatto ancora più sconcertante, coinvolge anche esseri umani che non hanno preso parte alla spedizione: da quel momento in avanti, una forza maligna sembra essersi impossessata dell'intero universo. Il decadimento degli oggetti, inoltre, è accompagnato da un altro inquietante fenomeno: inspiegabili apparizioni di Runciter scandiscono la vita dei suoi impiegati coinvolti nell'esplosione; il suo nome compare in etichette e pubblicità, la sua voce si insinua nelle comunicazioni telefoniche e la sua testa contrassegna la valuta corrente. Tentando costantemente di mettersi in contatto tramite messaggi nascosti in oggetti di consumo, l'ex datore di lavoro sembra volerli aiutare a comprendere la situazione in cui si trovano e a trovare una soluzione che blocchi il deterioramento che li affligge. In uno dei messaggi di Runciter, scritto provocatoriamente sulla parete di un bagno pubblico, Joe Chip legge a chiare lettere: «IO SONO VIVO, VOI SIETE MORTI».² Proprio nel momento in cui il lettore aveva iniziato a sospettare che il regresso temporale fosse causato da Patricia "Pat" Conley, il membro più giovane e ambiguo della squadra, impegnata in un flirt con Joe Chip e dotata del luciferino potere di modificare i ricordi a suo piacimento, ecco il primo ribaltamento che fornisce una spiegazione (fantascientificamente) logica a ciò che sta accadendo: non è Runciter ad essere morto, ma i suoi dipendenti, i quali ora si trovano in «semivita», e la regressione è dovuta a un oscuro malfunzionamento dei macchinari necessari ad alimentare le loro coscienze.

La soluzione del mistero, dunque, viene apparentemente fornita a nemmeno metà del romanzo, e, se le cose stessero veramente così, l'originalità del testo di Dick verrebbe meno in quanto si manterrebbe tutto sommato fedele ai canoni del genere fantascientifico. Tuttavia si hanno parecchi motivi per dubitarne: da una parte restano fuori ancora troppi pezzi del puzzle e dall'altra, se si ha una minima dimestichezza con i testi di Dick, si sa che, come avverte lo stesso Runciter in uno dei primi messaggi inviati, «ci sono diverse possibili

¹ Philip Kindred Dick, *Ubik*, Roma, Fanucci, 2003 [1969], p. 90.

² *Ivi*, p. 136.

spiegazioni».¹ Infatti, poche pagine dopo la rivelazione, è lo stesso Runciter a ribaltare nuovamente la situazione. Egli riesce a mettersi nuovamente in contatto con Joe Chip attraverso uno show televisivo, nel quale sostiene che per fermare il decadimento è necessario procurarsi una bomboletta di «Ubik» e spruzzarne il contenuto su ogni oggetto che si desidera conservare, compreso il proprio corpo. Questa volta, a differenza delle altre, Joe Chip sembra riuscire a interagire con la manifestazione di Runciter, ponendo alcune domande; tuttavia non solo il suo datore di lavoro gli rivela che quello che sta visionando è solo un nastro registrato settimane prima dell'esplosione e che l'illusione di reagire su sollecitazione di Chip è dovuta al fatto di essere stato girato seguendo le previsioni di uno dei «precog» dell'agenzia, ma Runciter ora sostiene di essere morto nell'esplosione assieme a tutti gli altri. Quando Chip tenta di chiedere ulteriori spiegazioni su «Ubik» e il motivo della regressione, la sincronizzazione si perde e, poco dopo, il televisore si spegne gettando il protagonista in uno stato di dubbio ancora più radicale: forse nemmeno Runciter, che fino a quel momento era apparso come divinità onnipotente in grado di lanciare messaggi da un mondo all'altro, ha il completo controllo della situazione. A questo punto, dunque, «ci sono diverse possibili spiegazioni». Si potrebbe pensare che a) Runciter è morto e i protagonisti sono vivi, mentre il mondo si sta deteriorando per l'azione del talento di Patricia Conley. Ora però Chip sembra ritenere più plausibile che b) Runciter sia ancora vivo, e la trasmissione registrata venga mandata in onda nel mondo in cui loro sono morti poiché il principale si è scordato di revocare l'ordine. Secondo quest'interpretazione ci sarebbero quindi due Runciter, uno nel mondo reale che tenta di mettersi in contatto con i suoi dipendenti e un Runciter «fantasmagorico» che, assieme a «Ubik», si presenta come forza soprannaturale che governa il mondo abitato dalle controparti semivive di Chip e compagni;² d'altronde mentre erano vivi egli era il loro datore di lavoro – colui che aveva disposto delle loro vite fino a condurli alla morte su Luna – e non ci sarebbe nulla di strano se nel mondo dell'aldilà Dio si mostrasse loro *sub specie* Runciter. Ciò nonostante, nulla vieta di pensare che c) i personaggi siano tutti vivi ma in differenti ramificazioni della realtà, le quali sono entrate in contatto per l'azione di Pat, o che d) siano tutti morti o in semi-vita o, ancora, che e) abbiano raggiunto una sorta di terzo stato in cui vita e morte – come per lo scienziato pazzo De Selby immaginato da Flann O'Brien³ – non sono che illusioni e siano così entrati in contatto con la realtà ultima che domina l'universo (o gli universi). Nessuna delle precedenti, ovviamente, è l'interpretazione autorizzata dal testo, sono spiegazioni complementari, non esclusive. Si potrebbe infatti concludere che, per qualche motivo – vuoi per l'azione del talento di Pat, vuoi a causa della tecnologia che permette di mantenere i morti in

¹ *Ivi*, p. 128.

² *Ivi*, p. 145.

³ Cfr. Flann O'Brien, *Il terzo poliziotto* [*The Third Policeman*], Milano, Adelphi, p. 1992 [1967] e Libro II, par. 5.1.

stato di semi-vita – siano emersi una serie di mondi paralleli in cui le controparti di tutti i personaggi del romanzo seguono destini differenti. Oppure, forse, non è accaduto niente di tutto ciò e la realtà è rimasta la stessa: gli eventi accaduti hanno solamente fatto emergere la sua forma nascosta, rendendone i personaggi – e il lettore – in qualche modo coscienti.

Tale indecidibilità è dovuta a quella che potremmo chiamare *Strategia Dick*, la quale è descritta dall'autore stesso in una nota alla riedizione del racconto *Precious Artifact*, che vale la pena citare nella sua interezza:

Questo racconto utilizza una particolare logica che io uso spesso e che mi è stata fatta presente dalla professoressa Patricia Warrick. Prima hai Y. Poi esegui una giravolta cibernetica e hai non-Y. Okay, adesso un altro capovolgimento e hai non-non-Y. Okay, la domanda è: non-non-Y è uguale a Y? O è uno stato più radicale di non-Y? In questo racconto, pare che il valore sia Y, ma scopriamo che l'opposto (non-Y) è vero. Poi però salta fuori che questo non è vero, e allora siamo di nuovo a Y? La professoressa Warrick dice che il risultato della mia logica è Y uguale a non-Y. Non sono d'accordo, però non so di preciso con quale risultato io mi ritrovi. Qualunque esso sia in termini di logica, è contenuto in questo racconto. O ho inventato una logica completamente nuova oppure, ehm, mi è proprio sfuggito qualcosa.¹

In questo caso non c'è bisogno di scomodare alcuna «logica completamente nuova» per chiarire la strana sensazione prodotta dalla *Strategia Dick*, poiché il segreto dell'indecidibilità sta nel non fornire mai una contro-interpretazione positiva conclusiva: si parte da Y e non viene mai affermato X, bensì si procede per negazioni successive dello stato precedente. Ciò comporta, da un punto di vista logico, un'ambiguità di fondo tra la situazione finale e quella iniziale: l'informazione veicolata da non-non-Y non è sufficiente a dirci se si è effettivamente tornati a Y. Sarebbe un'illusione in senso stretto supporlo, poiché, mancando una definitiva versione alternativa X che sia contraria a Y, non-non-Y si limita a contraddire la precedente non-Y, senza fornire una versione che possa dirsi identica o contraria a Y. Tale operazione comporta un trasferimento della responsabilità di scelta al di fuori del testo, a carico del lettore, il quale, per moto contrario, scivola all'interno dal testo e, prima ancora di propendere per l'una o per l'altra interpretazione proposta, finisce per mettere in dubbio la natura della realtà in cui vive, non diversamente da come fanno Joe Chip e gli altri memorabili personaggi dickiani.

Questa volta la domanda che Dick ci invita a porci riguarda la natura del tempo e, in particolare, le forze che ne regolano la direzione. In *Ubik* il tempo, come forza propulsiva che si muove in avanti, è stato abolito. Si sarebbe portati a dire che, a prima vista, esso abbia invertito il suo flusso riportando gli oggetti alle loro forme precedenti, ma questa descrizione non appare soddisfacente:

¹ Philip Kindred Dick, *Tutti i racconti volume 4 – 1964-1981*, Roma, Fanucci, 2009, p. 597.

nonostante il mondo regredisca, infatti, la nuova situazione sembra aver accelerato il processo di deterioramento dei protagonisti, i quali, anziché ringiovanire, si sentono sempre più vecchi e stanchi. *Tempus edax rerum* ha raddoppiato la sua portata di distruzione: la riduzione in polvere è ora assicurata dall'azione congiunta di regressione e invecchiamento.

Per quanto riguarda le ragioni della perdita di direzionalità della freccia del tempo, soprattutto nella prima parte del romanzo, gli indizi sembrano puntare in direzione dell'abilità «anti-precog» di Patricia Conley. Pat, a differenza dei «precog», non vede le cose prima che accadano e indica quali abbiano maggior probabilità di accadere, ma modifica alcuni elementi del passato in modo tale che il presente assuma la conformazione desiderata: sebbene la sua abilità sia presentata come limitata alla manipolazione dei ricordi, Patricia sembra a tutti gli effetti muoversi attraverso le varie ramificazioni della realtà. Il talento del «precog» di per sé non implica l'esistenza fisica di tutti gli altri mondi paralleli previsti, l'abilità di Pat sì, poiché lei cambia il presente “dopo” aver avuto esperienza diretta del presente alternativo indesiderato. Inoltre il suo operato non è pulito, poiché nel nuovo presente confluiscono tracce incongruenti del presente abolito: Pat conserva oggetti e “ricordi” provenienti dai mondi alternativi, che siano la lettera di valutazione del suo talento o l'anello di fidanzamento scelto assieme a Joe Chip in un altro «sentiero temporale».¹ È sensato ritenere che questa continua rivisitazione del passato in vista del futuro porti a un collasso della successione temporale trasformandola in un eterno presente in cui le dimensioni di passato e futuro non hanno più alcun senso: il tempo implode perdendo la sua forza propulsiva in avanti e si presenta in vortici locali che non si orientano più secondo una direzione unica e globale. A furia di contraddizioni locali il mondo va in pezzi. Il talento di Pat, attraverso cui la presenza di altri mondi si insinua in quello popolato dai protagonisti, «mette in forse l'universalità delle leggi» in modo affine al miracolo epicureo,² tuttavia questa volta il miracolo non è per nulla anarchico – in quanto la realtà è manipolata intenzionalmente – e porta al collasso definitivo della zona abitata dai personaggi. I differenti mondi possibili, che avrebbero dovuto rimanere, *à la* Lewis, isolati causalmente e spaziotemporalmente, si mescolano in un angosciante «caosmo» composto di realtà in via di cancellazione.

Grazie al talento di Pat le anime – ma non la memoria, salvo alcuni casi eccezionali – delle varie controparti vengono spostate da un «sentiero temporale» all'altro.³ Quest'abilità fa sorgere una serie di domande. Che cosa accade ai sentieri abbandonati? Vengono cancellati completamente oppure seguono il loro corso e Pat opera in tal modo uno “scambio di anime” in cui le anime dei viaggiatori vengono sostituite con quelle che abitavano i corpi del

¹ Cfr. P. K. Dick, *Ubik*, cit., pp. 48 e 72.

² Cfr. Libro I, par. 4.2.

³ Cfr. P. K. Dick, *Ubik*, cit., p. 70: «Lei ha fatto qualcosa. [...] “È tutto diverso” le disse Joe. “Devi essere tornata indietro nel tempo e ci hai messi su un altro sentiero temporale”».

mondo di destinazione? Nel primo caso si può pensare che il deterioramento della realtà esperita dai protagonisti sia dovuto al continuo arricciarsi della freccia del tempo. Nel secondo caso – alla cui possibilità si accenna in un altro celebre testo di Dick, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* – è, invece, legittimo chiedersi cosa accada se anche le altre Pat posseggono la medesima abilità: esse, spostando senza sosta le anime alla ricerca delle realtà desiderate, finiranno per farle scorrere ininterrottamente tra un mondo e l'altro in un fuggire disordinato e precipitoso, mandando così in frantumi l'antico ordine che attribuisce a ogni anima il suo corpo. Uno scenario che ricorda molto da vicino quello presentato – nello stesso periodo, dall'altra parte dell'Oceano – da Pierre Klossowski ne *Le Baphomet*, dove Giacomo di Molay, il Gran Maestro dei Templari che ha il compito di impedire alle anime o «soffi» di amalgamarsi l'uno con l'altro in attesa del giorno della resurrezione, si lamenta dell'intenzione ribelle delle anime di sottrarsi al giudizio di Dio: le anime, infatti, «mescolandosi per affinità, si accordano per cancellare, le une nella altre, ciascuna la propria responsabilità», e vanno e vengono attraverso la fortezza del Gran Maestro «in due, in tre, scambievolmente complicate, fingendo un tutto indissolubile».¹ Mentre Giacomo deplora tale comportamento, tra le volute della sua anima percepisce la presenza di un altro «soffio», che si rivela essere niente meno che Santa Teresa, la quale gli annuncia che il numero degli eletti è chiuso e che dunque, d'ora in avanti, ciascuna anima «non è più dannabile di quanto sia santificabile».² Per questo motivo, una «prodigiosa quantità d'anime gira invano su se stessa»: gli spiriti, smaniosi di scaricarsi delle loro colpe anteriori, sono pronti a penetrare «in sette in un solo utero, bramosi di arrogarsi un embrione».³ Teresa, anziché recriminare, si fa profeta della morte di Dio e della sovversione del suo ordine: ella stessa, per amore di un giovane teologo, si è esclusa dal numero degli eletti al fine di potersi incarnare più volte. Come scrive Deleuze nel suo saggio dedicato a Klossowski:

l'ordine della perversità ha fatto esplodere l'ordine divino dell'integrità: perversità del basso-mondo, in cui regna una natura burrascosa e esuberante, piena di violazioni, di stupri e di travestimenti, poiché più anime entrano nello stesso corpo e una stessa anima ne possiede parecchi; perversità in alto, poiché i soffi già si mescolano in se stessi. Dio non è più in grado di garantire nessuna identità! È la grande “pornografia”, la rivincita degli spiriti a un tempo in Dio e sui corpi.⁴

Sebbene l'atmosfera di *Le Baphomet* non possa essere più diversa da quella delle opere dickiane, la stessa simmetrica perversione dell'ordine implica il mondo

¹ Pierre Klossowski, *Il Bafometto [Le Baphomet]*, Milano, SE, 1994-2014² [1965], p. 39.

² *Ivi*, p. 40.

³ *Ibidem*.

⁴ Gilles Deleuze, *Klossowski e il corpo-linguaggio*, in «Critique», 1965, ora con il titolo *Klossowski o i corpi-linguaggio*, in *Logica del senso*, cit., p. 258.

terreno e quello celeste: oggetti “fuori posto” segnano la realtà di pieghe inspiegabili, mentre le anime, ormai private di corpo, scivolano da un braccio all’altro tentando di sfuggire al proprio destino. Il nome di Pat non a caso ricorda quello di Perky Pat, entità che compare nel già citato *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, scritto un paio d’anni prima di *Ubik*: Perky Pat e il suo boyfriend sono le due bambole in cui, attraverso l’uso di una particolare droga, i coloni di Marte amano scaricare collettivamente le loro anime per sfuggire, almeno momentaneamente, alla dura vita marziana. Queste bambole e la droga utilizzata sono oggetto di un vero e proprio culto da parte di gran parte dei coloni neo-cristiani, poiché questi ritengono che l’esperienza non sia una semplice allucinazione, ma che le anime dei partecipanti vengano effettivamente trasferite nel corpo di Perky Pat e del suo amante in un analogo della transustanziazione. Nel passaggio al mondo di Perky Pat, le regole del mondo in cui vivono i coloni sono sovvertite e la «grande pornografia» prende la sua rivincita a più livelli: non solo ogni corpo è posseduto da più essenze le quali *devono* mescolarsi per muoverlo, ma non esistono concetti come il tradimento, e la sessualità stessa è così liberata dai vincoli che regolano la nostra realtà. È il mondo del desiderio scatenato.¹

Riflettendo sui motivi della regressione temporale che sconvolge il mondo di *Ubik*, siamo passati dal piano ontologico a uno più propriamente metafisico. Il mondo fenomenico, infatti, è prodotto dall’azione di due forze contrastanti di natura sconosciuta: una maligna, incarnata per il momento da Pat, responsabile del processo di decadimento, e una benigna che vi si oppone, individuabile nell’accoppiata «Runciter-Ubik». Attraverso tali forze Dick ci invita esplicitamente a esaminare i fenomeni del mondo fisico sotto una luce ben diversa. Come constata con occhio incredulo lo stesso Chip, gli oggetti, anziché tornare ai loro elementi costitutivi a causa di un non ben identificato processo chimico, regrediscono in linea ideale alle loro forme precedenti: i videofoni ritornano allo stato di vecchi telefoni in bachelite, mentre alle televisioni subentrano vecchie radio AM.² È come se gli oggetti si fossero sviluppati seguendo il flusso cronologico da un universale ideale e l’abolizione del tempo avesse interrotto la consueta progressione di forme, lasciando riaffiorare il passato sommerso: la pellicola si è fermata e ora i suoi fotogrammi disgiunti si presentano sotto forma di collage mobile. Ciononostante, questi fotogrammi non giacciono in totale disordine: un nuovo principio, una volta persa la spinta propulsiva del tempo, pare regolare la loro combinatoria. Il fatto che i fotogrammi costituenti le “linee di vita”³ degli oggetti si leghino ora l’uno all’altro per affinità formale, trascurandone l’origine materiale, sembra testimoniare la

¹ Cfr. Philip Kindred Dick, *Le tre stimmate di Palmer Eldritch* [*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*], Roma, Fanucci, 2003 [1964], pp. 54-66.

² Cfr. P. K. Dick, *Ubik*, cit., pp. 146-147.

³ Attraverso l’espressione «linea di vita» viene definita l’estensione di un individuo lungo la dimensione temporale in *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, cit., p. 45.

presenza dell'idea nella realtà sensibile. Parusia che, tuttavia, si fa sempre più inquietante: se le cose stanno così, infatti, che ne sarà di noi esseri temporali e temporanei una volta che saremo regrediti completamente a forma incorporea? Che fine farà la nostra forma prima, quella parte di noi che è immortale, una volta spogliata dei suoi accidenti? Il suo destino, dunque, dipenderà dalla natura delle forze con cui è entrata in contatto una volta squarciato il velo delle apparenze. Questo è un tema ricorrente nei romanzi di Dick, il quale assumerà connotati più esplicitamente mistici solo nelle sue ultime opere, raccolte sotto il nome di *Trilogia di Valis*. Sebbene soprattutto il primo romanzo della silloge presenti molteplici affinità con *Ubik*, non sembra necessario rileggere retrospettivamente i romanzi degli anni Sessanta come preludio alla successiva e ambigua conversione di Dick. Anche in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, dove il legame con la tematica mistico-religiosa cristiana è evidente fin dal titolo, sarebbe forzato leggere tracce di genuina adesione a un credo: nonostante la progressiva scomparsa dei connotati individuali sostituiti dalle tre stimmate – braccio artificiale, denti metallici e occhi lenticolari – venga interpretata come segno di appartenenza a Eldritch, lo status divino di quest'ultimo non è affatto certo. Inoltre, se proprio si desidera rintracciare un'ascendenza religiosa per le dinamiche di *Ubik*, l'opposizione di due forze – una benigna e l'altra maligna – ricorda molto più dottrine manichee che lo gnosticismo valentiniano a cui dichiarerà di aderire Horselover Fat, protagonista di *Valis* e chiara ipostasi dello stesso Philip Dick.¹

La metafisica di *Ubik*, polarizzata in due forze opposte che talora vengono lette come manifestazioni singolari di un'unica grande forza di trasformazione, viene brevemente presentata dallo stesso Joe Chip:

Ritengo che questi processi si stiano svolgendo in direzioni opposte. Uno è un processo di fuoriuscita, per così dire. Un uscir-fuori-dall'esistenza. Questo è il processo numero uno. Il secondo processo è un venire-all'esistenza. Ma riguarda qualcosa che non è mai esistito prima.²

A emergere chiaramente in queste parole, oltre alla dualità delle forze in atto, è senz'altro la novità della situazione: la stranezza del regresso temporale è bilanciata da un altro processo inedito, comprendente le manifestazioni di Runicter e «Ubik», che non si presenta solamente come una forza di resistenza, ma come possibilità di divenire-Altro, «qualcosa che non è mai esistito prima». Il mondo con cui si era aperto il romanzo è stato completamente abolito: tutti i personaggi sono ora in balia di forze contrastanti, le quali, nel corso della narrazione, assumono rispettivamente una connotazione maligna e una benigna.

¹ Cfr. Philip Kindred Dick, *La trilogia di Valis*, Roma, Fanucci, 2010, pp. 100-101. Come ci viene fatto notare all'interno del romanzo *Valis*: «Philip significa 'amante dei cavalli' in greco: Horselover. E 'Fat' è la traduzione del tedesco 'Dick', 'grasso'» (*ivi*, p. 179).

² P. K. Dick, *Ubik*, cit., p. 122.

La forza maligna appare, per il momento, incarnarsi in Patricia Conley e quella benigna in Glenn Runciter. Essi, infatti, come Palmer Eldritch e altre entità che popolano le pagine di Dick, sembrano rappresentare più forze che persone: 'Pat' e 'Runciter' sono quelli che potremmo definire *Nomi di forza*, in opposizione ai *Nomi di persona* come quello di Joe Chip. Sarebbe tuttavia troppo facile sostenere che, secondo la dinamica dickiana, questi ultimi designano le vittime delle differenti forze, poiché anch'esse si rivelano essere in balia dello stesso flusso caotico che attraversa il mondo delle persone comuni, essendo costrette a lottare per continuare a esistere. Ciò che veramente li distingue è che i *Nomi di persona* indicano entità dotate di identità personale, mentre i *Nomi di forza* tendono a distruggere qualsiasi tratto identitario, assimilando a sé ogni individuo per sopravvivere. Tanto Pat quanto Runciter, infatti, sebbene assumano aspetti divini, si presentano come divinità piuttosto fallibili. Dopo l'incidente su Luna, è la stessa Pat ad ammettere che non è più in grado di esercitare il suo potere: il talento di Pat consentiva a lei e a chi le stava attorno di cambiare «sentiero temporale», si basava cioè sulla creazione di eccezioni alla regola, ma ora che il tempo stesso è stato abolito e l'eccezione è diventata regola, esso è divenuto inservibile. Tutto si è trasformato in un eterno presente, fuori del tempo, le contraddizioni locali hanno proliferato trasformando l'ordine naturale in un miscuglio degenerare dove serie impossibili popolano le medesime realtà, ormai corrotte. Runciter, invece, inonda il mondo di Chip e compagni di messaggi contrastanti: prima sostiene di essere vivo, poi morto, e durante il colloquio finale con Chip, nel quale pretende di dar ragione del regresso temporale, la sua spiegazione non appare affatto convincente, dando così prova di non saperne molto più dei protagonisti intrappolati nel mondo che sembrava dominare. La versione di Runciter non regge, non ha alcuna risposta da dare e sembra che tutta la sua teoria sia costruita solamente per giustificare le sue fantasmatiche apparizioni nel mondo dei suoi impiegati: sostiene di essere vivo nel mondo reale, ma non è sicuro nemmeno lui; spera di avere ragione, accampa prove per dimostrare la sua natura, ma l'espressione sgomenta lascia intuire che nemmeno lui sembra credere del tutto alle sue stesse parole: in verità non sa nulla riguardo alla natura delle forze in atto, l'unica cosa che dimostra di sapere è che «Ubik» è la sola sostanza in grado di opporsi alla regressione.

Solo a questo punto, Runciter e Pat sono sostituiti da altre due forze che si dimostrano a loro superiori. Mentre Joe sta facendo il resoconto del suo colloquio con Runciter a un suo collega, la figura di quest'ultimo viene sostituita da quella di un adolescente dall'aspetto singolare: Jory. Il ragazzo dice a Chip che lui e i suoi compagni sono in «semivita», prigionieri di un mondo creato dalla sua mente, la quale sta lentamente assimilando tutte le coscienze dei semivivi. La situazione sembra senza via d'uscita, ma c'è qualcosa che nemmeno Jory riesce a spiegare: la presenza di «Ubik»; la sostanza è stata infatti creata dall'unica forza in grado di opporsi all'azione disgregatrice: Ella Runciter, la quale però darà prova, a sua volta, di essere tutt'altro che onnipotente e onnisciente. In definitiva,

Palmer Eldritch Pat, Runciter, Ella e gli altri *Nomi di forza* che compaiono nelle pagine di Dick sono straordinariamente ben sintetizzati nella figura del «Dio che esiste solo nella materia e non riesce a liberarsene» offerta dall'astronauta-psicologo Chris Kelvin, le cui meditazioni chiudono *Solaris* di Stanisław Lem:

Un Dio dall'onniscienza e dall'onnipotenza limitate, fallibile nel prevedere le conseguenze dei suoi atti, autore di fenomeni il cui corso generi spavento. Un Dio... minorato, che non si rende conto di volere più di quanto possa. Uno che ha costruito gli orologi, ma non il tempo da essi misurato. [...] Un dio che ha creato un'eternità: ma questa eternità, da misura della sua presunta potenza si è trasformata nella misura della sua sconfinata disfatta.¹

La presenza e il ruolo di tali entità fornisce una sorta di giustificazione metafisica agli strani fenomeni che borchiano la realtà di Chip e colleghi. Questi fenomeni, apparendo semplicemente come combinazioni di «due o più elementi che non appartengono allo stesso luogo», avevano dato un'atmosfera *weird* a un romanzo che invece tende ora a scivolare nell'*eerie*: secondo le acute definizioni fornite nel libro di Mark Fisher, infatti, la sensazione dell'*eerie* è legata ad un «fallimento di assenza» o un «fallimento di presenza», ovvero «quando c'è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, o quando non c'è niente dove invece dovrebbe esserci qualcosa».² In questo caso siamo di fronte ad un colossale «fallimento di assenza»: la realtà, che si pensava dominio del caso, si rivela essere governata da forze sovraumane la cui natura ignota ne lascia trasparire l'agentività, senza chiarirne le intenzioni, e l'intero mondo esterno, che si riteneva indipendente da qualsiasi volontà, risulta essere una costruzione della mente di Jory, il quale controlla i personaggi come fossero dei burattini.

Ella e Jory sono gli ultimi due *Nomi di forza* che compaiono nel romanzo, ma ciò che avviene non sembra dipendere del tutto nemmeno da loro. Come spiega Ella Runciter a Joe Chip: «in semivita noi diminuiamo costantemente, comunque. Jory si limita ad accelerare questo processo. La stanchezza e il freddo vengono in ogni caso. Ma non così presto».³ Al caos ci si può opporre solo momentaneamente: il riassorbimento nel caos indistinto è inevitabile. E di riassorbimento si deve parlare in tal caso, in quanto i semi-vivi, in un certo senso, hanno già varcato il lato della soglia che li divide dai vivi e sono già dentro la morte: né l'ingegno umano che ha costruito i macchinari della «semivita» né le forze sovrumane di Pat, Runciter ed Ella si possono opporre alla deriva materialista che impone a tutti gli enti creati di terminare, unica grande forza che trasforma la realtà globale. L'onnipotenza mancata di tali presunte divinità,

¹ Stanisław Lem, *Solaris*, a cura di Francesco M. Cataluccio e Vera Verdiani, Palermo, Sellerio, 2013-2018¹⁷ [1961], p. 290.

² Mark Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, minimum fax, 2018, pp. 10 e 72.

³ P. K. Dick, *Ubik*, cit., p. 221.

inoltre, sembra adombrare un grande mistero: come in una grottesca parodia dell'argomento ontologico di Sant'Anselmo, gli esseri dei livelli inferiori non potranno mai avere la certezza che il loro creatore – o distruttore – risieda al livello più alto di tutti; ci potrà sempre essere un livello superiore dominato da forze ancora più potenti in una catena senza fine. Nonostante l'afflato mistico che serpeggia in alcune pagine di Dick, infatti, è difficile parlare di vere e proprie forze soprannaturali: sono entità *weird*, frammenti provenienti da altri mondi che ci ricordano come la realtà si estenda ben oltre la linea del nostro orizzonte. Così medita Joe Chip tenendo tra le mani la bomboletta di «Ubik» fornitagli da Ella Runciter:

Siamo aiutati da fantasmi organici, pensò, che con le parole e con la scrittura riescono a penetrare in questo nuovo ambiente in cui viviamo. Vigili, saggi, fantasmi di carne provenienti dal mondo della vita-vita, di cui alcuni sono diventati per noi invadenti ma gradevoli schegge di una sostanza che pulsa come un cuore originario.¹

È difficile non vedere, nell'immagine dei «fantasmi organici», la figura dello stesso romanziere: per Dick, come per Deleuze e Guattari, il compito dell'artista è di rendere visibile ciò che normalmente non lo è, rivelando le potenze di domani nell'oggi; svolge il ruolo di medium tra mondi: gettandosi nell'ombra che cade oltre l'orizzonte, l'artista mette in relazione, alla luce del presente, i nostri fantasmi passati e futuri. A dire il vero, tuttavia, Dick si spinge ancor più in là: nell'ambiguo e inquietante finale di *Ubik*, infatti, sembra suggerirci che anche noi, che ci riteniamo presenze stabili nell'*hinc et nunc* del nostro presente, non siamo che fantasmi. Runciter, sconsolato per non essere riuscito ad aiutare i suoi impiegati, paga l'addetto al «moratorium» che ha in breve tempo predisposto l'attrezzatura necessaria per comunicare con la moglie Ella: sulle monete da cinquanta centesimi scorge il profilo di Joe Chip. Quest'ultimo appare, nel mondo di Runciter-vivo, nella stessa maniera in cui il principale era apparso per la prima volta nel mondo dei suoi dipendenti presumibilmente morti. «Era solo l'inizio» sono le parole con cui il libro si chiude.² Il finale, dunque, mette in crisi l'interpretazione – confermata anche da Jory, unica entità il cui sapere e potere non era ancora stato messo in discussione – secondo cui Runciter è l'unico sopravvissuto della spedizione. Le stesse forze che regolano l'aldilà sembrano ora governare anche l'aldiquà: il parallelismo rompe definitivamente la barriera tra mondi che si presumevano, al contrario, dominati da regole differenti. I vivi infestano l'aldilà e i morti infestano l'aldiquà: l'invasione è reciproca. Come accade nel mondo ritratto quasi contemporaneamente in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, coloro che credono di vivere in un mondo infestato dai fantasmi invadono a loro volta – sotto forma di apparizioni non dissimili – il mondo di

¹ *Ivi*, p. 227.

² *Ivi*, p. 229.

quelli che ritengono fantasmi. Anime peregrine tra mondi, che trasformano le realtà una volta consistenti in sterili cimiteri. Spiriti che si nutrono ancora dell'illusione di essere o vivi o morti, quando invece abitano una terza dimensione che non è né vita né morte.

Sarebbe un gran brutto colpo scoprire che quella che chiamiamo vita in verità non è altro che un'immensa «allucinazione a occhi aperti», come suggerisce uno dei personaggi del romanzo. Forse stiamo tutti sognando e, come il mago Tzinacàn protagonista di un celebre racconto di Borges, rischiamo di morire senza esserci mai veramente deitati.¹ Tuttavia, se è vero che siamo fatti della stessa sostanza dei sogni, dovremo augurarci non ci sia nessuno alla fine della gerarchia, all'esterno del sogno, che ci sta sognando. È questo ciò che Dick sembra suggerirci: che proprio in tale assenza d'uscita risiede l'unica, seppur minimale, possibilità di salvezza. Il caos in cui siamo immersi, l'incubo in cui viviamo tutti quanti non è il sogno di nessuno: sta a noi impadronirci della nostra vita e fare qualcosa affinché essa non sia più un incubo per noi e per le molteplici anime che s'intrecciano alla nostra.

Dick non fornisce mai risposte definitive, i suoi romanzi sono costruiti attorno a una domanda centrale la cui risposta, in realtà, non esiste. Questo è il genere di risposte che, secondo Javier Cercas, forniscono i grandi romanzi:

la risposta è la ricerca stessa di una risposta, la domanda stessa, il libro stesso. [...] [U]na risposta ambigua, equivoca, contraddittoria, essenzialmente ironica, che non sembra nemmeno una risposta e che solo il lettore può dare.²

Nemmeno la natura di «Ubik» ci è svelata. Per certi versi, esso si presenta come la merce per eccellenza, quintessenza dell'ideologia capitalista, attorno a cui sorge un'immensa lotta nata da interessi imprenditoriali. «Sono passata a Ubik dopo aver provato altri deboli, sorpassati supporti di realtà»,³ recita la pubblicità che introduce per la prima volta «Ubik» all'interno della narrazione, mentre in precedenza appariva solamente negli incipit dei vari capitoli trasformandosi, di volta in volta, in elettrodomestici, birra, caffè, condimenti per insalate e altri beni di consumo. Inoltre, come il «Can-D» dell'altro grande romanzo di Dick scritto in questo periodo, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, «Ubik» ha molte delle caratteristiche della droga: esso è l'unica sostanza che permette agli esseri umani di sopravvivere in un mondo sfigurato e inospitale. David Foster Wallace, molti anni dopo, non doveva pensare a qualcosa di molto diverso mentre ideava il film *Infinite Jest*, intrattenimento definitivo che, in un certo senso, assume il ruolo di correlativo oggettivo dell'intera vicenda narrata nelle pagine dell'omonimo romanzo:⁴ un film che si dice essere così bello da impedire alle persone di

¹ Cfr. Jorge-Luis Borges, *La scrittura del dio*, in *L'Aleph*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 860.

² Javier Cercas, *Il punto cieco*, Milano, Guanda, 2016, p. 21.

³ P. K. Dick, *Ubik*, cit., p. 142.

⁴ Cfr. David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Torino, Einaudi, 2006 [1996].

staccarvi lo sguardo, prosciugandone così il cervello di ogni istinto vitale e riducendole a fantocci che attendono soltanto di morire o essere uccisi. Per altri versi può sicuramente apparire come sostanza divina, un balsamo che mantiene intatta la nostra anima una volta separata dal corpo mortale. Ipotesi che presenta anche la sua controparte terrena: «Ubik» viene infatti presentato da Ella con una terminologia scientifica altisonante, ma che non appare affatto più convincente di quella religiosa. Come sostiene Nietzsche, è stata la coscienza cristiana a generare quella scientifica attraverso un «atto di autosoppressione», ma il fedele e l'uomo di scienza non si distinguono per atteggiamento:¹ entrambi, attraverso un estremo tentativo di razionalizzazione, tentano di domare una natura che, in verità, non comprendono e i cui infiniti spazi li sgomentano.

«Ubik», infine, è anche metafora della nostra condizione umana, della nostra incapacità di prendere il mondo per quello che è, senza pensare che ovunque si nasconda un messaggio: leggiamo senza vedere e ci comportiamo come «se fossimo simboli di noi stessi»,² comparse di una recita che non comprendiamo. Se il linguaggio genera la verità, «Ubik» rappresenta l'impossibilità del linguaggio di raggiungere ciò che esso stesso ha creato. Diamo la caccia allo Snark: quando pensiamo di avere finalmente raggiunto la verità, essa si sgretola tra le nostre mani, rivelandoci che non aveva nulla a che fare con ciò che stavamo cercando.³ Ciononostante, la vita dello stesso Dick, analogamente a quella dei suoi personaggi, dimostra come non vi sia modo di astenersi dal cercare, anche se si sa fin da principio che i propri sforzi non potranno che venire frustrati. Infatti, se la sconfitta è inevitabile e siamo condannati in eterno a costruire castelli in aria, la peggior cosa che possiamo fare è ridurci all'immobilità. Se «tutta la vita è un'allucinazione a occhi aperti»,⁴ è importante che ci sia qualcuno in grado di produrre allucinazioni, d'inventare, di raccontare una storia; se siamo condannati al nulla eterno, avere una voce che ci accompagna nel buio più totale è già qualcosa. Questo è, a mio parere, il modo attraverso cui il romanziere Dick – a discapito di chi lo vorrebbe ritrarre come un mistico – afferma la propria volontà di potenza: non nega che il mondo sia in sé nulla, ma contesta che, in questo nulla, la cosa migliore da fare sia abbandonarsi al silenzio. A un significativo silenzio, sembra preferire un brusio, forse insignificante e contorto, ma che riesce perlomeno a tenerci compagnia, a intrattenerci.⁵ Il silenzio assoluto si

¹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale*, III, 23 e 27, Milano, Mondadori, 1979, pp. 126-129, 138-139.

² W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 150. Cfr. Libro I, par. 2.3.

³ Lewis Carroll, *La caccia allo Snark* [*The Hunting of the Snark: An Agony, in eight Fits*], Milano, Feltrinelli, 2018 [1876], p. 95: «A metà della frase che stava pronunciando, / a metà delle risa e di tanta allegrezza era / scomparso di colpo, con delicatezza – / e non ci sono dubbi, lo diciamo con animo sincero: / quello Snark era un Bùggero, davvero».

⁴ *Ivi*, p. 70.

⁵ È così che la vede anche Carrère nella sua biografia di Philip Dick: «La luce del sole è meglio della luce artificiale, ma la luce artificiale è meglio del buio. Sostenere il contrario è solo una posa

tollera per poco. Ognuno si prenda il suo pezzo di nulla o di polvere e lo moltiplichi in costruzioni effimere, poiché il materiale con cui sono costruite non ha consistenza, o meglio, ha la *nostra* consistenza: da una parte, avremo almeno un passatempo che ci consenta di illuderci che il tempo passi, dall'altra, l'atto creativo d'impastare la polvere ci permetterà di conoscere meglio la nostra psiche in qualità di attivo soggetto creatore e non soltanto come passivo oggetto d'analisi.

Non a caso, i malvagi Prox, che hanno distrutto la terra e schiavizzato la razza umana, ci compatiscono per la nostra attitudine ad aggrapparci ai fantasmi: non siamo abbastanza realisti da non farci catturare dalle nostre allucinazioni, le prendiamo per vere e le difendiamo con tutti i mezzi a nostra disposizione.¹ La sfida che l'artista lancia all'umanità è di non rigettare le proprie fantasie – perché, per quanto insensate siano, sono tutto ciò che ha – senza per questo dimenticare la loro natura. Natura artificiale, di artefatti senza solidità per cui diamo la nostra vita, costruiti con la polvere e che alla polvere torneranno.

Sebbene la scrittura di Dick esibisca una consapevolezza metanarrativa non comune nella letteratura fantascientifica del periodo, una serie di caratteristiche collocano *Ubik* all'interno di un genere a netta dominante ontologica. Tuttavia, a prova del fatto che nella scrittura postmodernista *topoi* tipicamente fantascientifici escono dai confini del genere,² possiamo ricordare *The Hothouse by the East River* di Muriel Spark, breve romanzo – pubblicato nel 1973 – che si dimostra fortemente affine a *Ubik* per trama, tematica e costruzione narrativa.³ Non solo infatti l'ipotesi della natura allucinatoria della realtà è adombrata facendo scoprire ai protagonisti che le vite che avevano pensato di vivere non sono altro che un'ambigua esperienza *post mortem*, ma il romanzo stesso è strutturato come un giallo, in cui i protagonisti, attraverso una serie di indizi, prendono coscienza della propria condizione. Come per Dick e Gombrowicz, si tratta di un giallo che si trasforma in «un romanzo sulla formazione della realtà»:⁴ l'incertezza epistemologica sulla verità degli eventi conduce dunque a un'incertezza ancor più radicale, ovvero all'idea secondo cui la realtà è per sua stessa essenza indeterminata e indeterminabile. La soluzione dell'enigma, in altre parole, anziché gettare luce sugli eventi collegando cose e parole, mette il lettore in dubbio sulla natura stessa della realtà: non vi è nessun assassino da

da sbruffoni» (Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti* [*Je suis vivant et vous êtes morts*], Milano, Adelphi, 2016 [1993], p. 309).

¹ Philip Kindred Dick, *Il gatto* [*Precious Artifact*], in *Tutti i racconti volume 4*, cit., [1964], p. 249.

² Nonostante fantascienza e scrittura postmodernista tendano a evolversi seguendo strade parallele, non va sottovalutata una certa tendenza, da parte della scrittura postmodernista, ad assorbire e incorporare materiali appartenenti al repertorio *sci-fi* e – anche se forse in misura minore – *fantasy*. Cfr. Teresa L. Ebert, *The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction: An Encounter with Samuel R. Delany's Technotopia*, in «Poetics Today», 1:4, 1980, pp. 91-104 e B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 65-83.

³ Tale vicinanza è riscontrata anche in B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 64.

⁴ W. Gombrowicz, *Cosmo*, cit., p. 7. Cfr. Libro I, par. 2.3.

smascherare o cospirazione da rivelare, bensì un unico e insolubile mistero che in definitiva appiattisce sullo stesso piano coloro che in un primo momento erano apparse come vittime o persecutori.

Sia nel romanzo di Dick sia in quello di Spark le leggi di natura che regolano il flusso temporale sono messe in crisi, ma se nel romanzo di Dick le incongruenze sono date dalla regressione degli oggetti, nel romanzo di Spark la rottura delle leggi di natura riguarda altri fenomeni non immediatamente legati alla dimensione temporale. In un'afosa estate newyorkese strani fenomeni cominciano a segnare la vita dei coniugi Elsa e Paul quando alcuni vecchi amici, conosciuti in un centro di spionaggio inglese durante la Seconda Guerra Mondiale, fanno la loro apparizione nelle vie della città. Non solo queste persone, secondo i ricordi di Paul, avrebbero dovuto essere morte molto tempo prima, ma lo scorrere del tempo non sembra aver avuto su di loro lo stesso effetto che aveva avuto sui due coniugi e i loro familiari. Uno di questi, Helmut Kiel, era un doppiogiochista che aveva intrecciato una relazione con Elsa durante la guerra, ma era stato scoperto e catturato con il contributo di Paul. Tuttavia, a rendere Paul ancora più inquieto rispetto a una possibile vendetta di Kiel è sua moglie, la cui ombra ormai da anni «si proietta nella direzione sbagliata».¹ Va notato che queste incongruenze sono sempre di tipo fisico, ovvero riguardanti le leggi che regolano i fenomeni naturali e sono difficilmente riducibili in senso allucinatorio: se di allucinazioni si tratta, esse sono intersoggettive, in quanto tutti i presenti concordano sempre sull'oggetto della loro visione.

Proprio sul fenomeno fisico più straordinario si concentrano le attenzioni del lettore e dei personaggi. Pare che la strana ombra di Elsa sia dovuta a una misteriosa fonte luminosa, visibile solo ad Elsa e proveniente dalla direzione dell'East River: è come se ci fosse una sorta di anti-Sole, più forte di qualsiasi luce presente nel mondo rappresentato nel romanzo, che colpisce la sua figura. Elsa, donna imperscrutabile che il marito dispera di poter comprendere ritenendola ormai completamente matta, appare depositaria di qualche oscuro segreto che chi la circonda sembra ignorare: assume il ruolo di medium tra mondi, e il fatto che la sua ombra sia indipendente da qualsiasi fonte luminosa interna alla realtà in cui vivono gli altri personaggi ci fa intuire che, in questo caso, la luce emanata dall'anti-Sole è più forte e “vera” di tutte le altre. Elsa, infatti, si rivelerà, alla fine del libro, depositaria della verità che Paul continua a rifiutare: i due coniugi sono morti assieme ai loro amici nella primavera del 1944 in seguito all'esplosione di una V2, e quella che stanno vivendo è la vita che Paul avrebbe potuto (e voluto) vivere se fossero sopravvissuti fino agli anni Settanta. Non appena Paul accetta la verità, il mondo inizia a cancellarsi in modo non dissimile da come accade in *Ubik*; arrivati di fronte a casa loro, la trovano in

¹ Muriel Spark, *La finestra sull'East River [The Hothouse by the East River]*, Milano, Feltrinelli, 1988 [1973], p. 16.

demolizione: «Vi arrivano davanti e fissano l'impalcatura. I piani superiori sono già spariti e la parte inferiore non è che un guscio vuoto».¹

Nel romanzo di Spark, dunque, vi sono due mondi a confronto: il *mondo del sogno di una vita possibile* e quello della *morte*; quest'ultimo, sebbene appaia abolito per gran parte del romanzo, non cessa di infestare il primo. La realtà della Seconda Guerra mondiale, infatti, continua a perseguitare Paul ed Elsa riproponendo loro figure appartenenti al passato: l'inseguimento da parte degli stessi amici morti, che nell'angosciante finale li rincorrono per tutta la città desiderosi di festeggiare, testimonia quanto il fantasma della guerra e della morte infesti il mondo di sogno in cui vivono Elsa e Paul. Per quanto tentino di sfuggire al fantasma della guerra, sono fantasmi anche loro, intimamente legati a quelli dei loro amici. Non c'è via di scampo: «È meglio che andiamo con loro,» dice Elsa. «Non possiamo continuare così».² La sovrapposizione del mondo della Seconda Guerra Mondiale e quello degli anni Settanta viene esibita pure da un dettaglio che a prima vista potrebbe sfuggire. All'apice della fuga di Paul ed Elsa, il conducente del taxi in cui si sono rifugiati dichiara: «Ci vorrebbe una bella atomica».³ Il commento, a prima vista immotivato, acquista senso se si pensa al modo in cui sono morti i protagonisti: attraverso tale battuta, Spark sovrappone il terrore atomico postbellico a quello provocato dalle V2, arma che ha ucciso Elsa, Paul e i loro amici. Nel fare ciò, l'autrice riesce sia a farci intuire come il tempo non sia realmente passato per i protagonisti, i quali vivono ancora nell'incubo di un missile che esplode sopra le loro teste, sia a porre una domanda al lettore degli anni Settanta: se il tempo è, come abbiamo visto, «il numero del movimento secondo il prima e il poi» e il movimento è cambiamento, come è possibile che il tempo sia passato se la paura è ancora presente? Come nell'immagine che chiude *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon – pubblicato anch'esso, come *The Hothouse by the East River*, nel 1973 – in cui l'ultima V2 lanciata dal folle ufficiale tedesco Blicero sta per cadere sul tetto del cinema dove sono presumibilmente radunati i lettori del libro di Pynchon, il missile balistico tedesco si fonde con la testata nucleare pronta a cadere sulle nostre teste dalla fine della Seconda Guerra Mondiale in poi.⁴ Forse il tempo si è fermato al 1944 per tutti, non soltanto per i protagonisti del romanzo di Spark: secondo le parole di Aristotele, «quando, infatti, noi non mutiamo nulla entro il nostro animo o non avvertiamo di mutar nulla, ci pare che il tempo non sia trascorso affatto».⁵

Accanto al tema fortemente dickiano della natura allucinatoria della realtà e in particolare del tempo, nel romanzo di Spark emergono altri temi legati al *topos* del controllo e alla natura fallibile di colui o colei che assume il ruolo di divinità.

¹ *Ivi*, p. 140.

² *Ivi*, p. 135.

³ *Ivi*, p. 134.

⁴ Cfr. Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità* [*Gravity's Rainbow*], Milano, Rizzoli, 2013 [1973], pp. 1038-1039.

⁵ Aristotele, *Fisica*, IV, 11, 218b, in *Id.*, *Opere*, vol. III, cit., p. 101.

In una scena dalla forte carica parodica, l'analista sostiene di avere individuato la causa dello strano aspetto dell'ombra di Elsa: si tratta di «un caso di esternalizzazione».¹ In altre parole, la moglie di Paul ha iniziato a proiettare i sintomi del suo disagio psichico all'esterno. Si tratta di una *mise en abyme* dell'intera vicenda. Il mondo rappresentato dal romanzo, assieme agli stessi personaggi, sembra infatti essere tutta una creazione di Paul, il quale ha inspiegabili doti di creazione di realtà. Non a caso Elsa lo accusa ripetutamente e in modo esplicito di essere l'unico artefice di ciò che lui stesso tanto teme e disprezza: «Sei stato tu a dare inizio a questa faccenda. Con i tuoi sospetti, le tue fantasie... Povero Kiel, povero disgraziato, pensare che è morto in prigione!».² Paul non è totalmente inconsapevole delle sue abilità, ma inizialmente rifiuta di accettare di essere morto anche lui e si ostina a pensare che la vera Elsa sia stata uccisa nel 1944 e la presenza con cui ha condiviso gli ultimi trent'anni sia stata resa reale dalla propria incapacità di elaborare il lutto: «Sei diventata reale. È questo il guaio.»³ rimugina guardando l'ombra della moglie. L'abbraccio amoroso dei due protagonisti si trasforma in rapporto simbiotico e asfittico in cui nessuno dei due comprende realmente l'altro: una volta perduta l'Elsa reale, anche l'idea di Elsa impressa nella mente di Paul sembra impegnarsi per non farsi raggiungere. Ma la struttura a scatola cinese delle esternalizzazioni evidenzia come le due figure siano modi della medesima essenza: Elsa proietta all'esterno i sintomi del suo disagio psichico quanto Paul, e il fatto che Elsa sia, per ammissione dello stesso Paul «lo sviluppo di un'idea, nient'altro»,⁴ si presenta come l'estremo tentativo della psiche di Paul di fargli accettare la verità che si ostina a rifiutare. È una guerra che Paul deve combattere contro se stesso, guerra che, tuttavia, ha fatto prigioniera tutte le anime che si sono intrecciate con la sua: la superficie di Paul e quella dei personaggi scorrono l'una nell'altra ripiegandosi. L'immagine del circolo vizioso in cui il protagonista si è intrappolato è esibita chiaramente dalla sua ossessione per Kiel. Dal momento che egli stesso è un personaggio nella realtà da lui stesso generata – e dunque tutto il mondo rappresentato nel romanzo scorre su un nastro di Möbius – è legittimo chiedersi se la sua paura di essere perseguitato dalla compagnia di Kiel – e da tutti quelli che lavoravano con loro al centro di spionaggio durante la Seconda Guerra Mondiale – dipenda dal fatto che effettivamente sono perseguitati dalla suddetta compagnia, o se sia invece il fatto che sono perseguitati dalla compagnia di Kiel a dipendere dalla paura di Paul. Siamo dentro a uno strano anello: chi sta causando cosa?

Se è vero che Paul presenta tratti divini, egli, come Palmer Eldritch, Pat, Runciter e le altre pseudo-divinità che popolano i romanzi di Dick, si mostra facile preda di istinti molto umani. Paul apparentemente si trova nella posizione

¹ M. Spark, *La finestra sull'East River*, cit., p. 49.

² *Ivi*, p. 132.

³ *Ivi*, p. 102.

⁴ *Ivi*, p. 108.

in cui tutti desidereremmo essere: avere l'abilità di realizzare i propri sogni. Così esclama uno dei vecchi amici conosciuti al centro di spionaggio, congratulandosi con Paul: «Hai sempre detto che saresti venuto in America dopo la guerra, [...] Così l'hai fatto davvero. Non l'avrei mai creduto».¹ Tuttavia, tale abilità, sembra suggerirci Spark, si rivela molto pericolosa per molteplici aspetti. Da una parte, i sogni, una volta realizzati, tendono a deludere le aspettative. Dall'altra, bisogna avere una grande abilità nel realizzare il nostro sogno, affinché questo non si trasformi nell'incubo di qualcun altro. Infatti, se Paul, come il Dio di Leibniz, ha la possibilità di donare esistenza a un mondo possibile, la sua capacità di selezione è veramente limitata: le sue paure e le sue incertezze ne incrinano la struttura. Un mondo costruito per accogliere l'essere da lui più amato, il quale, anziché adorarlo, si sente prigioniero. Un mondo tutt'altro che perfetto, il quale, anzi, realizza le peggiori ossessioni che Paul nutriva mentre era in vita: «Sei stato tu, con le tue fantasie, la tua terribile gelosia, che hai costruito quest'edificio» lo biasima Elsa.²

In questi due romanzi scritti al condizionale, secondo Federman «modo guida» dell'intera letteratura postmodernista,³ Spark e Dick ci sottopongono un dubbio epistemologico fondamentale: chi può dire con assoluta certezza di aver vissuto veramente? Interrogativo che, a livello metafisico-ontologico, pone in questione la tracciabilità di un confine netto e sostanziale che distingua sogno e realtà. Forse, seguendo Borges, le incongruenze e i paradossi a cui ci troviamo di fronte riportano la natura irreali della nostra realtà.⁴ Oppure, come sembra suggerire Spark, siamo tutti già morti e ciò che vediamo non è altro che il sogno di tante vite possibili che avremmo potuto vivere, ma di cui non ne abbiamo vissuta realmente nemmeno una.

4.2. CURVA CAUSALE ED ETERNO RITORNO

Il circolo vizioso che abbiamo visto affliggere la psiche di Paul ha i suoi corrispettivi spaziali e temporali. Per quanto riguarda questi ultimi, il tempo può avvolgersi su se stesso in un *eterno ritorno*, che riproduce all'infinito la medesima serie di eventi, oppure può formare una *curva causale* (*causal loop*), nota anche col nome di *paradosso della predestinazione*. Tale fenomeno emerge con particolare evidenza qualora siano coinvolti viaggiatori temporali. Una trattazione analitica è offerta nell'ormai classico saggio *The Paradoxes of Time Travel* di David Lewis, in cui il filosofo sostiene che, da un punto di vista logico, i viaggi nel tempo sono possibili e i paradossi correlati «sono stranezze, non cose impossibili»: queste

¹ *Ivi*, p. 121.

² *Ivi*, p. 96.

³ Cfr. Libro I, par. 4.1.

⁴ Jorge-Luis Borges, *Metempsicosi della tartaruga*, in *Discussione*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 399.

stadi appartenenti al «tempo esterno» (*external time*) – ovvero il tempo del mondo, che scorre in maniera uniforme sempre nella stessa direzione – la direzione della causazione, correndo dal successivo al precedente, risulta invertita.¹ Se c'è *causazione inversa*, dunque, possono esserci delle *curve causali* (*causal loops*), ossia – secondo la definizione di Lewis – delle «catene causali chiuse nelle quali alcune connessioni causali sono normali nella direzione e altre sono invertite».

Ogni evento dell'anello ha una spiegazione causale, essendo causato da altri eventi dell'anello. Ciò non vuol dire che l'intero anello sia causato o spiegabile. Potrebbe non esserlo. [...] Le parti dell'anello sono spiegabili, l'intero non lo è. Strano! Ma non impossibile, e non troppo differente da altre cose inspiegabili a cui siamo abituati. Quasi tutti concordano che Dio, il Big Bang, l'infinito passato dell'universo e il decadimento di un atomo di trizio siano senza causa e inspiegabili. Dunque, se questi sono possibili, perché non dovrebbero esserlo anche le curve causali che sorgono nel viaggio nel tempo?²

In ambito letterario, l'esempio paradigmatico di tale circolarità è fornito in *The Sense of the Past*, romanzo di Henry James, rimasto incompiuto a causa della morte dell'autore, in cui si narra la storia di un uomo che, affascinato dal soggetto di una tela del XVIII secolo che gli assomiglia in maniera impressionante, riesce a trasferirsi nell'epoca in cui il quadro è stato fatto, dove incontra il pittore che finisce per ritrarlo. Come nota giustamente Borges,

James crea, così, un incomparabile *regressus in infinitum*, giacché il suo eroe, Ralph Pendrel, si trasferisce nel secolo XVIII perché lo affascina un vecchio ritratto, ma il ritratto esige, per esistere, che Pendrel si sia trasferito nel secolo XVIII. La causa è posteriore all'effetto, il motivo del viaggio è una delle conseguenze di esso.³

La vertigine indotta dagli strani anelli causali, che provocano uno spaesamento temporale simile a quello prodotto dai quadri di Marits Cornelis Escher in ambito spaziale, è spinta all'estremo nel giustamente celebre racconto ... *All you zombies...* di Robert Anson Heinlein. Viene narrata la storia di un ermafrodito di nome Jane che si era sempre considerato una donna fino a quando, a causa di complicazioni sopraggiunte durante il parto, è costretto a perdere l'apparato riproduttore femminile e a continuare la sua vita come uomo. Nel 1970, con la speranza di poter mettere le mani su colui che prima l'aveva

¹ Cfr. D. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, cit., pp. 69 e 73.

² *Ivi*, p. 74.

³ Jorge Luis Borges, *Il fiore di Coleridge*, in *Altre inquisizioni*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 917. In termini espliciti possiamo definire l'anello casuale in questo modo: siano *c* 'il viaggio nel tempo compiuto da Pendrel per scoprire i motivi della sua somiglianza con il soggetto del ritratto' e *d* 'la presenza di Pendrel nel XVIII secolo', *c* causa l'evento *e*, ma *d* è a sua volta causa dell'evento *c*.

provano solamente che un mondo possibile dove avvenissero viaggi nel tempo sarebbe *strano*, fondamentalmente differente da come noi pensiamo sia fatto il nostro.¹ Nel suo articolo Lewis analizza in particolare le condizioni di possibilità di un viaggio nel tempo in un mondo simile al nostro, formato da tre dimensioni spaziali e un'unica dimensione temporale, escludendo quindi i casi in cui la realtà si biforca in diversi universi paralleli – o meglio, divergenti; in altre parole, la condizione fondamentale da soddisfare è che il viaggio nel tempo *non modifichi* il passato.

Mentre viaggiare nel futuro – come sa bene chi si occupa di fantascienza² – non pone particolari difficoltà, almeno da un punto di vista logico, spostarsi nel passato risulta più problematico in quanto – sottolinea Lewis – «implica necessariamente una causazione inversa».³ Come abbiamo visto, affinché due stadi temporali personali possano essere attribuiti al medesimo individuo, è necessario che vi sia un certo grado di continuità tra l'uno e l'altro; bisogna, in altre parole, che vi sia un certo grado di continuità causale che corre dal precedente al successivo. Dal momento che, affinché vi sia un viaggio nel tempo, dobbiamo poter dire che l'individuo che parte è, sotto certi aspetti, lo stesso che arriva – e ciò richiede il suddetto tipo di continuità causale –, ci troveremo in una situazione in cui il normale flusso causale esiste solo in quello che Lewis chiama «tempo personale» (*personal time*) – cioè il tempo misurato dall'orologio del viaggiatore –, mentre prendendo in considerazione la serie complessiva degli

¹ Cfr. David Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, cit.

² Emblematico in tal senso Fredric Brown, *Experiment*, ora in Id., *Honeymoon in Hell*, New York, Bantam Books, 1958 [1954], pp. 59-60. Il professor Johnson, per dimostrare il funzionamento del primo modello sperimentale di macchina del tempo, dopo averlo spedito con successo nel futuro, decide di spedire l'oggetto nel passato. Mancano sei minuti alle tre, Johnson spiega ai colleghi che piazzerà il cubo di metallo sulla macchina del tempo alle tre in punto per inviarlo cinque minuti nel passato: dunque, dopo un minuto, il cubo sparirà dalla sua mano per comparire sulla piattaforma della macchina del tempo esattamente cinque minuti prima delle tre. Così accade, ma, a questo punto, uno dei colleghi rende esplicito il celebre paradosso: «Cosa succederebbe se, ora che è già apparso cinque minuti prima che tu lo piazzassi lì, cambiassi idea e *non* lo piazzassi lì alle tre in punto? Non ci sarebbe un paradosso di qualche sorta?». Johnson trova l'idea piuttosto stimolante e conclude che sarebbe interessante vedere l'esito del paradosso: «Non ci fu alcun paradosso. Il cubo rimase. Ma tutto il resto dell'universo, con il professore e tutti gli altri, svani» (trad. mia).

³ D. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, cit., p. 73. Sia nel precedente *Causation* sia nel successivo *Counterfactual dependence and Time's Arrow* Lewis fornisce un'analisi della causazione – in termini di catene di dipendenza controfattuale – che non esclude la causazione inversa: la direzione della dipendenza causale è governata da altre contingenti asimmetrie legate alla direzione del tempo, come, ad esempio, la surdeterminazione degli eventi futuri su quelli passati: è molto più facile che il medesimo avvenimento lasci molteplici tracce nel futuro, piuttosto che la medesima traccia sia lasciata da molteplici avvenimenti del passato. Tali asimmetrie, tuttavia, sono per Lewis contingenze *di fatto*, non necessità metafisiche. Cfr. David Lewis, *Causation*, in «The Journal of Philosophy», 70, 1973, pp. 556-567 [trad. it. *La causazione*, in A. C. Varzi (a cura di), *Metafisica*, cit., pp. 461-475] e soprattutto Id. *Counterfactual dependence and Time's Arrow*, in «Noûs», 13, 1979, pp. 455-476, ora in Id. *Philosophical Papers*, vol. II, cit., pp. 32-51.

messa incinta e le aveva poi rubato la figlia, accetta l'offerta fatta da un misterioso viaggiatore temporale e, all'improvviso, si ritrova nel 1963, a meno di un anno dalla nascita della figlia: qui finisce per conoscere la sua controparte che non aveva ancora subito l'operazione e da questo incontro sboccia una relazione che condurrà al travagliato parto che costringerà i medici a eseguire il cambiamento di sesso. Il viaggiatore temporale che aveva così ingannato Jane, dopo aver ricollocato la bambina nel 1945, ritorna nel 1963 per rimuovere il padre e portarlo nel futuro per perfezionare il suo arruolamento tra gli agenti temporali. Poiché la bambina si rivela essere la stessa Jane, si perviene al paradossale risultato in cui lo stesso individuo è padre, madre e figlio di se stesso. Per quanto riguarda il viaggiatore temporale artefice di tutto l'inganno, egli altri non è che Jane più anziana, quando era già stata arruolata tra gli agenti temporali: tutti i personaggi si rivelano dunque essere lo stesso individuo in fasi diverse della vita. Come notano Borges e Lewis, la *curva causale* formata dall'esistenza del viaggiatore temporale ha come conseguenza quella di imprigionare quest'ultimo in un cortocircuito che lo isola dal resto del mondo. Del fatto che la «linea di vita» della protagonista sia ontologicamente autosufficiente – in quanto trova in essa stessa la propria ragione d'esistenza – e risulti quindi separata dal normale flusso temporale, ne offrono testimonianza il simbolo dell'Uroboro presente sull'anello di Jane e il solipsismo che contrassegna la sua ultima riflessione: «Io so da dove vengo... *ma da dove venite tutti voi zombie?* [...] *Voi non esistete.* Per niente. Qui sola al buio ci sono soltanto io, Jane. Quanto mi mancate».¹

Mentre secondo Lewis causazione inversa e *curve causali* possono esistere soltanto come anomalie locali,² non mancano scrittori di fantascienza che hanno esteso tali fenomeni all'intero universo. È il caso di *A Little Something for Us Temponauts* di Dick, in cui la sensazione di essere in una trappola senza via d'uscita, grazie allo strumento del viaggio nel tempo, si trasforma da stato mentale in ambiente esterno che coinvolge l'universo intero. Uno dei viaggiatori temporali coinvolti nel «primo lancio del piano temporale americano» – chiara parodia della controparte spaziale – convince i suoi compagni che l'unico modo per uscire dall'«occhiello» – o «circolo vizioso di tempo chiuso» – in cui ritiene che lui e i suoi compagni siano intrappolati sia di suicidarsi durante il rientro dalla missione; sarà, però, proprio questa azione, guidata più dalla volontà del protagonista di farla finita che dal buon senso, a innescare l'«eterna ripetizione»: i viaggiatori temporali, tornando indietro nel tempo, anziché incontrare le loro

¹ Robert Anson Heinlein, *Tutti voi zombie* [... *All you zombies...*], Milano, Mondadori, 2003 [1959], pp. 217-218. Sull'autosufficienza ontologica di questo tipo di viaggiatore temporale cfr. Renato Giovannoli, *La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 302-304.

² Cfr. D. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, cit., p. 74. Altrove sembra ribaltare la prospettiva sostenendo che, siccome «la simmetria della surdeterminazione è una questione di fatto e contingente», la normale direzione della causazione – come altre caratteristiche che da essa dipendono – «potrebbe altrettanto essere locale e soggetta a eccezioni» (cfr. D. Lewis, *Counterfactual dependence and Time's Arrow*, cit., pp. 50-51 e *supra*, p. 43, nota 3).

controparti più giovani, si incarnano in se stessi, causando un circolo vizioso che le costringe a ritornare continuamente nel passato per compiere le stesse azioni che avrebbero invece dovuto bloccare il ciclo.¹ A differenza del racconto di Heinlein, però, i protagonisti di Dick hanno trascinato il mondo intero nella *curva causale* o «occhiello» in cui sono imprigionati e, dal momento che il viaggiatore temporale in questo caso ritorna non solo al suo stato fisico precedente, ma anche a quello mentale, non vi è alcun indizio concreto «sull'eventualità che si sia formato un 'occhiello'»: «questa sensazione soggettiva d'essere in trappola è forse tutto ciò che avvertiremmo qualora, malauguratamente, dovesse formarsi nel tempo un 'occhiello', un circolo vizioso».² È qui che l'ironia auto-ingerente di Dick raggiunge il suo vertice: la «sensazione soggettiva d'essere in trappola» è infatti proprio ciò che aveva spinto il protagonista a innescare l'«eterna ripetizione» che ora imprigiona l'intero universo.

Sebbene assai varie sotto molti aspetti, tutte le narrazioni che contengono paradossi legati al viaggio nel tempo comprese in questa sezione hanno un punto in comune: il passato non può essere cambiato. Se i temponauti di Dick si trovano costretti a iterare all'infinito le azioni compiute, l'agente temporale Jane non è meno consapevole di questo fatto: «l'Errore del '72 [...] non si può annullare. Una cosa è, o non è, ora e per sempre, amen».³ Tuttavia, se qualcuno può viaggiare nel passato, perché non dovrebbe essere in grado di fare tutto ciò che si è prefissato, foss'anche in contraddizione con ciò che accadrà? In fin dei conti, nel momento in cui si trova, questo evento non si è ancora verificato. È proprio per sottolineare questo aspetto che il caso della *curva causale* viene chiamato anche *paradosso della predestinazione*. Per analizzarlo prendiamo in considerazione un altro breve racconto dickiano del 1966, *Your Appointment Will Be Yesterday*, i cui giochi temporali prefigurano non solo quelli di *Counter-clock World*, pubblicato l'anno successivo, ma anche quelli di *Ubik*, scritto quasi contemporaneamente e uscito nel 1969. Il mondo del racconto, infatti, sta subendo una regressione temporale molto simile a quella vissuta da Joe Chip, salvo che questa volta il bibliotecario Niehls Lehrer, al quale i libri vengono affidati per essere cancellati anziché conservati, ringiovanisce lentamente: la «Fase Hobart» consiste in una semplice inversione del flusso temporale, il quale non ha in alcun modo accelerato il processo di deterioramento di persone e oggetti. Come in *Ubik*, tuttavia, la regressione non è uniforme: lo «svabblo», congegno al quale è dovuta la regressione, non ha «creato la Fase Hobart», ma si è limitato a «dirigerla», rendendola effettiva solo in alcune zone del pianeta. Proprio per questo motivo i politici che controllano le terre «sotto Fase» tentano d'indurre Eng a portare in biblioteca i progetti dello «svabblo» affinché siano cancellati: teoricamente, infatti, l'eliminazione dello «svabblo» avrebbe

¹ Cfr. Philip Kindred Dick, *Temponauti [A Little Something for Us Temponauts]*, in *Tutti i racconti volume 4*, cit., [1973], pp. 482, 488 e 480.

² *Ivi*, p. 489.

³ R. A. Heinlein, *Tutti voi zombie [... All you zombies...]*, cit., p. 216.

comportato una redistribuzione della «Fase Hobart» su tutta la superficie del pianeta annullandone gli effetti. È questo il piano del Bardo Chai, determinato a trovare il modo di ristabilire la direzione della freccia del tempo prima che il suo leader, l'Anarca, ormai infante, rientri nell'utero materno. Vi è però un problema: nel momento in cui tutti gli «svabbi» esistenti sono stati eliminati, anche gli effetti della fase Hobart cominciano a scomparire, e, di conseguenza, l'inventore, che si ritrova con i progetti in mano pronti per la cancellazione, prende la decisione di costruire il primo «svabblo», invertendo così nuovamente il tempo. Il congegno si presenta quindi come una trappola cinese per dita, in cui più si cerca di divincolarsi tirando, più la trappola si stringe. Secondo quanto viene prospettato dal Bardo Chai, infatti, questa volta Eng si accorgerà prima del problema e smonterà lo «svabblo». Operazione che condurrà Eng e tutte le persone coinvolte dalla «Fase Hobart» a rimanere intrappolate in un intervallo di tempo che tende a diminuire ad ogni ciclo, fino a raggiungere una completa stasi in cui «il tempo non avrebbe potuto più procedere né in una direzione né nell'altra».¹ Il racconto, a questo punto, abbandona il Bardo Chai alle sue meditazioni per tornare a Lehrer, il quale decide di concedere udienza a un certo Arbuthnot, che pretende di poter predire il passato. Una volta smontati tutti gli «svabbi» in circolazione, infatti, la direzione del tempo inizia a modificarsi gettando gli abitanti delle zone «sotto Fase» nell'incertezza: lo stesso Lehrer, sebbene ritenga assurdo «sostenere in tutta serietà che quello che è già accaduto, quello che è svanito nel limbo del nebuloso ieri, possa essere previsto», cita un aforisma di P. T. Barnum, figura storica chiaramente appartenente a un'epoca anteriore a quella in cui è ambientato il racconto.² Arbuthnot, come avrebbe dovuto fare Eng, si presenta in biblioteca affinché la sua opera venga proposta per la cancellazione, opera il cui titolo consiste in un rovesciamento di quello dato da Eng alla sua: «*Come ho smontato il mio svabblo in cantina nel mio tempo libero riducendolo a una serie di semplici oggetti d'uso domestico*».³ I titoli, dunque, differiscono per una sola 's', in quanto il libro di Eng chiaramente consiste nella descrizione di come ha *montato* lo «svabblo». «Una certa sequenza di stati che scorrono dal passato al futuro è il *farsi* di un evento; la stessa sequenza che scorre dal futuro al passato è il suo *disfarsi*»;⁴ quella che viene presentata da Eddington come una *reductio ad absurdum*, per sottolineare come vada aggiunto qualcosa alle leggi fondamentali reversibili per dare senso all'immagine del mondo fornita dalla fisica contemporanea, trova qui piena realizzazione. Nel futuro Arbuthnot troverà il modo di *smontare* lo «svabblo»; ma il tempo della «Fase Hobart» procede dal futuro verso il passato, quindi, *contrario motu*, il processo di smontaggio risulta essere un processo di montaggio, annullando o contrastando così gli effetti del

¹ Philip Kindred Dick, *Il suo appuntamento è fissato per ieri [Your Appointment Will Be Yesterday]*, in *Tutti i racconti volume 4*, cit., [1966], p. 346.

² *Ivi*, p. 349.

³ *Ivi*, p. 350.

⁴ A. Eddington, *The Nature of the Physical World*, cit., p. 66 (trad. mia). Cfr. Libro II, par. 4.

lavoro di Eng, impegnato a smontare lo «svabblo», che nel futuro troverà il modo di *montare*. In tal maniera, Arbuthnot, presentando la sua opera per la cancellazione, ha «trovato un modo per salvare lo svabblo» e quindi ripristinare la «Fase Hobart» i cui effetti stanno scomparendo:

«Il libro di Eng ci porta in una direzione. Il mio la capovolge, dopo di che l'opera di Eng ridiventa operativa. Per sempre, se così vogliamo. A meno che... e non riesco a immaginare che accada, anche se in teoria è possibile... si verifichi un'insormontabile fusione dei due flussi temporali.»¹

E «un'insormontabile fusione dei due flussi temporali» segna il finale del racconto, che presenta così uno scenario fortemente affine a quello di *Ubik*. Infatti, al posto di ottenere una seppur claustrofobica vita eterna come in *A Little Something for Us Temponauts*,² i personaggi si trovano qui in un universo dilaniato da forze contrastanti e incontrollabili che fanno regredire certe parti e ne consumano altre. L'esito dell'insormontabile fusione prodotta dall'opera di Eng e di Arbuthnot, anziché essere una ciclicità eterna, è di destabilizzare completamente il flusso, facendo impazzire definitivamente la freccia del tempo.

Al di là delle affinità tra *Your Appointment Will Be Yesterday* e *Ubik*, ciò che qui interessa è la *curva causale* provocata dall'inversione del flusso temporale. Torniamo dunque alle meditazioni del Bardo Chai. L'unica soluzione da lui prospettata per rompere la circolarità causata dalla «Fase Hobart» consiste nel persuadere Eng a non prendere la decisione di inventare lo «svabblo». Il Bardo, valutando quest'ipotesi, la ritiene di difficile realizzazione a causa della personalità di Eng, individuo *borderline* che ha trovato una possibilità di riscatto solo grazie alla sua invenzione. Tuttavia, Chai dimentica di considerare che a rendere inattuabile la sua proposta è proprio l'esistenza di un fatto intrinseco alla situazione in cui si trovano e, per così dire, indipendente dall'attitudine di Eng: la decisione di *non* inventare lo «svabblo» dipende dagli effetti causati dallo «svabblo» che lui stesso ha inventato. Dunque, se *non* avesse deciso di inventare lo «svabblo», *non* si sarebbe mai trovato nella situazione di decidere di *non* inventarlo a causa dei suoi effetti. Siamo all'interno della classica *curva causale* in cui cadiamo ogni volta che la freccia del tempo si arriccia su se stessa. Nel saggio di Lewis tale struttura paradossale è incarnata dalla vicenda di Tim, il quale odia a morte suo nonno per essersi arricchito tramite il commercio di armi. Il malcapitato Tim, purtroppo, arriva a questa consapevolezza troppo tardi, quando il nonno è ormai morto da molti anni. Per questo motivo, utilizzando l'eredità del nonno, costruisce una macchina del tempo: comprati proiettili e fucile, si trova ora nel passato, in appostamento lungo la strada che il nonno percorre ogni giorno per recarsi nella fabbrica di armi, pronto a fare fuoco. Cosa impedisce a Tim di uccidere suo nonno? Proviamo a immaginare l'universo così

¹ P. K. Dick, *Il suo appuntamento è fissato per ieri*, cit., p. 351.

² Cfr. P. K. Dick, *Temponauti*, cit., p. 495.

come appare agli occhi dei Tralfamadoriani che «sono in grado di vedere dov'è stata ogni stella e dove sta andando, sicché i cieli, per loro, sono pieni di sottili spaghetti luminosi», mentre gli umani vengono visti «come grandi millepiedi: “con gambette da bambini a un capo e gambe da vecchi all'altro”». ¹ Pertanto, pensando al tempo come a una serie fittissima di fotogrammi in cui, a sinistra, abbiamo ciò che chiamiamo 'passato' e, a destra, ciò che chiamiamo 'futuro', la vita degli individui normali appare come una stringa unitaria che inizia con la nascita e termina con la morte; la vita di un viaggiatore temporale come Tim, invece, si configura come «una stringa spezzata composta da differenti segmenti sconnessi». ² Dal punto di vista del «tempo esterno», nessuno di questi segmenti rappresenta un viaggiatore temporale. Se l'adolescenza di Tim occupa una certa porzione di tempo posta a destra della morte del nonno e, a un certo punto, grazie alla macchina che ha costruito, la sua maturità viene a occupare un segmento posto a sinistra, il viaggio nel tempo compiuto da Tim esiste solo nel suo «tempo personale»: considerando la prospettiva del «tempo esterno», la maturità di Tim precede la sua nascita. In questo schema, l'unica cosa che unifica i vari stadi della vita di Tim è la sua memoria personale, una continuità di tipo puramente mentale. Da un punto di vista logico, quindi, Tim *non può* uccidere suo nonno, perché, così facendo, cambierebbe il passato e di conseguenza il futuro: se nel passato egli uccidesse suo nonno, nel futuro non costruirebbe una macchina del tempo per andare a uccidere suo nonno. Tim *deve* fallire il colpo. D'altra parte, però, non vi è alcun dio della logica che, materializzatosi di fronte a Tim, devii la traiettoria del proiettile: Tim *può* uccidere suo nonno. Dunque, Tim *può e non può* uccidere suo nonno: siamo di fronte a un paradosso, o almeno così sembra. Secondo la soluzione proposta da Lewis, la natura paradossale della situazione in cui si trova Tim è data dal diverso valore che si attribuisce al verbo '*potere*' nei due enunciati, il quale dipende dall'insieme preso in considerazione: una certa azione è impossibile con un certo numero di fatti e impossibile con altri. Stesso ragionamento vale per il viaggio nel tempo: Tim *può* uccidere suo nonno perché ha tutto ciò di cui ha bisogno per farlo, ma *non può* perché è logicamente impossibile cambiare il passato. L'azione di Tim è possibile in quanto consentita dalle condizioni momentanee in cui si trova, ma non lo è tenuto conto che le cose non sono poi andate così: infatti, se quell'azione fosse stata compiuta, il viaggio nel tempo non sarebbe mai stato effettuato. Proprio per questo motivo la situazione in cui si trovano i viaggiatori temporali come Tim e Eng viene anche chiamata *paradosso della predestinazione*: nel caso del viaggio nel tempo, la posizione fatalista non è un'opzione che si può scartare facilmente. L'idea secondo cui le cose passate e quelle future esistono (*già e per sempre*) è nota a chi si occupa di metafisica del tempo con il nome di *eternalismo*: come dicono gli Erewhoniani, «il futuro è là non meno del passato, solo che noi non possiamo

¹ Kurt Vonnegut, *Mattatoio n. 5 [Slaughterhouse-Five]*, Milano, Feltrinelli, 2003-2005² [1968], p. 86.

² Cfr. D. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, cit., p. 72.

vederlo».¹ I Tralfamadoriani, infatti, che a differenza degli esseri umani – compresi gli abitanti di Erewhon – sono in grado di vedere «tutto il tempo» come noi potremmo vedere «un tratto delle Montagne Rocciose», rivelano al loro confuso ospite terrestre che «[t]utto il tempo è tutto il tempo. Non cambia. Non si presta ad avvertimenti o spiegazioni. È, e basta. Lo prenda momento per momento, e vedrà che siamo tutti [...] insetti nell'ambra».²

Tali paradossi ci gettano in quelli che Douglas Hofstadter definisce «strani anelli» (*strange loops*) o «gerarchie aggrovigliate»: fenomeno che «consiste nel fatto di ritrovarsi inaspettatamente, salendo o scendendo lungo i gradini di qualche sistema gerarchico, al punto di partenza».³ Che i viaggi nel tempo non modifichino il presente è appunto l'esito prediletto dai racconti strutturati secondo la forma del nastro di Möbius. Tuttavia – afferma Hofstadter – tale struttura non può non provocare una sensazione di «stranezza»,⁴ in quanto la distinzione ordinaria tra causa ed effetto risulta qui fatalmente alterata: ripassando per la posizione di partenza, infatti, quest'ultima perde la familiarità che aveva in origine. Siffatta struttura narrativa, sebbene venga particolarmente sfruttata in opere fantascientifiche,⁵ è ben nota anche ad autori non facilmente inquadrabili all'interno di questo genere, come ad esempio Italo Calvino: il suo racconto *Il conte di Montecristo*, che vede protagonisti due personaggi del romanzo di Alexandre Dumas, Edmond Dantès e l'Abate Faria, ne offre infatti un'applicazione esemplare. I due, rinchiusi nella fortezza d'If, sono entrambi impegnati a mapparla seguendo strategie diverse, ma con il medesimo scopo: fuggire. Impresa non facile, visto che la fortezza si presenta come un labirinto temporale in espansione: per uscire bisognerebbe andare più veloci della fortezza, arrivare prima di lei in un punto, ma questo non è possibile, poiché si espande alla stessa velocità del tempo. Bisognerebbe allora «risalire il tempo» e ciò vorrebbe dire ritrovarsi nel momento in cui si è entrati nella fortezza, ma arrivati a questo punto non si sarebbe evasi, poiché non si sarebbe usciti; semplicemente ci si ritroverebbe al punto di partenza: «il fuori non è altro che il passato, è inutile tentare di fuggire».⁶ La possibilità di fuga, infatti, implica i concetti di interno ed esterno, che a loro volta dipendono dalla fortezza: senza essere entrati nella fortezza non è possibile pensare la fuga e la fuga è impossibile una volta entrati. Risalire il corso del tempo non cambierebbe le cose.

¹ S. Butler, *Erewhon [Erewhon, or Over the Range]*, cit., p. 141.

² K. Vonnegut, *Mattatoio n. 5*, cit., p. 85. Così anche in D. Lewis, *Counterfactual dependence and Time's Arrow*, cit., pp. 37-38.

³ D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, cit., p. 11.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 749.

⁵ Differenti esempi dell'impossibilità di modificare il passato con lo scopo di ritrovarsi in un presente differente prelevati dal repertorio fantascientifico si ritrovano in F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 431-434.

⁶ Italo Calvino, *Il conte di Montecristo*, in *Ti con zero*, ora in Id, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 351.

Se dunque è vero che, come sostiene Brian McHale, la comparsa di macchine del tempo e dei relativi utilizzatori è piuttosto rara nella letteratura postmodernista, poiché la loro appartenenza al genere fantascientifico è eccessivamente marcata, l'effetto di spaesamento legato ai viaggi nel tempo viene utilizzato ampiamente non solo da Burroughs e Fuentes.¹ Possiamo infatti ricordare i paradossi spaziotemporali inseriti da John Barth nei tre racconti interconnessi di *Chimera* e, in altre sue opere, i continui ed espliciti rimandi al famoso paradosso della freccia di Zenone,² *reductio ad absurdum* utilizzata dall'eleatico per negare l'esistenza del moto e che William James, secoli dopo, utilizzerà per dimostrare come la concettualizzazione dell'esperienza percettiva trasformi l'infinito in un problema, negando che un dato periodo di tempo possa effettivamente trascorrere, in quanto sarà sempre possibile trovare al suo interno un intervallo minore di quello selezionato.³ Una sovrapposizione temporale simile a quella che abbiamo incontrato in *The Hothouse by the East River*, ma ben più estesa ed evidente, si trova poi in *Flight to Canada* di Ishmael Reed:⁴ nella fattispecie, il mondo in cui si muovono Raven Quickskill e la principessa indiana Quaw Quaw è prodotto dalla sovraimpressione della realtà americana degli anni Settanta agli eventi della Guerra di Secessione. Tanto per Reed quanto per Spark, se il tempo è «numero del movimento», ciò che si pretende siano due stadi temporali differenti, in assenza di cambiamento, non sono che lo stesso istante «prolungato»: ciò che l'autore in questo caso pare voler esprimere attraverso tale procedimento è che, nel momento in cui scrive, il processo di emancipazione afroamericana può dirsi tutt'altro che compiuto. Un altro esempio di *paradosso della predestinazione* è fornito da *The Twofold Vibration* di Raymond Federman, sul quale vale la pena di soffermarsi sia per il carattere paradigmatico del rapporto tra letteratura postmodernista e fantascientifica, sia perché ci consente, seppur brevemente, di affrontare uno dei temi più importanti del dibattito postmoderno: la dura critica alle basi di quella storiografia che presenta la narrazione storica come neutra e in grado di unire, attraverso nessi causa-effetto, i differenti eventi su un'unica linea del tempo.⁵

L'intera opera di Raymond Federman sembra avvolgersi intorno a un unico *evento* la cui carica psichica ne opacizza la superficie man mano che l'io, nell'atto

¹ Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 67.

² Cfr. John Barth, *Chimera*, New York, Random House, 1972; cfr. anche Id., *Ad infinitum: un racconto breve* e *Avanti con la storia*, ora in *La vita è un'altra storia. Racconti scelti*, Roma, minimum fax, 2010, pp. 103-146.

³ William James, *Some problems of philosophy: A beginning of an introduction to philosophy*, New York, Longmans, Green, 1916, pp. 181-184.

⁴ Ishmael Reed, *Flight to Canada*, New York, Scribner, 1976.

⁵ Quanto segue è frutto di una rielaborazione di materiale precedentemente edito: cfr. Lorenzo Graziani, «Remembering the future». *L'ambiguo tempo del sopravvissuto in The Twofold Vibration di Raymond Federman*, in Simeone Del Prete e Francesca Rosati (a cura di), *Tempo. Tra esattezza e infinito*, Atti IX Convegno Interdisciplinare dei Dottorandi e Dottori di Ricerca, 14-16 giugno 2017, vol. I, Roma, UniversItalia, 2019, pp. 225-239.

di ricordare, sembra avvicinarvisi. Se fossimo a teatro, lo spettatore assisterebbe a una scena simile: un bambino rinchiuso dentro a un armadio vede la sua intera famiglia portata via dalla polizia della Francia collaborazionista. Volendo continuare la rappresentazione, alla fine della guerra quel bambino, unico superstite, si trasferisce in America dove, dopo un primo periodo di difficoltà economiche che lo porta ad arruolarsi e a combattere in Corea, ottiene una borsa di studio dedicata ai combattenti in prima linea: grazie a questa inizia la sua carriera di scrittore, per altro ben inserito nell'ambiente accademico americano.¹ Se tale è la vicenda, l'evento non riguarda lo svolgersi dei fatti: il vero rovello di Federman, che costituisce il nucleo tematico fondamentale di tutte le sue narrazioni, è la domanda sulla ragione per cui gli sia stato possibile sopravvivere a una doppia e immotivata scelleratezza, quella dei nazisti e quella della sua stessa famiglia che ha scelto di salvare lui e non le sue sorelle.

Perché mia madre ha spinto *me* in quell'armadio e non le mie sorelle? Perché io? È un problema piuttosto complesso – nella mentalità ebraica il maschio deve sopravvivere, le femmine sono irrilevanti. Quindi le mie sorelle sono state deportate ad Auschwitz e io sono sopravvissuto. Eccomi qui oggi a tentare di comprendere il gesto di mia madre. Queste sono le domande che in un certo senso sono ancora in quell'armadio e a cui non ho ancora trovato le vere risposte.²

Questo desiderio impossibile di vedersi dall'esterno per capirsi lo porterà a una completa frantumazione della forma narrativa, mettendo tra parentesi ogni singolo elemento dell'esistenza.

Mentre i suoi primi due romanzi si concentrano su una disgregazione spaziale del segno attraverso la scomposizione e la riorganizzazione del testo in «icone verbali» dalle fogge più disparate, *The Twofold Vibration* sembra concentrarsi maggiormente sulla dimensione temporale.³ Che questa volta il cortocircuito sia di natura temporale anziché spaziale è evidente fin dall'*incipit*:

¹ Cfr. Nicola Maurizio Strazzanti, *Holocaustic. Raymond Federman e la disintegrazione del segno*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2011, pp. 5-8.

² Cfr. T. LeClair, L. McCaffery (a cura di), *Anything Can Happen*, cit., p. 144 (trad. mia).

³ McHale chiama questo tipo di scrittura «prosa concreta» o «fiction concreta» (cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 184-187). Cfr. Raymond Federman, *Double or Nothing. A real fictitious discourse*, Chicago, The Swallow Press, 1971; nuova ed. riv. Boulder, Fiction Collective Two, 1998; cfr. anche Id, *Take it or Leave it. An exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting*, New York, The Fiction Collective, 1976; nuova ed. riv. Boulder, Fiction Collective Two, 1997. A ulteriore conferma dell'intenzione di Federman di ridurre l'importanza spaziale del testo si potrebbe addurre il fatto che la veste tipografica in cui è redatta *The Twofold Vibration* si presenta meno esuberante rispetto agli episodi precedenti: il flusso di parole, all'interno del quale l'unico segno di interpunzione ammesso è la virgola, è arrangiato sulle pagine a blocchi compatti divisi da spazi bianchi.

Hey guys wake up, wake up, it's starting over again, but this time it's going to be serious, the real story, no more evasions, procrastinations, and you won't believe this, it begins in the future, no I'm not kidding¹

La promessa di raccontare la vera storia, più volte rilanciata nelle opere di Federman, è subito minata dalla collocazione temporale del racconto che sta per iniziare: non è il resoconto di qualche cosa che è avvenuto, ma il prospetto di ciò che accadrà. L'autore è ben consapevole che l'inversione temporale proposta è molto affine alle "giravolte cibernetiche" tipiche della fantascienza, e non a caso, infatti, colloca la descrizione del suo progetto narrativo all'interno di una forte critica alle ingenuità di tale genere, nell'atto di prenderne le distanze:

call it exploratory or better yet extemporaneous fiction, that's right, [...] but no futuristic crap, I mean pseudoscientific bullshit, space warfare, fake theories of probabilities, unsolvable equations, strange creatures from other planets, ludicrous busybodies with pointed ears, wings instead of arms or wheels instead of legs, none of that, a way to look at the self, at humanity, from a potential point of view, preremembering the future rather than remembering the past, but no gadgetry, no crass emotionless robots that crush the shit out of you when you don't submit to their notion of life [...] no none of that infantilism, at least without reason [...] nothing prophetic or moralistic neither²

Questo elenco è interessante poiché, come sempre accade nella narrativa di Federman, molti dei propositi qui espressi verranno prontamente violati nel corso del romanzo. Da una parte, il governo della società distopica in cui è ambientato il romanzo è stato affidato a uno di quei «crass emotionless robots» da cui Federman aveva promesso di risparmiarci: «Onselacouledouce» – espressione idiomatica francese che in italiano suona come “Ce ne stiamo a pancia all'aria” – è un «gigantic humanized computer» che spedisce ogni anno nelle colonie spaziali coloro che non si conformano al nuovo stile di vita e pensiero dell'«age of hilarity». Dall'altra, se è vero che non vi è descritto alcun congegno fantascientifico come lo «svabblo», bisogna dire che è il romanzo stesso – *The Twofold Vibration* – a configurarsi come una macchina in grado di invertire il flusso temporale. Il narratore, infatti, deve fare i conti con il passato,

¹ R. Federman, *The Twofold Vibration*, cit., p. 9. Trad. mia: «Hey ragazzi svegliatevi, svegliatevi, inizia tutto di nuovo, ma questa volta sarà una cosa seria, la vera storia, niente fughe né rinvii, e non ci crederete, comincia nel futuro, no, non sto scherzando».

² *Ivi*, pp. 9-10. Trad.: «chiamala esplorativa o meglio fiction estemporanea, va bene, [...] ma niente stronzate futuristiche, come cazzate pseudoscientifiche, guerre spaziali, false teorie delle probabilità, equazioni insolubili, strane creature provenienti da altri pianeti, schifosi ficcanaso dalle orecchie a punta, ali al posto delle braccia o ruote al posto delle gambe, niente di tutto ciò, un modo per guardare a se stessi, all'umanità, da un punto di vista potenziale, pre-ricordare (*premembering*) il futuro piuttosto che ricordare il passato, ma niente congegni, nessun rozzo robot senza emozioni che ti picchia a sangue se non ti sottometti alla sua nozione di vita [...] nessuno di questi infantilismi, almeno non senza ragione [...] niente di profetico o di moralistico»

ma si accorge che viaggiando a ritroso con i ricordi non gli è possibile. Dunque inventa un congegno (narrativo) che inverte il flusso del tempo, cosicché i ricordi appartengano al futuro e non al passato, e il passato appaia ricettacolo di potenzialità e possibilità, come lo è il futuro: il risultato è molto simile a quanto accade in *Your Appointment Will Be Yesterday* e *Ubik*. Il punto di vista potenziale adottato – «a way to look at the self, at humanity, from a potential point of view» – sospende la successione trasformando il tempo in uno spazio di possibilità in cui niente accade. In questo divenire senza istanti né durate, tutto ricomincia all'infinito: un immane «*what if*» pare inghiottire l'intero romanzo trasformando l'*indicativo* delle affermazioni in *condizionale*, modo della possibilità; esso, inserendosi alla base del sistema, rende la storia una successione di eventi inspiegabili: la realtà dei fatti perde così qualsiasi privilegio ontologico sulla finzione o su ciò che sarebbe potuto accadere, ma non si è realizzato.¹

Federman, sembra estendere al macrocosmo le leggi che regolano il mondo atemporale dei *quanta* descritto da Eddington durante le sue *Gifford Lessons*, peraltro citate esplicitamente all'interno di *The Twofold Vibration*:²

In queste regioni perdiamo la freccia del tempo. Si ricordi che la freccia punta in direzione dell'aumento dell'elemento casuale. Quando l'elemento casuale ha raggiunto il suo limite e diviene stabile, la freccia del tempo non sa più in che direzione puntare. [...] Il tempo [...] mantiene le sue proprietà ordinarie, ma ha perso la sua freccia; si estende come lo spazio, ma non “va avanti”.³

Il congegno narrativo, dunque, dispone gli stadi temporali in una funzione d'onda reversibile le cui fasi, come succede ai *quanta*, si presentano in stati stazionari sovrapposti. In tale situazione non vi è movimento e le interazioni tra

¹ Cfr. *ivi*, p. 79: «yes always in retrospect or procrastination, always in the if only, if only, the if of what we could have done or will do, if if» («sì sempre a posteriori o rimandando, sempre nel modo del se solo, se solo, del se di qualche cosa che avremmo potuto fare o che faremo, se se»). Questa mancanza di fondamento nel concetto di realtà, come abbiamo visto, è vista dallo stesso Federman come una delle caratteristiche fondamentali non soltanto delle sue opere, ma dell'intera letteratura postmodernista, dominata dal modo condizionale.

² Cfr. *ivi*, pp. 246-247: «the asymmetry of the basics laws of nature with respect to the direction of the flow of time has long been an unstable principle of physics, Eddington himself dealt with that question at considerable length in his Gifford Lectures of 1927, and he concluded by saying that the laws of nature are indifferent as to a direction in time, there is no more distinction between past and future than between right and left in the jungles of nature or in the great void of space, so why not take advantage of this instead of going the same old way over and over again» («l'asimmetria delle elementari leggi della natura rispetto alla direzione del corso del tempo è stata a lungo un principio instabile nella fisica, lo stesso Eddington affrontò ampiamente tale problema nelle sue Gifford Lectures del 1927, e concluse dicendo che le leggi della natura sono indifferenti alla direzione del tempo, non vi è maggiore distinzione tra passato e futuro che tra destra e sinistra nella giungla della natura o nel grande vuoto dello spazio, dunque perché non approfittare di questo anziché andare ancora nella stessa vecchia direzione»).

³ A. Eddington, *The Nature of the Physical World*, cit., pp. 78-79 (trad. mia).

elementi, che condizionandosi vicendevolmente selezionano una realtà e impediscono al tempo di tornare indietro, non hanno più alcun senso: da un modello *irreversibile* si passa a uno *reversibile* in cui gli stati di cose si accavallano l'uno sull'altro. È questa la speranza racchiusa nella duplice vibrazione: fare in modo che il tempo e la materia dell'universo rallentino fino a perdere direzione e forma in un tremore schizoide in cui tutti i potenziali percorsi appaiono in prospettiva con il medesimo grado d'irrealtà.

La trama del romanzo si può riassumere in poche parole. Due amici, Moinous e Namredef, sono stati incaricati dall'autore intradiegetico, chiamato Raymond Federman, di scoprire il motivo per cui il protagonista, noto come «old guy» o «old man», è stato condannato a essere esiliato nelle colonie spaziali. A complicare e confondere la struttura è l'incremento delle possibilità che comporta un molteplice sdoppiamento delle figure: non solo per la prima volta il nome di Raymond Federman scivola dalla pagina di copertina all'interno del testo,¹ ma gli stessi nomi dei suddetti amici rimandano a quello dell'autore: Moinous è il risultato della concrezione dei pronomi francesi di prima persona singolare e plurale, mentre Namredef non è altro che Federman letto al contrario. Tutte le ipostasi narrative hanno la tendenza esplicita a collassare su di un'unica singolarità indeterminabile, configurando il racconto come una sorta di *auto-biogra-fiction* proiettiva anziché retrospettiva; lo stesso protagonista, la cui biografia incongruente pare essere un surrogato di quella che pensiamo di conoscere dell'autore, viene presentato come una figura fuori fuoco, intrinsecamente doppia:

in his case the legs and arms lack a certain aesthetic harmony suggesting by their clumsy ambivalent positioning that not one but two bodies are sitting here somewhat fused, confused, one into the other like the double exposure on a photograph taken out focus²

I personaggi si (de)formano in un perpetuo divenire in cui le voci si mescolano l'una all'altra confondendo qualsiasi ipotesi identitaria: la stessa vicenda su cui si vuol fare chiarezza appare infinitamente distante, emerge soltanto attraverso una molteplicità di filtri che ne minano qualsiasi affidabilità. La speranza di fare chiarezza sulla vera storia attraverso il congegno *The Twofold Vibration* sembra essere necessariamente frustrata dallo strumento stesso della ricerca. L'incertezza, infatti, si radica all'origine del meccanismo narrativo: non a caso i

¹ Cfr. Welch D. Everman, *Who Says This. The Authority of the Author, the Discourse, and the Reader*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1988, p. 40.

² Federman, *The Twofold Vibration*, cit., p. 21. Trad: «nel suo caso le gambe e le braccia mancano di una certa armonia estetica suggerendo con la loro posizione incerta e sgraziata che non uno ma due corpi stiano qui seduti in qualche modo fusi, confusi, uno nell'altro come la doppia esposizione di una fotografia fuori fuoco».

due reporter, coloro che dovrebbero garantire la veridicità degli eventi, esibiscono difetti percettivi come cecità e sordità.¹

L'ambiguità dei personaggi è parallela a quella che qualifica il flusso temporale; l'*evento*, trasformatosi in pura molteplicità, blocca l'*accadimento*: le persone come gli oggetti si trasformano in pure estensioni verbali e i rapporti spezzati dalla morte si ricongiungono nella realtà, se non indeterminata quanto meno sempre rideterminabile, della scrittura, dove il figlio crea il padre, convertendo i rapporti di sangue in rapporti d'inchiostro.² È così che Federman riesce a creare una temporalità privata in cui *potrebbe* essere vivo, in opposizione alla Storia pubblica in cui *dovrebbe* essere morto con il resto della sua famiglia. Questo non va scambiato per escapismo, un rifiuto della realtà oggettiva che porta il soggetto a barricarsi nel mondo dei sogni: è la Storia a essersi dimostrata contraddittoria, a aver punito il sopravvissuto con un gratuito «eccesso di vita»³ per poi defraudarlo della memoria personale trasformando l'Olocausto in simboli tipografici falsamente chiari. È la Storia che ha deciso cosa è successo, riducendo la sequenza temporale a una sequenza meccanica:

yes imagine you have this wretched past, so wretched, gruesome, but it's the only past you've got, I mean you're stuck with it, but then they take it away from you, erase it, make it typographical symbols out of it, funny little xxxx's on pieces of paper, you're dead as far as they are concerned, nonexistent, I mean how do you live without a past, well you manage to survive anyhow, to fake it, fictitiously, extemporaneously, not as revenant but as a devenant, by projecting yourself ahead of yourself⁴

La Storia ricerca incessantemente una spiegazione, una combinazione significativa che giustifichi razionalmente ciò che accade e, per farlo, fornisce un'immagine del mondo necessariamente parziale; lo storico, infatti, non potrà che selezionare fatti rilevanti per la società a cui appartiene: la differenza tra narrazione storica e di finzione viene in tal modo ricondotta alla proiezione delle attese del lettore. I germi dell'idea che sia presente un'intrinseca indifferenza tra discorso finzionale e fattuale,⁵ di cui Hayden White è sicuramente il più celebre

¹ Cfr. *ivi*, p. 302-303.

² Cfr. *ivi*, p. 26-27.

³ *Ivi*, p. 275.

⁴ *Ivi*, p. 100. Trad.: «sì immagina di avere questo miserabile passato, così miserabile, raccapricciante, ma è l'unico passato che hai, voglio dire che te lo devi accollare, ma poi loro te lo portano via, lo cancellano, lo trasformano in simboli tipografici, divertenti piccole xxxx su pezzi di carta, tu sei morto per quanto li riguarda, non-esistente, voglio dire come vivi senza un passato, beh vedi di sopravvivere in qualche modo, falsificandolo, fittiziamente, estemporaneamente, non come un redivivo ma come un'identità in divenire (*devenant*), proiettandoti davanti a te stesso».

⁵ Le cosiddette tesi «panfinzialiste», che hanno giocato un ruolo fondamentale nella storiografia dalla fine degli anni Sessanta a oltre la metà degli anni Ottanta, sono presentate criticamente in F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 59-101.

sostenitore, emergono già negli scritti di Roland Barthes di fine anni Sessanta, poi raccolti ne *Il brusio della lingua*. Nella quarta sezione, *Dalla storia al reale*, Barthes sostiene che sia la narrazione storica sia il romanzo forniscono la medesima illusione di presenza reale del soggetto e del senso, sebbene i fatti non abbiano che esistenza linguistica. Perché ci sia un fatto, deve esserci un senso che lo coglie come tale e gli dà significato: tale significato è una formazione immaginaria, richiesta per colmare il vuoto su cui si regge il linguaggio. Il reale è, dunque, al massimo un «effetto» dato dal tentativo di espulsione del significato – e quindi del senso – dal segno linguistico tramite il «dettaglio concreto»,¹ che finisce per sopprimere il reale in quanto significato denotativo per farlo ritornare come significato connotativo: è la *categoria del reale* a essere espressa – con tutto il suo retroscena ideologico – non il *contenuto del reale*. La categoria del reale non ha valore assoluto, ma si configura come una convenzione letteraria alla pari di tutte le altre, condivisa da una comunità spaziotemporalmente collocata: la Storia, non a caso, la fanno i vincitori. In tal senso, secondo Barthes, la storiografia moderna – e in particolare ottocentesca – chiude il cerchio paradossale traendo «la propria verità dall'accuratezza stessa della narrazione, dall'architettura delle sue articolazioni e dall'abbondanza delle sue espansioni»; la struttura narrativa, quindi, la quale non fa altro che rimuovere il reale per significarlo, diventa «segno e prova della realtà».² È in tale contesto storico-culturale che va letta l'opera di Federman, che si presenta come un'originale declinazione postmoderna della condizione umana dopo la Seconda Guerra Mondiale: un conflitto che, come annota efficacemente Strazzanti, «ha spostato l'asse del possibile e dell'immaginabile con violenza inaudita verso frontiere fino a quel momento inesplorate».³

Se, dunque, l'incoerenza della Storia ha dimostrato l'impossibilità di leggere la realtà secondo i nessi causa-effetto, anche il passato viene privato di consistenza, e per trovare la verità non resta che inventare: passato e futuro si simmetrizzano così in un eterno divenire in cui nulla si realizza e ogni cosa rimane potenziale. Non vi è alcun soggetto se non come somma provvisoria di brandelli di memoria collegati da storie, storie senza autore, generate in un processo di invenzione privo di inventore; se è il passato a dirci chi siamo, ad affermare la verità su di noi, è quindi la verità della menzogna l'unica possibilità per rispettare la realtà nella memoria. Vuoti e incongruenze sono costitutivi della nostra memoria, e generano nuovi racconti che servono a riempire questi buchi; la memoria è dunque viva finché muta, si riconfigura in un nuovo assetto garantendo una nuova interpretazione: nel movimento infinito dell'autoconfessione di un bugiardo, che sposta continuamente un po' più in là lo schermo delle illusioni, si può trovare la verità. Questa coraggiosa e difficile

¹ Roland Barthes, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 158.

² Id., *Il discorso della storia*, in *ivi*, p. 149.

³ N. M. Strazzanti, *Holocaustic*, cit., p. 32.

verità non ha più nessun contatto con la realtà raccontata dalla Storia, la quale, dietro il velo dell'ufficialità, nasconde la sua afasia. Una *verità*, dunque, alla ricerca di una *realtà* su cui proiettarsi: l'incontro avviene nella *persona* che, osservata dal punto di vista potenziale di Federman, non differisce molto dal *personaggio* che popola quelli che noi chiamiamo mondi finzionali, opponendoli a quelli reali: tutti quanti non sono altro che la somma dei ruoli che *impersonano*.

La ricerca dell'identità trova così l'Altro. Si è passati da quella che sembrava la crisi di un singolo soggetto a quella dell'umanità intera, poiché la condizione del sopravvissuto non è esclusiva: l'assenza di necessità nella posizione del suo sguardo lo rende un punto di vista mobile, un'identità plurale (ricordiamo Moinous, «io» non è mai singolare). Con la sua forza immane, infatti, l'Olocausto ha piegato lo spazio-tempo fino a romperlo: l'uomo federmaniano si ritrova solo a domandarsi come una tale follia si sia incorporata nella sfera dell'esperienza, rendendo il piano d'immanenza, su cui ci muoviamo, una landa desolata in cui ognuno è costretto a tenere per sé uno stupore che non può comunicare; perché per *comunicare* qualcosa che non sia un verso animale bisognerebbe *comprendere*, ovvero tendere la mano verso ciò che deve rimanere inafferrabile.¹

A riprova dell'universalità del discorso di Federman si noti come egli mostra qui di condividere il «destino d'assassinato con la condizionale»² di Ferdinand Céline, autore molto amato da Federman nonostante si fosse fatto portavoce degli ideali di coloro che avevano sterminato la sua famiglia. Quando la morte ci ha già sfiorati una volta, il solo ricordo, per quanto irreali, ci impedisce di continuare a vivere. Tale «agonia differita»³ riduce la vita a un frattale, in cui un perpetuo *ri-nascere* copre la totalità dell'esistenza. È un tema centrale anche per Henry Miller, la cui condizione di sopravvissuto, tuttavia, gli offre l'occasione di affermare la sua libertà: «Io sono morto solo spiritualmente. Fisicamente sono vivo. Moralmente sono libero».⁴ Sebbene in un primo momento anche Federman paia riuscire a riscattarsi – esprimendosi, per di più, attraverso costrutti verbali che sembrano prelevati direttamente da Miller –, in ultima analisi deve constatare come il sopravvissuto viva in un'angoscia ininterrotta procurata dalla sensazione che prima o dopo questa anomalia dovrà certo cessare. Così si esprime l'autore-personaggio Raymond Federman commentando la possibilità di essere al posto di «old guy» nell'anticamera della dipartita:

¹ Cfr. *ivi*, p. 280. Cfr. anche E. Glissant, *Poetica della Relazione*, cit., pp. 173-174.

² Louis-Ferdinand Céline, *Viaggio al termine della notte* [*Voyage au bout de la nuit*], Milano, Corbaccio, 1933-1992³ [1952], p. 53.

³ *Ibidem*.

⁴ Henry Miller, *Tropico del Cancro* [*Tropic of Cancer*], Milano, Feltrinelli, 1973-1981⁶ [1934], p. 103. Cfr. anche Id., *Primavera nera* [*Black Spring*], Milano, Feltrinelli, 1968 [1936], pp. 209-210 e 228-229, Id., *Tropico del Capricorno* [*Tropic of Capricorn*], Milano, Feltrinelli, 1967-1981² [1939], pp. 230 e 347.

in a way this postponement of the end, this transition from lessness to endlessness, this shift from ultimate to penultimate or even to antepenultimate, seems to adumbrate a greater mystery, a greater horror too, and that is why perhaps our old man must be expelled from this world, one cannot wander forever in a borrowed land, live a deferred life, but of course I am only speculating here

perhaps nothing happened that day, it was not like that, how do I know, I wasn't there, no I was lucky, indeed I have never been and hopefully will never be deported, let's just say that I was fortunate, though I could easily be in the old man's place now, and he in mine in this room writing this story

that would greatly facilitate matters, for I already know, or let's say I have notion of how this story might end, Moinous and Namredef would come to see me in my antechamber of departure [...]

and me, at the last moment [...] I would tell the quietly, There are no such things as the space colonies

[...] I have invented the space colonies so that I can be sent there, imaginatively speaking

[...] but unfortunately the potential readers of this story may jump to the conclusion, false and hasty as it may be, that this story is autobiographical in the sense that it tells in a sort of camouflaged way the life of the author, namely me disguised as a nameless old man, projected into a fictitious future space [...], but this is not true, I assure you, for if it were so then indeed I would be the one sitting in that antechamber of departure, remembering how I imagined the space colonies in order to be deported there, while the old man, or someone like him, would be here in this room writing me, inventing and twisting my life into premembrances, distorting my self, my many selves, into a strange time loop

why pretend otherwise, and were this to be so then there would definitely be something wrong with the twofold vibration theory which sustains this extemporaneous story [...]¹

¹ *Ivi*, pp. 276-282. Trad.: «in un certo senso questo rinvio della fine, questa transizione dalla minorità alla perpetuità (*from lessness to endlessness*), questo scivolare dall'ultimo al penultimo o addirittura al terzultimo, sembra adombrare un grande mistero, e un grande orrore, ed è forse il motivo per cui il nostro vecchio uomo deve essere espulso da questo mondo, uno non può vagare per sempre in una terra presa in prestito, vivere una vita rinviata, ma ovviamente io sto solo speculando qui / forse nulla è accaduto quel giorno, non è successo così, come posso saperlo, io non ero là, no io sono stato fortunato, infatti non sono mai stato deportato e se tutto va bene mai lo sarò, diciamo che sono stato graziato, sebbene potrei facilmente essere al posto del vecchio uomo, e lui al mio in questa stanza a scrivere questa storia / questo faciliterebbe le cose, perché io già so, o diciamo almeno che ho un'idea di come questa storia potrebbe finire, Moinous e Namredef verrebbero a trovarmi nella mia anticamera di partenza [...] / e io, all'ultimo momento [...] direi loro con calma, Non esistono cose come le colonie spaziali / [...]

In questi passi si concentrano e si sovrappongono quasi tutte le tematiche affrontate fino ad ora. Il libro non è un'autobiografia poiché, se così fosse, nello stanzino, impegnato a *ricordare* perché e come ha inventato le colonie solo per esserci deportato, ci starebbe Federman e «our old man» si troverebbe nello scrittoio a inventare e distorcere la vita dell'autore. Da vero uomo del sottosuolo, Federman conferma e nega allo stesso tempo l'autobiografismo della sua storia: se lo scrittore fosse nei panni di «old man», saprebbe come andrebbe a finire la storia del protagonista, che è e non è contemporaneamente anche la sua. D'altra parte, se «old man» fosse seduto alla macchina da scrivere, giocherebbe con i tanti io dell'autore "pre-ricordando" il futuro di quest'ultimo, che è esattamente ciò che sta accadendo: i due io risultano quindi distinti, ma inseparabili. Tale ambivalenza tra le due storie, come possibilità diverse ma sovrapposte del medesimo evento, sorregge l'intero impianto della duplice vibrazione: *io non è veramente io e l'altro non è veramente l'altro*. Non esiste identità privilegiata: ognuno potrebbe essere chiunque e occupare un posto diverso da quello in cui si trova. Tanto Federman quanto «old guy», infatti, sono sfuggiti allo sterminio già una volta. Ad ogni occasione in cui il sopravvissuto rivive il momento della sua condanna a morte, la vita si resetta ricominciando da capo. Forse la ragione della nuova deportazione risiede in questo «eccesso di vita»: colui che non vede più la propria fine davanti a sé si trova costretto a vivere delle vite che non gli appartengono, delle vite prese in prestito. È proprio l'impossibilità di raggiungere se stesso, in un perpetuo differire della presenza, a non permettere all'autore di avere una storia e un passato, ma una serie infinita di doppi: potrebbe benissimo essere «our old man» chiuso nell'anticamera della partenza, come il ragazzino, sfuggito al rastrellamento perché nascosto nell'armadio, protagonista di *The voice in the closet* – breve racconto scritto per interrompere l'angoscia che gli procurava la stesura di *The Twofold Vibration*.¹ Se Federman fosse al posto di «old guy» riuscirebbe a spiegarsi il proprio destino, ma purtroppo ognuno vede la serie delle proprie possibilità da un punto limitato:

ho inventato le colonie spaziali in modo tale che potessi esservi metaforicamente spedito / ma sfortunatamente i potenziali lettori di questa storia potrebbero saltare alla conclusione, per quanto falsa e affrettata possa sembrare, che questa storia sia autobiografica, nel senso che racconta in una maniera in un certo senso camuffata la vita dell'autore, ovvero io travestito da vecchio uomo senza nome, proiettato in un fittizio spazio futuro [...], ma non è vero, ve lo assicuro, perché se così fosse infatti sarei io quello seduto nell'anticamera della partenza, ricordando come ho immaginato le colonie spaziali in modo da esservi deportato, mentre il vecchio uomo, o qualcuno come lui, sarebbe qui in questa camera a scrivermi, a inventare e attorcigliare la mia vita in pre(ri)cordi, distorcendo il mio io in molti io, in uno strano anello temporale / perché pretendere altrimenti, e se le cose stessero così ci sarebbe senz'altro qualcosa di sbagliato nella duplice vibrazione che sostiene questa storia estemporanea». Il vocabolo «lessness» è una probabile allusione all'opera di Beckett intitolata *Sans*, uscita nel 1969 in lingua francese e tradotta poco dopo in inglese dall'autore stesso proprio col titolo *Lessness*.

¹ Cfr. T. LeClair, L. McCaffery (a cura di), *Anything Can Happen*, cit., pp. 144-145.

ogni possibilità alternativa conosce delle altre soltanto ciò che non può comunicare.

Dunque, se è vero che la «duplice vibrazione che sostiene questa storia estemporanea» consente a Federman di riconnettere la propria esperienza personale a quella dell'umanità intera, al tempo stesso sembra proprio che in questa struttura ci sia qualcosa di «sbagliato». A ben vedere, infatti, Federman e «our old man» sono possibilità alternative per modo di dire, in quanto i due, seppure estranei l'uno all'altro, si trovano, si sono trovati e si troveranno sempre nella medesima situazione: sul punto di essere deportati. Nel suo desiderio di fare chiarezza, Federman si è cacciato in una trappola temporale con ingenuità degna di un personaggio creato da un autore di un genere di second'ordine come la fantascienza. Il flusso temporale si attorciglia ora in un nastro di Möbius senza uscita: non potrà mai raggiungere la verità "pre-ricordando" il futuro, poiché nel momento in cui risolvesse il problema, non avrebbe più bisogno di invertire il flusso dei ricordi. L'inversione del flusso temporale si è tradotta in una ciclicità eterna in cui Federman/«old guy» ripassa ogni volta per il punto di partenza, il quale ha perso la familiarità che aveva in origine: quest'azione genera un'infinita serie di doppi che simultaneamente sono e non sono Federman, perpetui testimoni della propria frustrazione. Frustrazione che si estende a tutta l'umanità, la quale, nonostante la propria condizione di sopravvissuta, non cessa di porsi sulla soglia dell'auto-sterminio.

La ripetizione nello spazio e nel tempo che contraddistingue il mondo di *The Twofold Vibration* ricorda da vicino quella descritta da *Le Dépeupleur* di Samuel Beckett, da cui viene tratta la citazione che simbolicamente apre e chiude il libro: «Mais la persistance de la double vibration donne à penser que dans ce vieux séjour tout n'est pas encore tout à fait pour le mieux».¹ Il racconto ritrae una quantità di esseri impegnati in gesti ripetitivi all'interno di uno spazio cilindrico in cui i corpi sono sfigurati dal persistere di una duplice vibrazione che fa oscillare poliritmicamente tra un massimo e un minimo la luminosità e la temperatura. Se in Beckett, però, la frase sembra turbare l'equilibrio mettendo in dubbio l'eterna simmetria e adombrando la possibilità di un «dernier état du cylindre»,² in Federman la citazione, posta in esergo e incastonata nella sezione finale del romanzo, sembra simmetrizzare se stessa negando qualsiasi possibilità di fuga: l'eternità è una prigione perfetta. Il perpetuo movimento del divenire – afferma Heidegger – mantiene aperta la possibilità di un mutamento del destino,³

¹ Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, pp. 49-50 [trad. it. *L'immagine – Senza – Lo Spopolatore*, a cura di Renato Oliva, Torino, Einaudi, 1989, p. 88: «Ma il persistere della duplice vibrazione induce a credere che in quella vecchia dimora c'è ancora qualcosa che non va bene»]. Nel romanzo di Federman la citazione è presa dall'autotraduzione inglese dell'opera di Beckett (intitolata *The Lost Ones*); si è preferito proporre la lezione della prima versione francese.

² *Ivi*, p. 51.

³ Cfr. M. Heidegger, *Moira*, in *Saggi e discorsi*, cit., p. 175.

ma la duplice vibrazione del tempo del sopravvissuto ha il suo prezzo da pagare. Quando «old guy», ormai rassegnato, attende nell'anticamera di venir chiamato per salire sull'astronave che cancellerà ogni traccia della sua esistenza, il suo nome non viene pronunciato: il sopravvissuto non può stare né coi vivi né coi morti. L'autore apre gli occhi, fissa gli eventi irrisolti, si accorge che la permanenza della duplice vibrazione ineliminabile rende il mondo inquieto. Non manca nulla e chiude gli occhi di nuovo. Avendo sottratto alla morte il dominio del tempo, la precarietà si traduce in moto apparente, staticità che dalla pura molteplicità delle possibilità ne esclude una: quella di morire. La vicenda di Federman/«old guy», dunque, oscilla tra solipsismo e universalismo tragico. Per certi aspetti, infatti, la sua «linea di vita» si presenta ontologicamente autosufficiente, isolata dal flusso temporale del resto del mondo come lo era quella di Jane nel racconto di Heinlein; per altri, invece, la *curva causale* che lo imprigiona sembra intrappolare un congruo numero di persone: un'umanità che, come il protagonista di *A Little Something for Us Temponauts*, guidata da una planetaria pulsione di morte, ripete all'infinito l'atto del proprio sterminio.

Quando l'anello temporale è globale e finisce per abbracciare l'intera storia del mondo, si ha allora un caso di *eterno ritorno*: l'affinità con la *curva causale*, però, non è da ricercarsi nella sua natura paradossale, ma piuttosto nella presenza di un destino immutabile che caratterizza la vita degli individui. Abbiamo già visto due tipi di eterno ritorno: uno in cui le epoche possono essere distinte per regola di successione, l'altro in cui tale classificazione non è possibile.¹ Facendo riferimento alla direzione della freccia del tempo all'interno delle varie epoche, possiamo ora compiere un'ulteriore distinzione: si trovano mondi in cui domina un tempo monodirezionale che periodicamente torna al punto di partenza, altri in cui la freccia del tempo, dopo essersi mossa in una direzione, ritorna passando a ritroso per tutti i punti che aveva attraversato all'andata. Chiameremo questi: *eterno ritorno ciclico e oscillatorio*.

La struttura dell'*eterno ritorno ciclico* è quella iconicamente rappresentata dal simbolo dell'Uroboro, raffigurante un drago o un serpente che, mordendosi la coda, va a formare un cerchio senza inizio né fine. Siffatta disposizione ha ispirato diverse strategie compositive in svariati ambiti artistici. Tra le più celebri vi è il canone cancrizzante, antica forma di contrappunto in cui il conseguente riproduce l'antecedente partendo dall'ultima nota ed eseguendolo interamente a ritroso. Oltre che nel famoso Canone della *Musikalisches Opfer* di Johann Sebastian Bach, esso viene utilizzato anche nel Rondeau di Guillaume de Machaut intitolato emblematicamente *Ma fin est mon commencement*. Joyce deve avere avuto sicuramente in mente la ciclicità dell'Uroboro mentre progettava l'architettura narrativa del *Finnegans Wake*, la cui frase conclusiva, mozzata sull'ultima pagina, riprende sulla prima, rendendo così arbitrario il punto di inizio

¹ Cfr. Libro I, par. 3.2.

e di fine della narrazione.¹ La lezione di Joyce sarà appresa e riapplicata poi dai narratori della successiva generazione: esempi di strutture circolari di questo tipo sono *Rayuela* di Cortázar e i racconti *Möbius the Stripper* di Gabriel Josipovici e *Frame-Tale* di John Barth.² Il racconto di Barth, in particolare, ne rappresenta la versione minimalista. La storia consiste infatti di un'unica pagina: sul margine destro del retto si legge «ONCE UPON A TIME THERE», mentre su quello sinistro del verso «WAS A STORY THAT BEGAN»; Barth invita il lettore a ritagliare la sezione di foglio contenente le due parti di frasi e piegarla ad anello girando una delle estremità, cosicché l'enunciato «ONCE UPON A TIME THERE WAS A STORY THAT BEGAN» si ripeta all'infinito, scorrendo sulla superficie di un nastro di Möbius.

Un esempio di struttura a *eterno ritorno oscillatorio* può invece essere riscontrato nel modello cosmologico proposto dai fisici Paul Steinhardt e Niel Turok, che hanno presentato la loro teoria come «scenario epirotico», rifacendosi così in modo esplicito alla cosmologia stoica secondo cui l'universo ciclicamente rinasce dalle proprie ceneri. Secondo Steinhardt e Turok, infatti, il nostro universo esiste in un intervallo di espansione e contrazione: una volta raggiunto l'apice, l'universo si restringe fino a implodere, ricominciando così un nuovo ciclo.³ È una temporalità vagamente ispirata a modelli di questo tipo a informare il racconto *Ti con zero* di Calvino, che consiste interamente nelle riflessioni sulla natura del moto e del tempo compiute da un immaginario cacciatore della savana africana: egli, trovandosi nell'incertezza che caratterizza il momento in cui, dopo aver scoccato la freccia, non è sicuro se questa colpirà o meno il leone che sta balzando su di lui, ha l'impressione di non trovarsi in quella situazione per la prima volta. Se, medita il cacciatore, la storia si ripete e l'universo si espanderà finché durerà l'inerzia dell'esplosione originaria per poi ritirarsi vinto dalla gravità che concentrerà nuovamente la materia in un punto,

la conseguenza che devo trarne è che il tempo ritornerà sui suoi passi, che la catena dei minuti si srotolerà in senso inverso, fino a quando non si arriverà di nuovo al principio, per poi ricominciare, tutto questo infinite volte, – e non è detto, allora, che abbia avuto un inizio: l'universo non fa altro che pulsare tra due momenti estremi, obbligato a ripetersi da sempre, – così come infinite volte s'è ripetuto e si ripete questo secondo in cui ora io mi trovo. [...] [L]a corsa invertirà il suo senso, l'universo ripeterà la sua vicenda all'incontrario, dagli effetti risorgeranno puntuali le cause, e anche da questi effetti che m'attendono e che non conosco [...] si ritornerà al momento che ora sto vivendo [...] e tutto il dopo sarà via via cancellato secondo per secondo dal ritorno del prima, sarà dimenticato nello scomporsi di miliardi di combinazioni di neuroni dentro i lobi dei cervelli, cosicché nessuno saprà di vivere nel rovescio del tempo come

¹ Cfr. James Joyce, *Finnegans Wake*, Ware, Wordsworth, 2012, pp. 3 e 628.

² Cfr. J. Cortázar, *Rayuela*, cit.; Gabriel Josipovici, *Möbius the Stripper*, in *Möbius the Stripper. Stories and Short Plays*, London, Gollancz, 1974, pp. 64-85; John Barth, *Frame-Tale*, in *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*, New York, Anchor Books, Doubleday, 1968-1988², pp. 1-2.

³ Cfr. M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 171.

neppure io adesso sono sicuro di qual è il senso in cui si muove il tempo in cui mi muovo, e se il poi che attendo non è in realtà già avvenuto or è un secondo, portando con sé la mia salvezza o la mia morte.¹

La storia dell'universo si presenta qui come un film su nastro magnetico, o meglio, un film su nastro di Möbius in cui, muovendosi sulla sua superficie, si ritorna all'origine periodicamente invertiti, sebbene non vi sia modo di dire quale sia l'orientamento originale. Tale struttura rispecchia da vicino anche quella del mondo di *Ratner's Star*, romanzo di Don DeLillo che narra le avventure del premio Nobel Billy Twilling, a soli quattordici anni il più brillante matematico della sua epoca. DeLillo non si limita a inserire la matematica come argomento, ma costruisce un'opera che, contemporaneamente, ne rispecchi le ambizioni di ordine e armonia e ne faccia l'ambiguo emblema del tentativo disperato di arginare il caos della vita, di fronte a cui la ragione trema, incapace di accettarlo. «La simmetria è un potente analgesico»,² commenta uno dei personaggi, e proprio su una serie di simmetrie è costruito l'intero romanzo, a partire dai due protagonisti, Billy e Softly, il primo un bambino cresciuto troppo in fretta, l'altro un adulto nel corpo di un ragazzino, i quali presentano simmetrie fin nei dettagli anatomici più intimi. La vicenda è suddivisa in due sezioni speculari: la prima è ambientata in un centro di ricerca che raccoglie i migliori esperti di svariati settori – dalla logica, alla linguistica, dall'astrofisica alla geologia –, mentre la seconda si svolge nella caverna sottostante. Come viene spiegato a Billy durante il prebriefing, lo scopo dell'«Esperimento sul campo uno» è quello di «realizzare il sogno più antico dell'umanità», ovvero quello di studiare la relazione tra microcosmo e macrocosmo, di come le parti e il tutto si riflettano vicendevolmente: «Studiare il pianeta. Osservare il sistema solare. Ascoltare l'universo. Conoscere noi stessi. [...] Lo spazio cosmico e quello interiore. Che si fondono l'uno nell'altro».³ Il compito di Billy è di contribuire all'elaborazione di un linguaggio – denominato «Logicon meno uno» – in grado di provare la coerenza delle formalizzazioni dell'aritmetica usando un insieme molto ridotto di principi di ragionamento, obiettivo molto simile a quello che si erano posti molti logici e matematici – tra cui Russell, Whitehead e Hilbert – a cavallo tra XIX e XX secolo. Dato che l'aritmetica viene considerata la regina di tutti i linguaggi da noi utilizzati, indagando sulla sua organizzazione i direttori del centro mirano a comprendere «la struttura stessa del nostro ragionamento».⁴ Chiarito il suo funzionamento, la speranza è quella di riuscire a decifrare anche il messaggio inviato sulla terra da parte di un'ipotetica forma di vita senziente – identificata dall'acronimo «esistenti S.R.A.» – che vive in prossimità della stella di Ratner: questo messaggio, tuttavia, dà solo l'impressione di giungere dalla

¹ Italo Calvino, *Ti con zero*, in *Ti con zero*, ora in Id, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 311-312.

² Don DeLillo, *La stella di Ratner [Ratner's Star]*, Torino, Einaudi, 2011 [1976], p. 127.

³ *Ivi*, p. 24.

⁴ *Ivi*, p. 300.

suddetta stella, poiché essa si trova all'interno di un'anomalia spazio-temporale che i fisici del centro di ricerca chiamano «totalità moholica» o «spazio oscuro-dimensionale».¹ Tutta la seconda parte del romanzo si svolge invece nella caverna sottostante il centro di ricerca, dove gli stessi scienziati, che cercano le fondamenta del linguaggio, scavano sempre più in profondità nelle viscere della terra: sebbene l'obiettivo dello scavo sia meno chiaro rispetto a quello del «campo uno», la simmetria è evidente. Lo stesso edificio che ospita il centro è fatto a forma di cicloide, ovvero la curva tracciata da un punto fisso su una circonferenza che rotola lungo una retta; la ripetitività di questa figura e la simmetria data dal movimento circolare del punto costituiscono un analogo dell'assetto temporale del mondo rappresentato nel romanzo, il quale pare seguire fasi successive di progressione e regressione. Infatti, più in profondità si spingono, più gli studiosi che operano nella caverna trovano oggetti che testimoniano un'evoluzione al contrario della razza umana: raggiunto il livello tecnologico minimo, i manufatti, anziché scomparire, attestano uno stadio sempre più avanzato a mano a mano che si procede con gli scavi.²

DeLillo, nel porre la simmetria come principio che regola la messa in opera del romanzo, ne fa emergere l'essenza problematica. Il nocciolo della questione viene espresso in modo esplicito durante un colloquio, oscillante tra fisica e metafisica, tra due degli scienziati coinvolti nel progetto:

C'è poi sempre chi ritiene che una totale simmetria vada evitata anziché ricercata, e il motivo è che questo equilibrio strutturale rappresenterebbe non una vittoria sul caos e sulla morte, ma la morte stessa, o ciò che ne consegue.³

L'ossessione per la simmetria che segna la vita dei personaggi di *Ratner's Star* è la quintessenza dell'ansia raziocinante occidentale, la quale ricerca le anomalie per riunirle in un quadro coerente: ogni cosa ha la sua ragione. Siamo ancora alla famosa metafora dell'affresco di Leibniz: una volta levata la copertura che lasciava intravedere solo una macchia di colore, quella che sembrava una «congerie confusa di colori senza gusto» si rivela essere una «pittura bellissima».⁴ A far risaltare tale tematica sono principalmente le due rivelazioni finali che, date quasi simultaneamente, fanno precipitare la situazione, che sembrava aver raggiunto un punto di equilibrio quasi statico, nel giro di poche pagine. Dapprima i membri del progetto vengono a sapere che in realtà il messaggio non proviene da un'altra galassia, ma che è stato inviato dai terrestri che – per appropriarci delle parole di Calvino – vivevano nel «rovescio del tempo», e si trovavano in uno spazio «moholicamente denso». L'altra scoperta fondamentale è che il mohole è molto più vicino di quanto pensassero: la spinta a cercare i misteri

¹ *Ivi*, p. 196.

² Cfr. *ivi*, p. 350.

³ *Ivi*, p. 56.

⁴ Cfr. Libro I, par. 4.1.

«all'esterno», in luoghi lontani nello spazio e nel tempo, aveva impedito di notare come

Tutto ciò che abbiamo intorno, almeno fino al pianeta più lontano e al sole stesso, il nostro sole, noi, tutti noi, le persone, la materia, l'energia, siamo tutti parte di un mohole, ci siamo dentro, siamo moholicamente densi.¹

Tutto fa pensare che ciò che stanno captando altro non sia che la trasmissione della fase culminante della cuspidale temporale precedente; ma, visto che il tempo procede poi in senso inverso, non ha senso parlare di successori e predecessori: «le generazioni successive *siamo noi*».² Se il messaggio da decodificare è il messaggio di risposta già decodificato, non è necessario sviluppare alcun metalinguaggio e, cosa ancor più sconcertante, non vi è nessun reale messaggio, ma soltanto un rimando infinito tra entità identiche che non hanno nulla da dirsi. Commenta uno degli scienziati: «Abbiamo ricostruito gli esistenti S.R.A., e adesso veniamo a sapere che siamo noi».³ Per alcuni di loro, qualora si fosse scoperto che i mittenti del messaggio fossero veramente alieni e non gli stessi umani che ne tentano la decodifica, il progetto «Logicon meno uno» sarebbe stato compromesso: il problema di circolarità che, dopo Gödel,⁴ sappiamo affliggere i progetti di questo tipo è, in un certo senso, evitato dalla circolarità simmetrica del mondo in cui viene applicato il metalinguaggio. In altre parole, il linguaggio che si vorrebbe decodificare attraverso un metalinguaggio universale è il metalinguaggio stesso, poiché, appunto, «[r]iceviamo soltanto ciò che noi stessi trasmettiamo».⁵ Il romanzo di DeLillo si presenta come un enorme nastro di Möbius in cui ogni oggetto, sensazione e legge sfuma senza cesure nel suo simmetrico contrario. La coscienza dei partecipanti al progetto oscilla tra l'evidenza della realtà e il rifiuto di accettarla, poiché contraddice tutto ciò che è cementato nella loro mente: la scoperta di essere parte della «totalità moholica» o «spazio oscuro-dimensionale» – zona d'irregolarità nelle leggi che dominano l'universo – prova come l'ossessione per la simmetria sia nata negli abitanti di un luogo asimmetrico, che tuttavia si simmetrizza nella sua eccezionalità ripetitiva. La simmetria è esito di una singolare asimmetria nelle leggi dell'universo e viceversa: ordine e disordine si confondono l'uno nell'altro in una «mescolanza

¹ D. DeLillo, *La stella di Ratner*, cit., p. 448.

² *Ivi*, p. 447.

³ *Ivi*, p. 448.

⁴ Cfr. Kurt Gödel, *Proposizioni formalmente indecidibili dei Principia Mathematica e di sistemi affini I*, in *Opere*, vol. I (1929-1936), Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 113-138. Nel 1931 Gödel dava il colpo di grazia al sogno di David Hilbert provando l'incompletezza sintattica dell'aritmetica e l'impossibilità di dimostrare la coerenza di un sistema logico all'interno del sistema stesso: sarebbe infatti, recuperando il titolo di un famoso romanzo di Heinlein, come alzarsi in piedi tirando i lacci dei propri stivali.

⁵ *Ibidem*.

insolubile».¹ La scoperta dell'irrazionalità nel cuore della razionalità riflette la completa autoreferenzialità del «Logicon meno uno»: il cerchio si chiude e tanto la mente dei personaggi quanto il mondo da loro abitato cominciano a dissolversi, ovvero a regredire per dare così inizio a un nuovo ciclo oscillatorio. Nell'allucinata scena finale, infatti, viene ritratto un ragazzino in giacca e cravatta, probabilmente Billy Twilling, l'*enfant prodige* della matematica cresciuto troppo in fretta, che pedala goffamente su un triciclo bianco eccessivamente piccolo per la sua stazza: finalmente sul suo volto si dipinge un sorriso, mentre avanza in uno «spazio bianco», «cancellato».²

¹ Cfr. Libro I, par. 3.3 e 4.

² D. DeLillo, *La stella di Ratner*, cit., p. 479.

5. SPAZIO

L'Esterno e l'Interno possono far parte del medesimo campo?
Thomas Pynchon

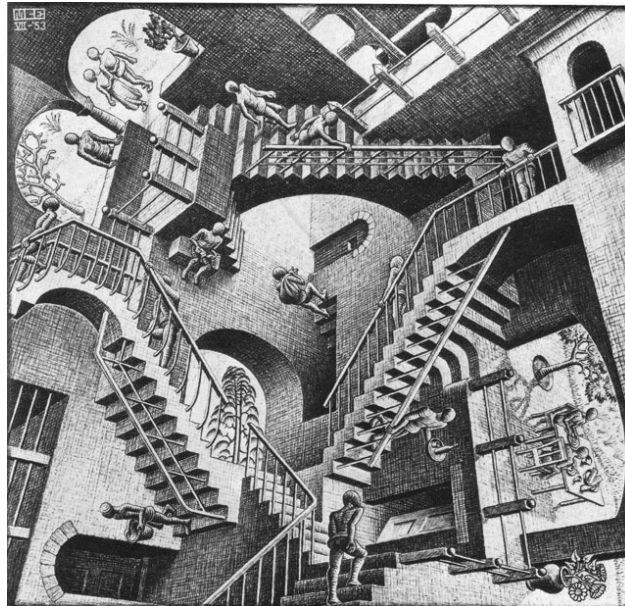


Fig. 1. M. C. Escher, *Relatività* (litografia, 1953).

Una caratteristica che accomuna la netta maggioranza degli studi sulla letteratura contemporanea è sicuramente l'interesse per la dimensione spaziale: in ambito letterario, e non solo, da Edward Soja a Fredric Jameson sono in molti a porre come discriminante tra modernismo e postmodernismo una nuova concezione dello spazio,¹ il quale ha la pericolosa tendenza a dispiegarsi sotto forma di labirinto o di intrico perpetuamente variabile, in cui un principio ordinatore eteroclitico impedisce all'io di mettersi in relazione con se stesso e con l'ambiente che lo circonda. Brian McHale individua come paradigmi visivi di questo genere di spazio le acquedotti dei *Carceri* di Giovanni Battista Piranesi e le litografie di Marits Cornelis Escher, poiché le loro topologie paradossali presentano caratteri analoghi agli intricati corridoi della kafkiana corte di giustizia de *Il Processo* e alle interminabili «gallerie esagonali» de *La biblioteca di Babele* di Borges: «i due testi fondatori [...] di tutta la topologia postmodernista».²

Nel panorama italiano, un autore che ha dedicato gran parte del suo lavoro, almeno dalla metà degli anni Sessanta, alla riflessione su questo tema è Calvino;

¹ Una panoramica viene offerta in Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009, pp. 37-41.

² B. McHale, *Constructing Postmodernism*, cit., p. 157.

nel racconto *Il conte di Montecristo*, ad esempio, egli non si limita – come abbiamo visto in precedenza – a piegare su se stesso il tempo, ma fa subire anche allo spazio il medesimo trattamento. La fuga dalla fortezza in cui Edmond Dantès e l'Abate Faria sono rinchiusi, infatti, non è impresa facile poiché il luogo in cui sono rinchiusi è dominato da un tessuto spaziotemporale dalle maglie così intricate che sembra impossibile uscirne. «La fortezza non ha punti privilegiati: ripete nello spazio e nel tempo sempre la stessa combinazione di figure».¹ Non solo lo spazio si auto-replica, ma anche il tempo scorre secondo ritmi diversi che s'intrecciano l'uno nell'altro scomponendo i personaggi in diverse immagini di se stessi: dalla sua cella Dantès vede scomparire e ricomparire subito dopo l'Abate Faria «stanco, scheletrico, invecchiato, come se fossero passati anni dall'ultima volta che l'ho visto».² I personaggi si muovono alla stregua di quelli che popolano la litografia di Escher posta in apertura (*Fig. 1*): «Alle volte s'apre una breccia; ne spunta la testa di Faria capovolta. Capovolta per me, non per lui; striscia fuori dalla sua galleria, cammina a testa in giù senza che nulla si scomponga nella sua persona [...]».³ Come se abitassero mondi differenti dominati da regole completamente diverse, ma costretti a coesistere nel medesimo spazio, ciascuno dei personaggi si trova isolato, costretto a interrogare se stesso perché incapace di comunicare con l'altro. Sebbene entrambi trascorrono le loro giornate mappando la fortezza nel tentativo di fuggire, le strategie adottate sono ben diverse: mentre l'abate scava e, procedendo per tentativi, finisce per perdere totalmente il senso dell'orientamento, Dantès saggia l'arma dell'immaginazione e, provando a costruire una mappa mentale della fortezza per individuarne i punti deboli, finisce per non riuscire più a distinguere tra dati dell'esperienza e congetture fantastiche.

Al modo d'evadere ho pensato e penso molto anch'io: anzi, ho fatto tante supposizioni sulla topografia della fortezza, sulla via più breve e più sicura per raggiungere il bastione esterno e tuffarmi in mare, che non so più distinguere tra le mie congetture e i dati che si fondano sull'esperienza. Lavorando di ipotesi riesco alle volte a costruirmi un'immagine della fortezza talmente persuasiva e minuziosa da potermi muovere a tutto mio agio col pensiero; mentre gli elementi che ricavo da ciò che sento sono disordinati, lacunosi e sempre più contraddittori.⁴

¹ I. Calvino, *Il conte di Montecristo*, cit., p. 348.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 347.

⁴ *Ivi*, pp. 345-346. Questa «doppia possibilità» nel modo di affrontare il labirinto si configura come un'ulteriore tappa della riflessione calviniana ospitata nel suo saggio *La sfida al labirinto*. Già qui si potevano distinguere due atteggiamenti: da una parte quello di colui che, sentendo la necessità di «affrontare» il labirinto del reale, desidera realizzarne una mappa «da più particolareggiata possibile», dall'altra quello di colui che già sa che dal labirinto non si può uscire, ma ne subisce comunque il fascino, il fascino del «perdersi». Per Calvino sono entrambe maniere di sfidare il labirinto che «non si possono sempre distinguere con un taglio netto». «Resta fuori»

Uno dei primi a dare un nome e una definizione a questo genere di spazi è sicuramente Foucault, i cui scritti si presentano come un'aperta critica alla Modernità e alle strategie di potere che, avallate dalle formazioni linguistiche, raggiungono livelli di pervasività altissimi, sebbene giochino la carta della persuasione anziché quella della repressione. Dalla presenza di una molteplicità di protocolli d'ordine, che si sostituiscono al naturale e personale rapporto con l'ambiente, scaturisce una nuova percezione della realtà: luogo fisico e rappresentazione mentale dello stesso scorrono l'uno sull'altra – o l'uno nell'altra – senza corrispondenza; si scivola così nell'incongruo, i conti non tornano e rifarli non porta risultati migliori. È insomma diventato impossibile costruire un luogo comune, una tassonomia riconoscibile e condivisibile di concetti e oggetti: l'*Eterotopia*, è quello spazio in cui si presentano, giustapposti l'uno all'altro, frammenti che appartengono a ordini di discorso differenti, senza sia che possibile ricondurli a un ordine comune.¹

Il merito di aver applicato e approfondito il concetto di *Eterotopia* in relazione allo spazio letterario va senz'altro a Brian McHale, il quale vede nelle strategie retorico-conoscitive adottate dalla scrittura postmodernista dei mezzi per sottolineare problemi di tipo ontologico anziché epistemologico.² In altre parole, alla rappresentazione di un soggetto gettato nel mondo, costretto a nutrirsi di fugaci illusioni poiché incapace di raggiungere una realtà esterna e da lui o lei indipendente, si preferisce quella di un realtà plurale, groviglio di più mondi di natura eterogenea in cui le caratteristiche di ognuno si sovrappongono a quelle degli altri rendendo praticamente impossibile la localizzazione dell'io: all'interno dell'*Eterotopia* non esistono frontiere ben definite e il dualismo tra fatto e finzione si perde nel mescolarsi di più livelli di realtà. Il reale subisce, dunque, quello che Bertrand Westphal chiama un «indebolimento ontologico»:³ le descrizioni di spazi reali entrano in relazione stretta con quelle di luoghi fantastici, sfumandosi vicendevolmente i contorni. L'obiettivo che si pone la geocritica è proprio quello d'indagare il valore semantico della figura d'interferenza risultante tra diverse rappresentazioni che, per qualche motivo, presentano affinità referenziali. Il fenomeno risultante da tale interazione tra reale ed irreale viene definito da Westphal «*interferenza eterotopica*».⁴ L'idea è debitrice della tassonomia proposta da McHale, che contempla quattro strategie attraverso cui il referente reale e la sua rappresentazione entrano in attrito: giustapposizione, interpolazione,

solamente colui che volta le spalle al labirinto e crede di poter sfuggire rifugiandosi nella semplicità: è questa l'unica vera «*resa al labirinto*» da opporre alla «*sfida*» (cfr. Italo Calvino, *La sfida al labirinto*, in «Il Menabò 5», Torino, Einaudi, 1962, poi in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, ora in *Saggi 1945-1985*, vol. I a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995-2015⁵, p. 122).

¹ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 7-8.

² Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 6-11.

³ B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 57.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 147-153.

sovraimpressione e attribuzione erronea.¹ Attraverso di loro il «realema» (*Realeme*) – ovvero la realtà percepita da una determinata comunità, situata nello spazio e nel tempo² – subisce una (dis)torsione identitaria che gli fa acquistare significato simbolico-allegorico: se il grande precursore è qui William Blake, che nel suo poema *Jerusalem* sovrappone le contee del Regno Unito alle Dodici Tribù di Israele così come vengono ritratte nel *Vecchio Testamento*, l'esempio postmoderno *par excellence* si trova in *Ada* di Nabokov, dove il mondo alternativo in cui è ambientato il romanzo è costruito descrivendo gli spazi occupati nel nostro mondo da Canada e Stati Uniti, Inghilterra e Francia, etc. come se fossero tutti quanti la Russia.³ In quest'ultimo caso, commenta McHale,

tutte queste esposizioni multiple sono accuratamente motivate: al livello della finzione, dal *topos* fantascientifico dei mondi paralleli; al livello della biografia dell'autore (che nel testo di Nabokov non può essere accantonata come irrilevante), dalla complessa stratificazione di culture e patrie – Russia, Inghilterra, Francia e Stati Uniti – che ha costituito l'esperienza personale di Nabokov.⁴

Oltre a queste *zone*, frutto dell'interferenza di più luoghi di cui si può fare esperienza nel mondo, esistono anche *zone testuali* che, pur avendo scarsissimi rapporti con la realtà extra-testuale, subiscono il medesimo trattamento. Infatti – come sostengono, tra gli altri, Goodman e Rorty⁵ – quando pensiamo a un oggetto, l'esperienza che ne abbiamo, indipendentemente dal fatto che esso sia reale o immaginario, è di tipo rappresentativo: che si sia vista o meno la *Tour Eiffel* poco cambia, il suo nome evocherà in noi una serie di immagini mentali e con queste avremo a che fare, non con una supposta realtà esterna. Se i luoghi, dunque, non sono altro che un assieme di descrizioni (o di proprietà descrivibili), l'esistenza fisica diventa irrilevante e la natura reale o fittizia del mondo di riferimento non è condizione necessaria per la presenza di interferenze eterotopiche: esse si attivano ogni qualvolta uno spazio già codificato viene ripreso, innescando un attrito tra referenti che genera nuova informazione.

Un'interferenza di questo tipo è riscontrabile proprio nel racconto di Calvino che abbiamo preso in considerazione: la fortezza d'If in cui sono rinchiusi Dantès e l'Abate Faria non è altro che una *ri-scrittura* dell'omonimo luogo descritto da Dumas. Non solo la fortezza, ma tutti i luoghi del romanzo originale, *Le Comte de Monte-Cristo*, paiono sovrapporsi l'uno all'altro; operazione che imprime il racconto sulla superficie di un nastro di Möbius caratterizzato da un'indifferenza topologica tra interno ed esterno. Persa tale opposizione, svanisce ogni possibilità d'evasione: «La mappa d'If-Montecristo-Elba è

¹ Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 45-49.

² Cfr. Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, in «Poetics Today», 11, 1990, *passim*.

³ Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 46-47.

⁴ *Ivi*, p. 47.

⁵ Cfr. Libro I, par. 3.4.

disegnata in modo che facendola ruotare di un certo numero di gradi si ottiene la mappa di Sant'Elena; la fuga si rovescia in un esilio senza ritorno».¹ Nel caso del *Conte di Montecristo* la ragione dell'interferenza è spiegata esplicitamente: la sovrapposizione di un luogo sull'altro è metafora dell'accumularsi delle pagine scritte dal romanziere, che costituiscono la somma delle pieghe che la storia potrebbe assumere: non è ancora avvenuta alcuna selezione.² Mentre Dantès e Faria nel racconto di Calvino rimangono imprigionati in questo istante di libertà in cui tutte le varianti si sovrappongono, il romanzo di Dumas, invece, sarà destinato a prendere una sola strada, quella stabilita dallo scrittore: al protagonista la fuga dalla fortezza sarà quindi garantita soltanto a prezzo di perdere definitivamente la possibilità di scegliere, ovvero arrendendosi al divenire-marionetta in balia di una mano invisibile che decide al posto suo.

Non a caso, le fasi di composizione del romanzo si riflettono sulla natura dei protagonisti: Dantès può percorrere le vie del porto di Marsiglia poiché le pagine riguardanti la sua giovinezza sono già pronte per la stampa, mentre i capitoli sulla fortezza d'If, che devono ancora esser messi a punto, non gli consentono di farsi un'idea delle dimensioni della sua prigione. Emblematica in tal senso è la scena in cui Faria, aperta una breccia nella parete della fortezza, si ritrova, a sorpresa, nello studio del suo autore, Dumas. Tale fenomeno – chiamato *metalessi* finzionale, in questo caso, *antimetalessi* – coglie l'essenza di quell'*indifferenza topologica tra interno ed esterno* che abbiamo visto caratterizzare lo spazio del racconto di Calvino e che, come vedremo nelle prossime sezioni, contraddistingue un congruo numero di testi postmodernisti. In alcuni casi la metalessi è seguita da un'acquisita capacità di autodeterminazione, in molti altri, come in questo, ciò non avviene; la libertà dell'Abate, infatti, è ancora legata al libro: egli, anziché tentare la fuga nel mondo reale, «cerca il capitolo dell'evasione». I personaggi non riescono a uscire dal loro mondo.³

¹ I. Calvino, *Il conte di Montecristo*, cit., pp. 352-353.

² Dumas, subissato dalle richieste degli editori, era costretto ad appoggiarsi a diversi collaboratori per completare i romanzi entro i tempi stabiliti: nel 1847 subì persino un processo per ritardi nella consegna del *Comte de Monte-Cristo*. Calvino prende probabilmente spunto da questo aneddoto per costruire il proprio racconto.

³ Cfr. I. Calvino, *Il conte di Montecristo*, cit., p. 355.

5.1. INDIFFERENZA TOPOLOGICA TRA INTERNO ED ESTERNO

Quando ci si mette alla ricerca di paradossi topologici nella letteratura contemporanea, senza dubbio non ci si deve lasciar sfuggire *The Third Policeman* di Flann O'Brien, opera scritta nel 1939, ma pubblicata postuma nel 1967, poiché inizialmente respinta da vari agenti ed editori. Il romanzo, caratterizzato da una stratificazione pressoché infinita di possibili livelli di lettura, è erede della ricca letteratura umoristica vittoriana: in particolare della saga di «Erewhon», il mondo capovolto descritto da Samuel Butler, ma si sente anche l'influenza da una parte dei giochi linguistici e dei *non-sense* cari a Lewis Carroll, e dall'altra di *Flatland*, l'eccezionale parodia geometrica firmata da Edwin Abbott.¹ La riscoperta tardiva dell'opera di O'Brien, però, non stupisce del tutto, non solo per il fatto che autori come Butler, Carroll e Abbott, per motivi diversi, godranno di una seconda giovinezza nel secondo dopoguerra, ma anche perché, sebbene composta in piena stagione modernista, le problematiche ontologiche che venano le sue pagine e le strategie retoriche adottate la iscrivono in piena stagione postmodernista.

Il romanzo si apre con l'arrivo dell'anonimo narratore e protagonista nel podere che aveva ereditato, podere che era stato nel frattempo affidato dai suoi familiari a un tale di nome John Divney. Una volta tornato, dal momento che Divney non chiede compenso e lavora al posto suo, il narratore decide di non licenziarlo: situazione di tutto vantaggio, in quanto gli consente di continuare i suoi studi su de Selby, scienziato e filosofo che ama «porre in questione le realtà più ovvie e negare anche le cose scientificamente dimostrate [...], sostenendo invece con assoluta sicurezza le proprie fantastiche spiegazioni degli stessi fenomeni».² Pensatore che, dunque, seppur uscito dalla fantasia di O'Brien, non avrebbe sfigurato tra le fila del reale *Collegio di Patafisica*, e della cui attività abbiamo notizia grazie agli stralci delle sue opere e ai commenti stilati dal narratore durante i suoi studi, i quali intercalano l'intera narrazione, secondo una tecnica che può ricordare certi contemporanei esperimenti di Borges e anticipa ciò che, seppur con intenti diversi, farà Vladimir Nabokov in *Pale Fire*.³

Sebbene in paese tutti considerino il rapporto tra i due come l'emblema dell'amicizia, la loro vicinanza è, al contrario, alimentata da una certa diffidenza reciproca. Un giorno Divney, facendo leva sul desiderio di coronare i suoi studi su de Selby con una pubblicazione in volume, convince il narratore che l'unico modo per procurarsi i fondi necessari è rapinare il vecchio Mathers, compito che

¹ Cfr. Samuel Butler, *Erewhon [Erewhon, or Over the Range]* e *Ritorno in Erewhon [Erewhon Revisited]*, Milano, Adelphi, 1965-1975² [1872 e 1901]; Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, Ware, Wordsworth, 1993 [1865 e 1871]; Edwin A. Abbott, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni [Flatland. A Romance of Many Dimensions]*, Milano, Adelphi, 1966 [1884].

² F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., pp. 64-65.

³ Vladimir Nabokov, *Fuoco Pallido [Pale Fire]*, Milano, Adelphi, 2002 [1962].

i due attuano uccidendolo per evitare un possibile riconoscimento degli aggressori. Mentre il narratore finisce Mathers, però, il suo socio si dilegua, portandosi via la cassa nera con il bottino. Poco dopo Divney si rifà vivo sostenendo di avere nascosto la cassetta in un posto sicurissimo che preferisce non rivelare per paura che la voce si diffonda. «È questa la ragione per al quale John Divney e io divenimmo amici inseparabili e per tre anni non lo persi di vista», commenta il narratore.¹ Una domenica, Divney comunica al narratore che la cassetta è nascosta a casa di Mathers, e, testimonianza della sua buona volontà, insiste che sia il suo socio e amico ad andare di persona a prenderla, serbandò però la massima segretezza. Il protagonista entra nella casa vuota di Mathers, ma, proprio quando la sua mano «avrebbe dovuto richiudersi sulla cassetta, accadde qualcosa».

Non posso pretendere di descrivere che cosa fu, ma mi spaventò moltissimo già assai prima d'averne un barlume di coscienza. Fu un qualche mutamento che si produsse in me, o nella stanza, qualcosa di indicibilmente sottile, e tuttavia grandioso, ineffabile. Come se la luce fosse cambiata con repentinà innaturale, come se la temperatura della sera si fosse modificata di colpo, o come se l'aria si fosse doppiamente rarefatta o doppiamente condensata in un batter d'occhio; forse accaddero tutte queste cose insieme, e altre ancora, poiché tutti i miei sensi furono d'un tratto sconvolti e non seppero darmi alcuna spiegazione. Le dita della mano destra infilata nell'apertura del pavimento si erano chiuse meccanicamente, senza trovar nulla. La cassetta era sparita!²

Da questo momento in poi il romanzo cambia atmosfera: il tono ironico-realistico, fino ad ora dominante, assume connotati surreali. Qualche tipo di soglia tra mondi differenti è stata varcata. La prima immagine che penetra negli occhi del narratore, dopo l'evento misterioso che aveva accompagnato la scomparsa della cassetta, è quella di un uomo seduto, i cui connotati ricordano molto quelli del vecchio proprietario della casa, forse – egli pensa – il fratello del vecchio Mathers. Questa inaspettata visione è accompagnata da un altro insolito fatto: il protagonista ode una strana voce nella sua testa che mai aveva sentito prima e che viene prontamente identificata come appartenente alla sua anima, entità che gli appare fin da subito bendisposta, più saggia e interessata solo al bene della sua controparte fisica; l'anima, che senza eccessivo stupore decide «per comodità» di chiamare Joe, gli fa tranquillamente notare che l'uomo seduto non sembra ma è il vecchio Mathers in persona, in quanto riporta i traumi inferti durante il suo assassinio. La curiosità spinge il narratore a porre delle domande, ma carpire delle informazioni circa il suo stato è piuttosto difficile poiché Mathers in un primo tempo risponde soltanto con un secco «No» a qualsiasi cosa gli si chieda. Passata la prima impasse, fortunatamente il vecchio inizia a

¹ F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., p. 23.

² *Ivi*, p. 29.

utilizzare qualche parola in più, spiegando che ha deciso di comportarsi così poiché, siccome a questo mondo sono più i suggerimenti cattivi di quelli buoni e non vi è modo di distinguere gli uni dagli altri prima di metterli in atto, il diniego risulta la miglior strategia per star lontano dai guai. Il narratore e la sua anima sono colpiti dalla saggezza delle risposte di Mathers, ma, quando stanno ormai già pregustando le future perle, il vecchio mette il narratore in difficoltà con la più semplice delle domande: quando gli chiede il suo nome, egli dimostra di esserselo dimenticato. Prima di partire per la missione di recupero del bottino, infatti, per rassicurare Divney che non ne avrebbe fatto parola con nessuno, aveva esclamato ironicamente di non sapere nemmeno quale fosse il suo nome: la metafora è divenuta realtà. Il battesimo dell'anima del narratore, dunque, corrisponde all'oblio del suo nome proprio: dal momento in cui la sua mano si è chiusa attorno al nulla, il mondo e la coscienza del narratore non coincidono più con se stessi. Le bizzarrie, tuttavia, non finiscono qui, poiché il vecchio, non arrendendosi di fronte al silenzio del suo interlocutore, gli chiede ora di dirgli almeno quale sia il suo colore. Il malcapitato, però, non solo non sa la risposta, ma, sempre più confuso, non comprende nemmeno la domanda. Incoraggiato dalla sua anima, chiede maggiori informazioni a Mathers, il quale lo tranquillizza spiegandogli che, tutto sommato, il suo stupore è giustificato, in quanto non a tutti è data in dono la capacità di vedere il colore delle persone: a lui, per esempio, lo aveva detto «un certo poliziotto» che, nel giorno della sua nascita, gli aveva regalato una camicia molto sottile da indossare; a ogni compleanno gliene avrebbe fornita un'altra da portare non al posto di quella precedente, ma al di sopra: «il colore a poco a poco si scurisce, camicia per camicia, anno per anno, finché arriva a sembrar nero. Infine verrà il giorno in cui l'aggiunta di un'altra camicia porterà al nero vero e proprio»,¹ e in quel giorno Mathers morirà. Per questo motivo è importante conoscere il proprio colore: più chiari si nasce, più a lungo si vive, perché maggior tempo ci vuole a raggiungere la tonalità più scura. In seguito a tale rivelazione, il narratore chiede al vecchio come fare a raggiungere la caserma della contea: un poliziotto custode di questi segreti – pensa – non avrebbe avuto di certo alcuna difficoltà ad aiutarlo a ritrovare la cassetta nera scomparsa. Uscito da casa di Mathers, dunque, si guarda intorno e, pur essendo consapevole che non si era allontanato molto dal suo podere, non riesce a riconoscere la campagna che lo circonda, benché siano luoghi che aveva a lungo abitato e dei quali conosceva precisamente geografia e topologia. Il paesaggio, in questo caso, è di una «stranezza particolare», data da una sua caratteristica specifica, molto simile per effetto a quella che Baudrillard definisce «iperrealtà»:

Tutto sembrava quasi troppo piacevole, troppo perfetto, troppo finemente modellato. Ogni cosa che l'occhio scorgeva era inequivocabile e inconfutabile,

¹ *Ivi*, p. 43.

incapace di fondersi con qualunque altra cosa o di essere scambiata per essa. Il colore delle torbiere era splendido, il verde dei campi superlativo. Gli alberi erano disposti qua e là con un'eccezionale considerazione delle esigenze dell'occhio.¹

Anche se non è possibile identificare quale sia la causa di questo cambiamento e in che cosa realmente consista, l'io del narratore "animato" – ovvero dotato di anima – e il mondo in cui si trova sono ora, al tempo stesso, estremamente familiari e inusitatamente strani: senza mutare sostanzialmente, hanno perso quell'aria domestica che permetteva, in precedenza, di riconoscergli e viverli con naturalezza, divenendo pertanto estranei. Il senso di spaesamento, tuttavia, giunge al suo culmine solo in vista della caserma, la quale presenta una certa aberrazione ottica, come se lo spazio si piegasse per convergere su di essa:

mi parve di vedere simultaneamente la facciata e il lato posteriore dell'«edificio» mentre mi avvicinavo dalla parte di quello che avrebbe dovuto essere il fianco. [...] Vista da vicino, la costruzione sembrava abbastanza normale nell'aspetto, tranne che per la sua estrema bianchezza e l'assoluto silenzio. Era incombente e intimoriente; tutta la mattina e tutto il mondo sembravano non avere altro scopo che quello di farle da cornice, e di darle una grandezza e una posizione, perché io potessi trovarla con i miei sensi rudimentali e fingere con me stesso di capirla. Un'insegna sopra la porta mi disse che era la stazione di polizia.²

Il primo incontro del narratore con i poliziotti segue il copione di quello avvenuto con Mathers: discorsi apparentemente sconclusionati si rivelano sottendere una logica a suo modo ferrea che potremmo dire erewhoniana, poiché, come quella che regola il mondo descritto da Butler, se anche sembra appartenere a un altro mondo, intrattiene uno strano rapporto con quella che domina il mondo da cui proviene il protagonista, e quindi il nostro. Siamo infatti portati a considerare indistinguibili quest'ultimo e il mondo di origine del narratore, poiché ogni cambiamento di ciò che supponiamo costituisca il mondo attuale comporta uno sforzo che non si compie gratuitamente:³ ciò che può rimanere invariato rimane tale finché non entra in una situazione che lo contraddica esplicitamente; dal momento che O'Brien non fornisce alcun indizio che ci permetta di distinguere il mondo in cui abitiamo da quello in cui si trovava il protagonista all'inizio del romanzo, dunque, siamo portati a considerarli coincidenti. Il mondo in cui il narratore si trova ora, invece, appare come il rovescio estremizzato di quello da cui era partito, che chiameremo, per praticità, *Mondo di Divney* in opposizione al *Mondo dei tre poliziotti*, noti come Sergente Pluck, MacCruiskeen e Fox. Un esempio di tale rovesciamento viene offerto da uno dei primi discorsi tra il narratore e il Sergente Pluck, individuo ossessionato dalle

¹ *Ivi*, p. 49.

² *Ivi*, p. 67.

³ Cfr. D. Lewis, *Truth in fiction*, cit.

biciclette che ritiene che qualsiasi problema in cui si incappa sia riducibile a un problema di biciclette:

«C'è stato un tale in questo ufficio, una quindicina di giorni fa» disse. «Era venuto a dirmi che aveva perduto sua madre, una signora di ottantadue anni. Quando gli chiesi di farmene una descrizione – giusto per riempire il modulo che riceviamo quasi per nulla dall'Economato – disse che era un po' arrugginita ai cerchioni e che i freni di dietro andavano soggetti a spasmi».¹

Come verrà a sapere successivamente, i poliziotti sono costretti a sequestrare le biciclette perché buona parte della popolazione della contea soffre per gli effetti della «Teoria atomica», a causa della quale si trasforma gradualmente in bicicletta. La scienza, infatti, dice che gli uomini e gli oggetti sono fatti di atomi: un uomo e una bicicletta, quindi, sono fatti di atomi. Secondo la «Teoria atomica» lo sfregamento di un oggetto sull'altro produce un reciproco scambio di atomi. Dunque, sfregando il sedere sul sellino, atomi della bicicletta passano al guidatore e viceversa. Date le premesse, la logica conclusione è che, se nessuno lo impedisce, prima o dopo la bicicletta diventerà un uomo e l'uomo una bicicletta. Questo giustifica il fatto che molte biciclette ricerchino il calore del focolare e molti uomini passino parecchie ore appoggiati ai muri. La spiegazione che il poliziotto riporta è fortemente imparentata con quella del già discusso *Paradosso di Chisholm* – a sua volta uno sviluppo dell'aneddoto della nave di Teseo raccontato da Plutarco e trasformato poi in paradosso da Thomas Hobbes – in cui due individui inizialmente distinti finiscono per confondere le proprie identità.² Ora, sappiamo benissimo che nel nostro mondo questo scambio non avviene e le biciclette continuano a essere biciclette e gli esseri umani che le utilizzano rimangono esseri umani, ma il senso di straniamento rimane poiché tale assurdità pone un problema reale: se non siamo che corpi formati da particelle che non cessano di fluire, per poi andare, defluendo, a comporre altre figure, cosa distingue un gorgo atomico dall'altro? Il problema, già grave dal punto di vista esterno, ovvero quando si tratta di identificare qual è l'originale nave di Teseo o le controparti di Adam o Noah, non fa che acuirsi esponenzialmente da una prospettiva, per così dire, interna, come in questo caso. Se i limiti di ciò che siamo sono quelli del nostro corpo e non esiste parte insostituibile, a cosa ammonta quell'identità personale a cui facciamo tanta fatica a rinunciare, quell'essenza che si vorrebbe resistente a qualsiasi cambiamento e che fa essere ognuno di noi ciò che è?

Gli effetti della «Teoria atomica» sono soltanto il primo degli strani fenomeni, affini per natura, che segnano il mondo in cui si trova ora il narratore, i cui abitanti, quando interrogati, forniscono spiegazioni degne di de Selby, lo scienziato pazzo studiato con tanto accanimento dal protagonista. Se prendiamo

¹ F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., p. 77.

² Cfr. Libro I, par. 3.2.

in considerazione le teorie e gli esperimenti di de Selby riportati nelle pagine del romanzo di O'Brien, essi risultano fortemente imparentati con i famosi paradossi di Zenone, attraverso cui l'eleatico dimostra l'impossibilità di molteplicità e moto, in favore della tesi parmenidea secondo cui la realtà è costituita da un essere unico e immutabile. La prima teoria deselbiana di cui veniamo a conoscenza mescola elementi provenienti da tutti questi paradossi ed è volta a dimostrare che la vita umana è composta di «una successione di esperienze statiche» come le immagini impressionate sulla pellicola di un film; dunque, non solo il movimento e lo scorrere del tempo, ma anche la vita stessa non sono altro che una gigantesca allucinazione data dall'incapacità del cervello umano di cogliere la separatezza assoluta dei «punti di sosta», preferendo, invece, raggrupparli assieme e chiamare il risultato movimento:

Se uno sta fermo in A, egli dice, e desidera stare in un luogo B, lontano da A, può farlo solo rimanendo fermo per intervalli infinitamente brevi in un numero infinito di luoghi intermedi. Pertanto non v'è alcuna essenziale differenza tra ciò che accade quando uno sta fermo in A prima di partire per il «viaggio», e ciò che accade quando è «en route», cioè mentre sta in uno dei tanti luoghi intermedi.¹

Tale passaggio si presenta come una chiara rielaborazione del *Paradosso della dicotomia* di Zenone, considerato da Aristotele una variante del più celebre *Paradosso di Achille e la Taratruga* e così chiamato perché implica che, scelto un dato intervallo, lo si divida in due parti uguali e al risultato ottenuto si applichi nuovamente la stessa operazione procedendo all'infinito.² Prendiamo l'esempio di un corridore che deve percorrere la distanza tra A e B, prima di arrivare a destinazione dovrà percorrere metà della strada, ma prima di raggiungere la metà della strada dovrà percorrere un quarto della strada e così via all'infinito: dato che sarà sempre possibile trovare un intervallo minore di quello selezionato, si può trarre la conclusione che il corridore non giungerà mai a destinazione. A differenza di Zenone, tuttavia, de Selby non si limita a una *reductio ad absurdum* delle teorie di Anassagora, di Leucippo e dei pitagorici, ma idea anche dei test che avvalorino la sua tesi, secondo cui il senso di movimento sperimentato nel passaggio dalla posizione A alla posizione B è di natura allucinatoria: egli, dunque, non desidera sottolineare come la concettualizzazione della realtà sia fallace o inadeguata, ma, anzi, vuole spingere l'assurdità della concettualizzazione nel mondo dell'esperienza. In uno dei suoi esperimenti, infatti, dopo essersi barricato nel suo studio di Bath munito di una serie di fotografie di Folkestone, destinazione selezionata, e di altri attrezzi atti alla misurazione del tempo e del movimento, ne era riemerso dopo sette ore convinto di essere giunto a destinazione e poi tornato, compiendo un viaggio senza mai essersi mosso. Per

¹ F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., p. 63.

² Cfr. Aristotele, *Fisica*, VI, 2, 233 a 21-31 e 9, 239 b 9-29, in Id., *Opere. Fisica, Del cielo*, vol. III, cit., pp. 142 e 160-161.

quanto assurdo possa sembrare, «si parla di una tale (il cui nome è rimasto sconosciuto) che dichiarò di aver effettivamente visto il pensatore uscire da una banca di Folkestone proprio quel giorno».¹

Il secondo esperimento di de Selby basato sul *regressum ad infinitum* coinvolge invece degli specchi. Premesso che, per vedere la propria immagine allo specchio, la luce deve prima complirci, collidere con la superficie dello specchio e solo successivamente penetrare nei nostri occhi; dato inoltre che la luce viaggia a velocità altissima, ma finita, e ci impiega sempre un certo tempo a percorrere una data distanza; vi è pertanto un intervallo di tempo, seppur infinitesimale, che passa dal momento in cui volgiamo il nostro sguardo allo specchio e quello in cui l'immagine viene registrata dall'occhio. Dunque, l'immagine che osserviamo attesta un nostro stadio temporale precedente. Da questa teoria de Selby trae l'idea che, attraverso un adeguato «sistema di specchi paralleli, ciascuno dei quali riflette, un numero infinito di volte, immagini sempre più piccole dell'oggetto interposto» sia possibile osservare se stessi ringiovanire a mano a mano che si aggiungono superfici riflettenti; tuttavia, secondo quanto riportato da de Selby, l'esperimento «non poté essere condotto fino alla culla “a causa della curvatura terrestre e della limitata potenza del telescopio”».²

L'esito incerto degli esperimenti di de Selby sembra dovuto non all'imperfezione della teoria, ma a limiti pratici nella sua applicabilità, imposti dalla “strumentazione” disponibile nel *Mondo di Divney*. Nel *Mondo dei tre poliziotti* in cui si trova ora il protagonista-narratore, invece, le costruzioni paradossali prodotte dall'«applicazione dello stesso principio all'infinito»³ godono di piena esistenza. È un mondo dove l'infinito – concetto che, secondo le parole di Borges «è il corruttore e l'ammattitore» per eccellenza⁴ – gode della sua piena affermazione, anziché venire utilizzato per confutare e negare. MacCruiskeen, ad esempio, si diletta in una serie di passatempi che implicano un *regressum ad infinitum*. Ha infatti costruito una lancia dalla punta «talmente sottile che magari non esiste neppure», della quale fornisce una gustosa descrizione:

«La punta è lunga venti centimetri ed è così sottile e aguzza che non si riesce a vederla con l'occhio. La prima metà dell'acuminatezza è spessa e robusta, ma anche quella non è visibile, perché su di essa si innesta la vera acuminatezza e se si vedesse l'una si vedrebbe anche l'altra, o almeno la giunta [...] A circa tre centimetri dalla fine è così aguzza che certe volte [...] non si riesce nemmeno a pensarla o anche solo a farne l'oggetto di una piccola idea, perché c'è da ferirsi la capoccia, tanto è lancinante. [...] la vera punta [...] è così sottile che potrebbe entrarvi nella mano e uscirne esternamente dall'altra parte che voi non la sentireste neanche un po' e non vedreste nulla e non udreste nulla. È talmente

¹ F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., p. 64.

² *Ivi*, pp. 80-81.

³ *Ivi*, p. 63.

⁴ J.-L. Borges, *Metempsicosi della tartaruga*, cit., p. 393.

sottile che magari non esiste neppure e potreste passare mezz'ora a pensarci su e alla fine non ci avreste fatto su neanche un pensiero. La parte iniziale di questi due centimetri è più spessa dell'ultima parte e si può quasi dire che ci sia effettivamente, ma io, se volete che vi partecipi la mia opinione personale, non ci credo».¹

Completata la freccia, MacCruiskeen si è da qualche anno messo a costruire cofani che contengono copie di se stessi sempre più piccole. Gli ultimi cofani su cui il poliziotto lavora sono così piccoli che gli attenti gesti richiesti dalla costruzione dell'oggetto appaiono completamente privi di significato:

«Sei anni fa cominciarono a diventare invisibili, lente o non lente. Nessuno ha mai visto gli ultimi cinque che ho fatto [...]. E mentre li faccio non si vede niente, perché i miei piccoli arnesi sono invisibili anche loro. Quello che sto facendo ora è talmente piccolo che praticamente è nulla. Il Numero Uno ne conterrebbe un milione e rimarrebbe ancora il posto per un paio di calzoni da cavallerizza, se ben arrotolati. Lo sa il cielo quando si fermerà questa faccenda».²

A questo punto il narratore, sebbene temprato dalle bizzarrie di de Selby, logicamente molto affini a quelle di MacCruiskeen, comincia ad avere paura: le rivelazioni e le attività dei tre poliziotti vanno al di là dei limiti dell'umana comprensione. Sembra che pensiero e realtà si siano invertiti: infatti, mentre nel *Mondo di Divney* i paradossi esistono solo nel pensiero e i suoi voli pindarici sono frenati dalla concretezza dell'esperienza, nel *Mondo dei tre poliziotti* è l'esperienza stessa a sfuggire completamente alla capacità di comprensione umana, in quanto i paradossi prima solo immaginati sono ora esternalizzati nella materia.

Il mondo in cui si trova il narratore si presenta come rovescio esasperato del nostro mondo, dove le parole e i concetti hanno sostituito completamente il mondo dell'esperienza, e ogni modo di dire diviene così un modo d'essere:

Quando un uomo muore, si dice che ritorna alla terra, ma camminare molto riempie di terra assai prima (o seppellisce lungo la strada particelle del corpo) e avvicina l'incontro con la morte.³

L'aria folle è data in verità da un dispiegamento totale della razionalità, tesa fino a incontrare la propria crisi: il vertice della ragione, come abbiamo visto, non potrà che essere irrazionale.⁴ L'effettiva differenza tra il *Mondo di Divney* e il *Mondo dei tre poliziotti* non è infatti data da un vero e proprio cambiamento di regole, bensì da una loro sovra-estensione, e ciò comporta una reale difficoltà nell'indicare con precisione il punto in cui si passa dal primo al secondo: dopo

¹ F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., pp. 84-85.

² *Ivi*, p. 92.

³ *Ivi*, p. 111.

⁴ Cfr. Libro I, par. 4.1.

tutto anche nel *Mondo di Divney*, come nel nostro, è possibile dare un senso all'esperienza solo attraverso la sua concettualizzazione, e uno dei problemi fondamentali della filosofia scaturisce proprio dal fatto che l'atto del pensiero e l'oggetto del pensiero si confondano tanto intimamente che è impossibile capire dove cominci l'uno e finisca l'altro. Il *Mondo dei tre poliziotti* sembra esplicitare soltanto ciò che già è implicato nel *Mondo di Divney*: vi è quindi una messa in tensione che produce una piegatura della realtà originale, sufficiente a farla apparire strana, ma non completamente aliena; il punto di sutura in cui lo Stesso diventa l'Altro risulta così illocalizzabile: i due poli sono infatti legati da una catena differenziale in cui ogni selezione di una linea di demarcazione appare per forza arbitraria.¹

Nonostante la socievolezza e la disponibilità dimostrata dal Sergente Pluck e da MacCruiskeen nei confronti del narratore, si viene tutt'un tratto a sapere che hanno già pianificato di impiccarlo in quanto accusato dell'omicidio del vecchio Mathers, che nel *Mondo dei tre poliziotti* è avvenuto poche ore prima, e probabilmente a causa di qualcun altro, visto che il narratore-protagonista è sempre stato alla stazione di polizia. Mentre nel *Mondo di Divney* le indagini non si sono ancora concluse, qui, invece, le autorità sono al corrente dell'accaduto: non solo le leggi fisiche, dunque, ma anche le vicende avvenute nell'altro mondo riappaiono solo lievemente deformate. Il viaggio del narratore in questo inquietante paese delle meraviglie, però, non termina qui. Visto che ormai il suo destino è segnato, il narratore decide di chiedere a cosa si riferiscano le cifre di cui i poliziotti continuano a parlare. Il Sergente Pluck, allora, lo conduce nella stanza del suo collega e gli indica di guardare il soffitto; su di esso vi è rappresentata una «carta topografica», che, oltre a riprodurre tutte le strade della contea conosciute dal narratore, ne include una di cui non si era mai accorto: «la via per l'eternità». Per sconfiggere lo scetticismo del protagonista, il poliziotto lo convince a seguirlo. I due, dopo essersi inoltrati lungo una vecchia strada immersa nella vegetazione, giungono a una piccola costruzione simile ad una chiesa: al suo interno, sostiene il Sergente, vi è l'ascensore che collega direttamente all'«eternità». Preso l'ascensore, si trovano in un grigio labirinto burocratico composto da stanze tutte uguali da ogni lato delle quali si diparte «un corridoio [...] con lucenti pareti metalliche, che scompariva solo dove la distanza faceva convergere le pareti, il soffitto e il pavimento in un unico punto oscuro».² Seguendo il Sergente Pluck, a cui nel frattempo si è unito anche MacCruiskeen, il narratore arriva in una stanza circolare colma di apparecchi, il cui pavimento è solcato da cavi elettrici che collegano macchinari dai quali spuntano differenti indicatori e manopole. La struttura di quest'«eternità» – che, descritta da O'Brien negli anni Trenta, si dimostra degna della migliore inventiva cyberpunk e viene così chiamata poiché il tempo in essa non scorre – presenta

¹ Cfr. Libro I, par. 2.1.

² F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., p. 162.

le stesse peculiarità topologiche di un nastro di Möbius; i suoi corridoi non possono essere cartografati perché ogni punto è uguale a ogni altro e, per questo motivo, non è possibile raggiungere il suo limite: uscendo dalla stanza non si farà altro che rientrare nella stessa stanza. Come spiega il Sergente Pluck, infatti:

Se volete camminare un altro po' per arrivare allo stesso posto di qui senza tornare indietro, accomodatevi pure e proseguite fino alla prossima porta. Ma non vi servirà a nulla, e anche se noi resteremo qui, è probabile che ci troverete là ad aspettarvi.¹

All'indomani del suo ritorno dall'«eternità», proprio quando sarebbe fissata la data dell'esecuzione, il narratore riesce a fuggire poiché MacCruiskeen, nel subbuglio causato contemporaneamente da un'anomalia nelle leve dei macchinari utilizzati dai poliziotti e dalle operazioni per fermare la crociata che nel frattempo era stata organizzata da un gruppo di «malfattori» per liberare il narratore, si era dimenticato di chiudere a chiave la porta della cella. Dal momento che, per raggiungere l'«eternità», all'uscita della caserma bisogna andare a sinistra, direzione verso la quale si erano diretti Pluck e MacCruiskeen, il narratore decide di andare verso destra, direzione – si dice – esplorata solamente da Fox, il terzo poliziotto, il quale, sebbene non si faccia più vedere da venticinque anni, stando ai messaggi lasciati ai due colleghi, pare ben informato su tutto ciò che accade nella contea. I due colleghi, tuttavia, a causa di alcune altrimenti inspiegabili alterazioni nelle leve, sospettano che anch'egli abbia trovato la sua strada per l'«eternità», ma, appunto, procedendo in direzione opposta. Proseguendo verso destra, però, il narratore non raggiunge l'«eternità», bensì la casa di Mathers: deve quindi aver percorso a ritroso la strada che, all'andata, l'aveva condotto alla caserma. Il motivo della sensazione d'inquietudine provata dal protagonista alla vista della casa di Mathers viene identificato nella vivida luce che risplende in una finestra al piano superiore: «Quella luce aveva un che di anormale, di misterioso, di allarmante».² Il narratore, entrato nella casa, si precipita nella stanza illuminata, ma quando tenta di entrarci, la luce sembra sempre provenire dalla stanza accanto: una volta da destra, un'altra da sinistra. Tuttavia, quando ormai sconcolato decide di uscire, ad attenderlo trova finalmente Fox, il terzo poliziotto, che lo invita a seguirlo attraverso una piccola finestra alla base della casa. È così che, tutt'a un tratto, il narratore si trova nella stanza illuminata che aveva visto dall'esterno, la quale, però, non si trova *nella* casa di Mathers, «*ma dentro le sue mura*»:³ è nuovamente in un mondo interno al mondo che, grazie alle meraviglie della geometria non euclidea, riesce al suo interno a essere molto più grande di quanto dovrebbe apparire da una prospettiva esterna.

¹ *Ivi*, p. 166.

² *Ivi*, p. 218.

³ *Ivi*, p. 227.

Nel corso del dialogo tra il narratore e Fox, quest'ultimo, che si rivela avere i medesimi connotati del «vecchio Mathers», insinua – in modo non dissimile da come in *Ubik* fa Runciter ai danni di Chip – un dubbio nella mente del narratore, il quale viene colto all'istante da un'inspiegabile debolezza: chi o cosa gli assicura di aver veramente scampato la forca? D'altronde, chi può dire con assoluta certezza di aver vissuto veramente? Interrogativo che, a livello metafisico-ontologico, pone in questione la tracciabilità di un confine netto e sostanziale che distingua sogno e realtà. «Forse stavo sognando, o ero in preda a una qualche orribile allucinazione»,¹ commenta il narratore. Forse ogni morte è solo la fine di un sogno lungo come la nostra vita, ma se questo sogno non ha fine, che senso dare a ciò che chiamiamo vita e come distinguerla da ciò che non lo è? Per tranquillizzare il narratore, visibilmente scosso, il terzo poliziotto rivela che la cassetta nera rubata a Mathers è stata ritrovata e spedita a casa del narratore-protagonista come da regolamento e, per quanto riguarda il suo contenuto, all'interno ci sono quattro onces di «omnium», ovvero, secondo le parole di MacCruiskeen,

«l'essenza interna inerentemente essenziale che è nascosta dentro la radice del nocciolo di ogni cosa e che è sempre la stessa. [...] Ad averne un sacco, o anche solo la metà di una scatoletta da fiammiferi, si potrebbe fare qualsiasi cosa, compreso ciò che non è nemmeno descrivibile con questo nome».²

Il narratore non può credere alle sue orecchie: il contenuto di quella cassetta risolverà tutti i suoi problemi. Tirato un sospiro di sollievo, dimentico delle rivelazioni che solo poco prima lo avevano tanto profondamente turbato, lascia Fox per tornare al vecchio podere e porre così fine alle sue avventure nella contea che si estende oltre casa di Mathers.

Nonostante sia stato assente solamente per qualche giorno, al suo rientro trova Divney, invecchiato di diversi anni, in compagnia di quella che ha tutta l'aria d'essere la sua famiglia, composta dalla sua vecchia amante e dal figlio. Nell'esatto momento in cui Divney riconosce la figura del protagonista-narratore si spaventa a morte e cade in deliquio. Subito il figlio, la moglie e il narratore stesso gli si fanno intorno per aiutarlo, ma l'unico che sembra in grado di vedere il narratore e udire la sua voce è Divney, il quale, in preda a spasmi, urla frasi sconnesse alla volta dell'amico:

Mi diceva che io non c'ero. Che ero morto. Che sotto il tavolato della casa di Mathers non aveva messo la cassetta nera, ma una mina, una bomba. Che era scoppiata appena io l'avevo toccata. Lui aveva assistito all'esplosione dal posto

¹ *Ivi*, p. 228.

² *Ivi*, pp. 135-139.

dove l'avevo lasciato. La casa era saltata in aria. In briciole. Io ero morto. Mi gridò di stare indietro. Ero morto da sedici anni.¹

Ecco svelato il mistero: lo strano evento che ha segnato il passaggio tra mondi è stata l'esplosione della bomba che ha ucciso il narratore e il viaggio nel *Mondo dei tre poliziotti* non è altro che un'esperienza *post mortem* assimilabile a quelle sperimentate da Chip e colleghi in *Ubik* e da Paul ed Elsa in *The Hothouse by the East River*. Mentre la moglie di Divney si dispera sul corpo del marito ormai agonizzante, il narratore se ne va, e nel momento in cui imbecca nuovamente la strada di sinistra, la sua mente si svuota, per la seconda volta, di ogni ricordo. Ad un tratto vede uno strano edificio, la cui familiarità è resa evidente al lettore grazie a un acuto stratagemma di O'Brien, che presenta lo stabile riprendendo parola per parola la stupita descrizione del narratore già apparsa molte pagine prima:

Vista da vicino, la costruzione sembrava abbastanza normale nell'aspetto, tranne che per la sua estrema bianchezza e l'assoluto silenzio. Era incumbente e intimoriente; tutta la mattina e tutto il mondo sembravano non avere altro scopo che quello di farle da cornice, e di darle una grandezza e una posizione, perché io potessi trovarla con i miei sensi rudimentali e fingere con me stesso di capirla. Un'insegna sopra la porta mi disse che era la stazione di polizia.²

La ripetizione, tuttavia, non è circolare, poiché questa volta il protagonista-narratore non è più solo:

Mi fermai di botto. Avevo udito dei lontani passi sulla strada dietro di me, passi pesanti che si affrettavano sulle mie tracce. Non mi voltai a guardare, ma rimasi fermo, a dieci metri dalla stazione di polizia, in attesa di quei passi che si facevano sempre più forti, sempre più pesanti. Alla fine mi fu accanto. Era John Divney. Non ci guardammo né ci dicemmo una parola. Ripresi a camminare accanto a lui, e insieme entrammo nella stazione di polizia.³

A questo punto, dunque, è chiaro che il mondo dove vivono i tre poliziotti si qualifica come una sorta di aldilà, ma si tratta nondimeno di un aldilà molto particolare. Nelle convenzionali rappresentazioni, infatti, l'aldilà viene solitamente immaginato come un altro mondo, dominato da regole differenti da quelle che governano il mondo dei vivi e a cui si accede varcando la soglia della morte, oppure grazie a qualche eccezionale lasciapassare concesso dall'autorità che domina i due mondi. A ben vedere, nessuna di queste due condizioni pare interamente soddisfatta nel romanzo di O'Brien: da una parte, infatti, sebbene le entità che popolano l'aldilà possiedano capacità fuor dai limiti dell'umano, esse

¹ *Ivi*, p. 245.

² *Ivi*, p. 247 (e 67)

³ *Ivi*, p. 247.

non sembrano essere in alcun modo responsabili della presenza del narratore nel loro mondo, dall'altra, lo stesso ruolo della morte – confine ontologico necessario per poter identificare i mondi possibili rappresentati come *aldilà* e *aldiquà* – non è affatto chiaro. Innanzitutto la sua irrevocabilità è messa in dubbio dal fatto che il narratore sembra poter ritornare a casa sua dal suo vecchio amico non appena ha la possibilità di farlo; la morte, poi, che si vorrebbe dividesse aldilà e aldiquà, fallisce anche in questa funzione separatrice, in quanto nell'aldilà si organizzano esecuzioni né più né meno che nell'aldiquà, e lo stesso narratore muore almeno un'altra volta quando già si trova da tempo nell'aldilà, senza apparenti conseguenze. Questo implica che anche lo stesso confine che divide i vivi dai morti sia piuttosto poroso, come è dimostrato dalla scena finale in cui Divney crede di vedere il fantasma del narratore e, mentre i suoi famigliari lo credono in agonia, corre fuori per raggiungere il vecchio amico ed entrare con lui nella stazione di polizia, la quale si trova a poche centinaia di metri dal podere in cui ha sempre vissuto. Ciò nonostante, si può dire che il *Mondo di Divney* e il *Mondo dei tre poliziotti* si presentino come livelli di realtà differenti, attraversati da un movimento che, senza regressioni apparenti, riporta narratore e lettore a quello che, sebbene visto da una diversa angolatura, si qualifica chiaramente come il punto di partenza.

Ritengo che la topologia del romanzo possa essere meglio compresa attraverso la seguente visualizzazione. Tradizionalmente, l'aldilà e l'aldiquà, sebbene uniti, si presentano come facce distinte della realtà: quando si taglia una fettuccina di carta e ne si collegano le estremità per formare un nastro, se stipuliamo che la superficie interna sia l'aldilà, quella esterna sarà l'aldiquà, e soltanto grazie a un intervento “magico” – ovvero in grado di rompere la legge che regola la geometria della nostra figura – porzioni appartenenti alla superficie esterna potranno entrare in contatto con quelle poste all'interno e viceversa. In altre parole, per passare dall'altra parte, occorrerà “fare un salto” oltre il bordo esterno. Tuttavia, se riprendiamo il nostro anello e ne ricongiungiamo un'estremità all'altra dopo aver effettuato una semi-torsione di una delle due, avremo ottenuto un nastro di Möbius, nel quale le due facce – esterna e interna – compongono una figura con un solo lato e un unico bordo. Ora, per passare dall'altra parte non è più necessario saltare il bordo, ma è sufficiente spostarsi lungo la superficie: ogni porzione di superficie sarà quindi interna ed esterna contemporaneamente. È questo il motivo per cui il *Mondo dei tre poliziotti* appare così estremamente familiare e inusitatamente strano allo stesso tempo; i due mondi, apparentemente distinti, scorrono sulla stessa superficie mescolando tra loro le proprietà: l'interno dispiega l'esterno, mentre quest'ultimo lo riavvolge, complicando le superfici in una figura che non ha interno se non come un dentro *del* fuori e non ha esterno se non come fuori *del* dentro.¹

¹ Cfr. Libro I, par. 4.2.

Il mondo della morte non si oppone a quello della vita attraverso opposizioni nette, ma ne è un'estremizzazione – umoristica più che ironica, direbbe Deleuze¹ –, per cui la «Teoria atomica» trasforma *realmente* gli uomini in biciclette e la natura della materia, dello spazio e del tempo consente ai paradossi, che Zenone aveva utilizzato per negare dialetticamente le posizioni sostantive dei suoi avversari, di *realizzarsi* concretamente. Questo mondo si differenzia per carattere da quello della vita, ma tale distinzione non implica una loro separabilità: a testimonianza di ciò si veda come la logica dell'aldilà venga adottata anche negli esperimenti di de Selby, che si suppone avvengano invece nell'aldilà. I due mondi, dunque, formano quello che Hofstadter chiama «insieme eterarchico» in quanto composto di «procedure che possono chiamarsi l'un l'altra», analogo operativo-strutturale delle proprietà geometriche espresse dal nastro di Möbius.² L'intero libro si presenta, dunque, come una stravagante ma logica dimostrazione della congettura di de Selby posta in esergo:

Giacché l'esistenza umana è un'allucinazione che contiene in sé la secondaria allucinazione del giorno e della notte (quest'ultima un'insalubre condizione dell'atmosfera dovuta ad accumulazioni di aria nera), all'uomo di senno non si addice preoccuparsi dell'illusorio approssimarsi di quella suprema allucinazione che è conosciuta col nome di morte.³

Alla luce della conclusione del romanzo e della topologia paradossale su cui si regge, vale la pena di tornare su alcuni passaggi. Il primo di questi è il viaggio nell'«eternità», la quale viene così chiamata perché in essa il tempo non scorre e la cui struttura viene chiaramente descritta come avente le stesse proprietà geometriche del nastro di Möbius. Essa non solo riproduce l'organizzazione dell'«insieme eterarchico» in cui si compongono il *Mondo di Disney* e il *Mondo dei tre poliziotti*, ma può essere raggiunta evidentemente sia procedendo verso sinistra che verso destra: svariati indizi, infatti, conducono il lettore a sospettare che la casa di Mathers e l'«eternità» siano manifestazioni della medesima e unica cosa. Inoltre, sebbene appaia come un sotto-mondo raggiungibile soltanto attraverso un particolare punto di accesso, essa, poiché in qualunque direzione ci si muova

¹ Cfr. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 12: «Si conoscono due maniere di rovesciare la legge morale. O, risalendo ai principi, si contesta l'ordine della legge come secondario, derivato, mutuato, “generale”; [...] Oppure, al contrario, la legge è stata tanto meglio rovesciata quanto più si discende verso le conseguenze, sottomettendovisi con una minuzia troppo perfetta: è a forza di spostare la legge che un'anima falsamente sottomessa giunge ad aggirarla e a gustare quei piaceri che si presumevano proibiti, come ben si vede in tutte le dimostrazioni per assurdo, negli scioperi bianchi, ma anche in taluni comportamenti masochisti di derisione per sottomissione. La prima maniera di rovesciare la legge è ironica, e l'ironia vi appare come un'arte dei principi, del ritorno verso i principi e del rovesciamento di principi. La seconda è lo humor, che è un'arte delle conseguenze delle discese, delle sospensioni e delle cadute».

² Cfr. D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, cit., p. 716.

³ F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., p. 7.

sembra inevitabile raggiungerla, contiene a sua volta gli stessi mondi in cui è contenuta. È questa la verità eterna dell'anello di Möbius che contiene sul suo unico lato immagini di vita e morte; si ha soltanto l'impressione di vivere e morire, mentre la propria anima passa da un mondo all'altro infinite volte, perdendo la memoria a ogni ciclo: è il patto a cui deve sottostare l'anima peregrina. «È l'entrata per l'altro mondo?»¹ chiede l'intimorito narratore all'entrata dell'ascensore per l'«eternità», senza ottenere risposta; ma il silenzio non è da imputare alla malafede del suo accompagnatore: tale domanda semplicemente non può essere soddisfatta, perché nell'altro mondo tutti si trovano già da sempre.

Se la realtà esterna è composta da una serie di mondi annidati l'uno nell'altro dei quali è però impossibile distinguere contenente e contenuto, il suo assetto è rispecchiato dal cosmo interiore delle anime e dal movimento dell'«intra-piega» che scorre tra le pieghe dell'anima e quelle del corpo, presentandosi così come limite comune a entrambe.² Così riflette il protagonista, dopo aver fatto infuriare la sua anima-Joe per aver pensato che potesse aver un corpo – e ributtante per giunta:

Perché Joe si era urtato tanto all'idea di avere un corpo? Che male ci sarebbe stato? Un corpo con un altro corpo dentro, migliaia di questi corpi uno dentro l'altro, come le spoglie di cipolla, sempre uno dentro l'altro, sempre più piccoli, fino a un qualche inimmaginabile ultimum? Che io fossi a mia volta un semplice elemento di passaggio in una vasta sequenza d'improbabili esseri, e il mondo che conoscevo semplicemente l'interno di un essere la cui voce interna ero io stesso? Chi o che cosa era il nocciolo, e quale mostro in quale mondo era il colosso finale che non era contenuto da nient'altro? Dio? Il nulla? E questi pensieri disordinati mi provenivano dal Basso, o pullulavano in me per la prima volta, per essere trasmessi all'Alto?

Dal Basso, abbaiò Joe.

[...]

Quest'idea delle scaglie... da dove mi è venuta? gridai.

Dall'Alto, gridò lui.

Perplesso e spaventato, cercai di capire le complessità non soltanto della mia intermedia dipendenza e della mia catenale inintegrità, anche la mia pericolosa consecutività e il mio imbarazzate inisolamento.³

Anche nella gerarchia delle anime, dunque, vi è un «insieme eterarchico» analogo a quello che domina il mondo dei corpi. «Tutta l'umanità dal principio alla fine è già presente»: la presenza dell'anima eterna che complica tutte le altre anime singolari unisce l'umanità in una serie di anelli senza fine in cui ogni essere è allo stesso tempo il primo, l'ultimo e un membro casuale di una catena in cui tutto è

¹ *Ivi*, p. 158.

² Cfr. Libro I, par. 2.1.

³ *Ivi*, p. 147-148.

interdipendente. Inoltre, nello stesso momento in cui il corpo del narratore pare dominato dall'incorporeo superiore, quest'ultimo, nonostante le minacce di abbandonare il suo ospite ritorna sempre, dimostrandosi in qualche modo prigioniero: come per Leibniz, anima e corpo sono distinti, ma inseparabili, presi in una torsione che li ripiega l'uno nell'altro.

Vi è un altro episodio su cui vale la pena di ritornare una volta ottenuta la rivelazione finale sulla natura dello strano evento che aveva segnato il passaggio del malcapitato studioso di de Selby dal *Mondo di Divney* al *Mondo dei tre poliziotti*. Se si va a rileggere il dialogo tra Fox e il narratore, si noterà che il poliziotto descrive il contenuto della cassetta nera come un «meccanismo a orologeria»:¹ questa affermazione ora acquista chiaramente un senso differente. L'«omnium» al suo interno è la controparte oltremondana del denaro rubato a Mathers o della bomba costruita da Divney? Denaro e morte coincidono nella sostanza da cui si può ottenere qualsiasi cosa e con parte della quale il terzo poliziotto sembra aver creato i macchinari che tanto affanno danno ai suoi due colleghi, solo per far loro uno scherzo. Il suo farsi passare come un innocuo sempliciotto consente quindi a Fox di giocare il ruolo di trickster supremo, figura emblematica della tradizione letteraria anglosassone. Un sublime scherzo sembra infatti celarsi dietro la natura dell'«omnium» stesso. Dire che esso è «l'essenza interna inerentemente essenziale che è nascosta dentro la radice del nocciolo di ogni cosa e che è sempre la stessa» vuole semplicemente dire che ogni cosa è fatta di «omnium», dunque dentro la cassetta nera può esserci *letteralmente* qualsiasi cosa, ovvero una *cosa qualsiasi*. «Ad averne un sacco, o anche solo la metà di una scatoletta da fiammiferi, si potrebbe fare qualsiasi cosa»: l'«omnium» si configura dunque non solo come una *cosa qualsiasi*, ma ciò da cui può essere plasmata *qualsiasi cosa*. In questo caso esso incappa negli stessi paradossi in cui incorrono la *χώρα* platonica o la materia caratterizzata solo negativamente di Aristotele: un puro supporto senza forma che non vi è modo di distinguere dal nulla.² Il vero problema sta nel fatto che «omnium» è il termine usato – spiega MacCruiskeen – per indicare la comune natura ondulatoria di ogni cosa, ma, come non esiste un'onda senza una specifica frequenza, non esiste «omnium» che non sia già *qualcosa* quando si presenta. Che cosa contiene allora la cassetta nera? Se è veramente «omnium», il prezioso contenuto non è affatto prezioso poiché si tratta una cosa qualsiasi, potenzialmente in grado di generare qualsiasi cosa, come lo sono tutte le cose che *sono* «omnium». Infatti, come abbiamo avuto modo di vedere, a essere preziosi sono gli attrezzi inventati da MacCruiskeen per lavorarlo, metamorfizzando così ogni cosa, non le onces di «omnium» in sé. In altre parole, l'affermazione di Fox, secondo la quale dentro la cassetta ci sarebbe dell'«omnium», sarebbe corretta per qualsiasi cosa ci fosse dentro: terra, aria o «un paio di calzoncini da cavallerizza ben arrotolati». Se invece la valigetta contiene

¹ *Ivi*, p. 233.

² Cfr. Libro I, par. 3.4.

una sorta di «omnium» puro, frammento di caos contenente in sé tutte le forme d'onda possibili, da dove potrebbe essere venuto se non dall'eternità che il terzo poliziotto sostiene di aver creato grazie a esso? L'angolatura da cui si osserva non è rilevante: il contenuto della cassetta ci getta nell'ennesimo nastro di Möbius di cui si compone il romanzo che, avvolgendosi su se stesso, cancella continuamente ogni progresso.

Un testo caratterizzato dall'indistinzione tra interno ed esterno, in maniera ancor più esplicita rispetto a *The Third Policeman*, è *The Atrocity Exhibition* di James Graham Ballard, pubblicato per la prima volta nel 1970: il suo «geometric motifs» – ovvero, secondo Barth, la figura che sintetizza e orienta la composizione e che può essere un cerchio, una spirale, un triangolo, etc. – è ancora una volta il nastro di Möbius. Ad accomunare l'opera di Ballard a quella di O'Brien è anche la compresenza simultanea nella stessa pagina di testi, differenti per contenuto e codice linguistico: non solo, infatti, l'edizione del 1990 è stata arricchita da una serie di note d'autore che aggiungono interessanti spunti di riflessione e aiutano a inserire l'opera all'interno sia della produzione di Ballard sia del clima culturale in cui è stata concepita, ma i paragrafi di alcuni dei quindici capitoli che compongono l'opera sono intercalati da frammenti di frasi in corsivo che, sebbene a prima vista paiano intitolare le varie sezioni, se letti uno di seguito all'altro formano un criptico testo alternativo che non entra mai in rapporto diretto con ciò che è scritto in tondo, benché l'interstizio che separa i due testi sia costantemente percorso da rapporti di forza sorti a causa del loro semplice “stare assieme” nel medesimo spazio. Questi quindici capitoli possono essere considerati anche come testi a sé stanti: il fatto che non vi sia trama lineare in grado di unirli chiaramente in una narrazione coesa non deve stupire poiché, non va dimenticato, le varie sezioni, come accadeva spesso per opere di genere fantascientifico, erano prima pubblicate su rivista come racconti indipendenti e solo successivamente raccolte in libro. Tuttavia, la continuità stilistico-tematica, la forte interconnessione degli episodi e la presenza di personaggi ricorrenti inducono a considerarli come parti di una medesima, per quanto destrutturata, narrazione romanzesca, la quale si avvolge, con la sua topologia paradossale, attorno a un unico pensiero ossessivo che chiameremo il *problema della violenza di esistere*.

La vicenda ruota attorno alle opere di un uomo dai molti nomi – Travis, Talbot, Traven, Tallis, Talbert, Travers – i quali riflettono le diverse personalità che albergano in lui: egli è perennemente ingaggiato in una lotta contro se stesso che impedisce al processo di soggettivazione di pervenire a un'identità stabile, mantenendo così la sua anima sulla soglia dell'indifferenziato. Di lui ci viene riferito che soggiorna in una clinica psichiatrica, non si sa se come medico o paziente, e che probabilmente ha avuto un passato come pilota dell'Air Force. Nella seconda metà dell'opera veniamo a sapere che questo pilota, dopo aver

¹ J. Barth, *Chimera*, cit., p. 142.

tentato di profanare il milite ignoto, era morto in circostanze misteriose e alcuni dei suoi «resti mortali» erano stati ritrovati in articoli di psichiatria sperimentale, etichette discografiche e film televisivi. Nei differenti capitoli egli assume varie forme, incarnando un'equazione geometrica, vestendo i panni di un uomo comune o apparendo addirittura come la seconda venuta di Cristo.¹ Come sostiene il dottor Nathan, che «rappresenta la voce rassicurante della scienza», il problema del protagonista è quello di «venire a patti con la violenza che lo perseguita da sempre».² Ma questa violenza, reificata nell'olocausto termonucleare della Terza Guerra Mondiale, è di ordine metafisico: non è dovuta ai lutti e alle ferite che segnano il corpo, ma alla condanna a cui costringono le leggi dell'esistenza: occupare un posto preciso nello spazio-tempo, un posto che avrebbe potuto essere occupato da qualsiasi altro oggetto, staccando così l'individuo dal caos da cui proviene.

“Chi scrive” diceva il testo del dottor Nathan, “è arrivato alla conclusione che il paziente metta in opera una peculiare relazione con gli oggetti, basata su un continuo e irresistibile desiderio di fondersi con l'oggetto stesso in una massa indifferenziata. [...] nel caso in questione, bisognerebbe tener conto della precedente carriera del paziente (pilota militare), e del ruolo inconscio delle armi termonucleari nel processo di fusione totale e di indifferenziazione di tutta la materia. Ciò contro cui il paziente reagisce è semplicemente la fenomenologia dell'universo, l'esistenza specifica di oggetti ed eventi indipendenti e separati, per quanto banali e inoffensivi essi possano apparire. Un cucchiaino, per esempio, lo offende per il solo fatto di esistere, di occupare una posizione di spazio e di tempo. Ma si potrebbe addirittura affermare che la precisa, per quanto casuale, configurazione di tutti gli atomi dell'universo in un qualunque istante dato, configurazione che è destinata a non ripetersi, gli sembra assurda proprio in virtù di questa unicità...”³

Queste parole ci presentano con molta chiarezza ciò che abbiamo precedentemente denominato il *problema della violenza di esistere*. La percezione di siffatta violenza, comportata dal solo fatto di 'essere al mondo', determina la «crudeltà» che informa le opere del protagonista, in tal senso non dissimile a quella espressa dal teatro di Artaud, e che, secondo Deleuze, caratterizza la relazione «in cui il determinato mantiene il suo rapporto essenziale con l'indeterminato» da cui ha avuto origine e che non cessa di torturarlo fino al completo riassorbimento.⁴ In altre parole, il protagonista dai molti nomi è incapace di accettare l'asimmetria nascosta nel cuore dell'essere secondo cui, sebbene – scrive Leibniz – in ogni essenza vi debba essere «qualche inclinazione

¹ Cfr. James Graham Ballard, *La mostra delle atrocità [The Atrocity Exhibition]*, Milano, Feltrinelli, 2001-2014⁵ [1970-1990²], p. 121.

² *Ivi*, p. 82, n. 6 e p. 113.

³ *Ivi*, p. 50.

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 44; Cfr. Libro I, par. 4.1.

all'esistenza»,¹ a emergere è soltanto una delle infinite possibilità, mentre le altre pullulano l'oscuro fondo della monade.

Il dolore provato dalle potenzialità alternative che, cancellate dalla realizzazione, continuano a vivere in essa come occupanti senza posto, conduce alla volontà di (ef) fusione dell'ente con il tutto indifferenziato di cui si sente parte. Ciò comporta, da un punto di vista topologico, il crollo della linea di demarcazione tra paesaggio interno ed esterno per mezzo di un trasferimento continuo della realtà psichica su quella fisica e viceversa, mentre, da un punto di vista funzionale, implica la sessualizzazione di ogni «unione» e il conseguente svuotamento delle opposizioni tra biologico e meccanico, organico e inorganico. È ancora il dottor Nathan a parlare:

“Talbert ha accettato senza eccezioni la logica dell'unione sessuale. Per lui tutte le giunture si equivalgono, che siano quelle morbide della nostra biologia o le geometrie rigide di queste pareti e di questi soffitti. Quello che Talbert sta cercando è il rapporto sessuale primario, la prima combinazione delle dimensioni temporali e spaziali. [...] La fenomenologia del mondo è in larga misura un'escrescenza terrificante. Per lui, per esempio, i nostri corpi sono estensioni di un tessuto enfiato, qualcosa di assolutamente insopportabile.”²

Ballard sembra compiere un passo in più nella direzione sadica indicata da Georges Bataille, secondo cui la dissoluzione delle opposizioni in seno all'essere può avvenire soltanto attraverso uno «*scatenamento*» in cui amore e eros, che hanno per loro natura la tendenza ad assimilare *io* e *altro da sé*, giungono al loro punto di fuga che coincide con la distruzione dell'oggetto di desiderio in favore di un'unità più intima di oggetto e soggetto.³ In questo caso, però, l'attrazione suscitata dalla distruzione dell'ente isolato, metonimia della liberazione dalle barriere dell'io, viene portata alle estreme conseguenze: se la violenza della separazione originaria dall'indeterminato coinvolge ogni ente per la sua stessa natura, la ricongiunzione non può essere limitata agli esseri umani e nemmeno agli enti organici, ma deve altresì culminare nel riassorbimento completo di ogni elemento nel caos da cui ha avuto origine. Al fine di eliminare tali distinzioni, non solo, come nota lo stesso Ballard in uno degli autocommenti aggiunti all'edizione del 1990, «il sistema nervoso dei personaggi è stato exteriorizzato», ma, secondo le suggestive parole della prefazione scritta da Burroughs, «[i]l corpo umano diventa paesaggio», descrivendo così i processi interni come se fossero esterni:⁴

¹ Cfr. G. W. Leibniz, *Il nuovo sistema. XVI: Verità prime, possibilità ed esistenza*, cit., p. 479.

² J. G. Ballard, *La mostra delle atrocità*, cit., p. 84

³ Cfr. Georges Bataille, *La letteratura e il male*, Milano, SE, 1987-2006², pp. 110-111.

⁴ Cfr. J. G. Ballard, *La mostra delle atrocità*, cit., p. 68, n. 3 e William Seward Burroughs, *Prefazione*, in *ivi*, p. 7.

le sue guerre lampo avranno luogo sui campi di battaglia del sistema spinale, si svolgeranno in termini di posizioni del nostro corpo, saranno traumi, mimetizzati in qualche angolo di muro o di balcone.¹

Mentre nel caso di *The Third Policeman* i mondi che si trovavano a scorrere sulla superficie di un nastro di Möbius erano l'aldilà e l'aldiquà, ovvero il regno dei morti e quello dei vivi, qui sono il *mondo interiore* e quello *esteriore* a fondersi in ciò che, nelle pagine dello stesso romanzo di Ballard, viene definito «matrimonio tra Freud ed Euclide»,² emblematici agrimensori rispettivamente della realtà soggettiva e oggettiva. I paradossi topologici sono dunque dovuti a una continua dislocazione di attributi tipici della descrizione del mondo interiore su quello esteriore che, nel corso della modernità, erano stati separati dall'idea per cui il primo dovrebbe essere il regno del particolare contingente e il secondo dell'universale necessario.³ Siffatto stratagemma, molto probabilmente ispirato dalla poesia e dalla pittura surrealista, delle quali – come si evince in particolare dalle note d'autore aggiunte all'edizione del 1990 – Ballard era raffinato conoscitore, è sicuramente facilitato dagli esempi di fusione tanto tra mondo interiore ed esteriore quanto tra corpo e paesaggio forniti da Burroughs e, ancor prima, dal Miller di *Tropic of Cancer* e *Black Spring*.⁴ L'attribuzione al mondo esterno di caratteristiche del corpo umano è inoltre esito dell'azione di un tema

¹ J. G. Ballard, *La mostra delle atrocità*, cit., p. 16.

² *Ivi*, p. 115.

³ Cfr. Libro I, par. 2.2.

⁴ Cfr. H. Miller, *Tropico del Cancro*, cit., p. 31: «i binari che cigolavano, semafori nel nostro sangue»; p. 71: «Lentamente la stanza comincia a girare e uno ad uno i continenti scivolano nel mare; rimane soltanto la donna, ma il suo corpo è un ammasso geografico»; p. 238: «Fanghiglia e zaffiri che scivolano, lenti scorrono sui lieti neuroni, e lo spettro che si sperde e le murate che affondano. [...] il firmamento affondò e tutte le stelle annerirono. Nero oceano sanguinante e stelle covanti che generano brani di gonfia carne mentre in alto roteavano uccelli e dal cielo allucinato cadeva la bilancia col mortaio e il pestello e gli occhi bendati della giustizia». Passaggi simili si ritrovano anche nel romanzo successivo, in particolare in corrispondenza con la descrizione del «continente dell'uomo» (cfr. Id., *Primavera nera*, cit., pp. 214-216). Dell'affinità naturale tra il suo modo di scrivere e quello dei surrealisti ci informa lo stesso Miller in *Tropico del Capricorno*, cit., pp. 293-294: «Ah sì, se avessi saputo allora che esistevano individui simili – Cendrars, Vaché, Grosz, Ernst, Apollinaire – se l'avessi saputo allora, se avessi saputo che a loro modo pensavano le stesse cose mie, credo che sarei esploso. Sì, credo che sarei saltato come una bomba. Ma non sapevo il fatto che circa cinquant'anni prima un ebreo pazzo del Sudamerica aveva messo al mondo frasi sorprendentemente meravigliose, come "L'anatra del dubbio con le labbra di vermouth" oppure: "Ho visto un fico mangiare un onagro"; che circa lo stesso tempo un francese, che era appena un ragazzo, diceva: "Trovate fiori che siano sedie..." "La mia fame son pezzi d'aria nera..." "il suo cuore, ambra ed esca." Forse allo stesso tempo, o giù di lì, mentre Jarry diceva "mangiando il suono delle tarme," e dietro di lui Apollinaire ripeteva "accanto a un signore che mangia se medesimo," e Breton mormorava dolcemente "i pedali della notte si muovono ininterrottamente" [...]. Va notato, tuttavia, che in *Tropico of Capricorn*, sebbene abbondino gli elementi surrealisti, scompaiono quasi del tutto le fusioni tanto tra mondo interiore ed esteriore quanto tra corpo e paesaggio.

molto caro agli autori di fantascienza del periodo, ovvero l'antropomorfizzazione dell'universo. Tale problematica viene declinata talvolta, sulla scia del maestro Lovecraft,¹ in chiave fortemente antiumanistica e anti-anthropocentrica, come nel caso del già citato Burroughs, ma anche di Dick e del Lem solariano. La medesima tematica, invece, si era tradotta nell'utopismo delle prime opere di Alfred Elton van Vogt che, influenzato dalla *Semantica Generale* di Alfred Korzybski, si era immaginato un universo popolato da postumani, i quali, una volta compresa l'incapacità dell'essere umano di osservare il mondo da un punto di vista neutro senza essere influenzato da una serie di preconcetti che derivano dal suo essere situato in un determinato campo antropico, hanno scoperto come trascendere i limiti dell'umano e divenire la luce guida di un universo fatto a misura di superuomo; tuttavia, l'ottimismo di libri come *The world of Null-A* e *The Pawns of Null-A* nelle opere degli anni Settanta – tra le quali spicca *The Battle of Forever* – vira verso una satira disincantata degli umani sogni di grandezza.² Il desiderio di fusione dell'ente isolato con il tutto indifferenziato da cui ha preso origine, provato dal protagonista, ha tuttavia ragioni che sono da rintracciare nella volontà di Ballard di trasferire nella sua opera le problematiche tipiche della società in cui vive, profetizzandone così i destini. Il crollo della barriera tra *mondo interiore* e quello *esteriore* è catturato efficacemente negli ormai celebri saggi di Marshall McLuhan – che, pubblicati nel 1964, non possono non essere ammirati per l'aura profetica emanata – sulle estensioni dell'uomo, nome con cui lo studioso definisce le protesi tecnologiche sulle quali l'umanità ha a mano a mano trasferito le funzioni del proprio corpo, provocando una conseguente «autoamputazione» dell'organo in questione, il quale non sarebbe in grado di reggere la nuova intensità d'azione dovuta all'amplificazione della mansione originale; una volta entrati in quella che egli chiama «era elettrica», sembra che gli esseri umani abbiano portato a compimento tale processo estendendo al di fuori di sé l'intero sistema nervoso centrale in una rete neurale globale in cui le informazioni viaggiano alla stessa velocità delle scariche elettriche nei nostri nervi.³ «L'elettricità ha ridotto il globo a poco più che un villaggio», scrive McLuhan, e tale contrazione ha come conseguenza il coinvolgimento nella vita di ogni individuo di problematiche relative a gruppi sociali una volta contenuti in aree specifiche: è questa l'«età dell'angoscia» prodotta dall'impegno attivo e permanente a cui è chiamata ogni persona «indipendente da qualsiasi “punto di vista”» particolare, dinamica che comporta quell'«aspirazione alla totalità, all'empatia e alla consapevolezza» che è il

¹ Cfr. M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 18.

² Cfr. Alfred Elton van Vogt, *Non-A* [*The world of Null-A* e *The Pawns of Null-A*], Milano, Nord, 1973 [1945-1948-1970] e Id., *Battaglia per l'eternità* [*The Battle of Forever*], Bologna, Libra, 1971-1975² [1971].

³ Cfr. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967-2015², pp. 59-60, *passim*.

«complemento naturale della tecnologia elettrica».¹ Gli effetti della tecnologia, infatti, non si verificano a livello d'opinione, ma operano al cuore del nostro meccanismo cognitivo, ovvero sulla griglia concettuale attraverso cui costruiamo la realtà: non c'è da stupirsi, allora, che la «velocità elettrica» provochi «collassi mentali di vario genere».² La completa esteriorizzazione del sistema nervoso umano, dunque, è controbilanciata dall'introyettarsi dei moti del mondo esterno sulla realtà intima; ne risulta un'*ontologia di Möbius* in cui ogni opposizione apparente scorre invero su una realtà composta da un solo lato e un unico bordo: come provocatoriamente scrive Ballard in *The Atrocity Exhibition*, infatti, «la classica distinzione di Freud tra contenuti palesi e contenuti latenti del mondo interno, della psiche, deve essere ormai applicata anche al mondo esterno, alla realtà».³ La medesima idea di interno che non esiste se non come ripiegamento dell'esterno contraddistingue anche il ragionamento compiuto da Mark Fisher quando, nel suo *Realismo capitalista*, individua la causa dell'incremento del disturbo bipolare adolescenziale nelle logiche del tardo capitalismo:

coi suoi incessanti cicli di espansione e crisi, è il capitalismo stesso a essere profondamente e irriducibilmente bipolare, periodicamente oscillante tra stati di eccitazione incontrollata (l'esuberanza delle «bolle») e crolli depressivi (l'espressione «depressione economica» non è evidentemente casuale).⁴

Come avevano precedentemente sottolineato Deleuze e Guattari, ridurre la malattia mentale a squilibri biochimici interni non dice nulla sulle sue cause, le quali sono sempre sociali e politiche: il caso di un'entità come il capitale che, come nota Fisher, «comparso dal nulla, esercita cionondimeno maggiore influenza di qualsiasi entità che sulla carta dovrebbe essere concreta»,⁵ ci fa comprendere, dunque, come sia difficile tracciare una linea di demarcazione tra psiche e realtà esterna, che si supporrebbero, invece, regolate da logiche completamente differenti; il confine che separa tutte le dicotomie che diamo per scontate – biologico e meccanico, organico e inorganico, financo quella tra astratto e concreto – appare sempre sfocato, quasi illocalizzabile:⁶ le «forze dell'uomo», infatti, si trovano sempre invischiate in altre forze non-umane, la cui interazione definisce il composto.⁷ È questa «*geometria morbida*»,⁸ fatta di pieghe che congiungono l'interno con l'esterno senza cesure apparenti, che definisce la vischiosa realtà di Möbius in cui ci troviamo a vivere.

¹ Cfr. *ivi*, pp. 24-25.

² Cfr. *ivi*, pp. 37-39.

³ J. G. Ballard, *La mostra delle atrocità*, cit., pp. 145-146.

⁴ M. Fisher, *Realismo capitalista*, cit., p. 81.

⁵ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 11.

⁶ Cfr. Libro I, par. 2.1.

⁷ Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, cit., in particolare *Annesso. Sulla morte dell'uomo e il superuomo*, pp. 163-175.

⁸ J. G. Ballard, *La mostra delle atrocità*, cit., p. 92.

5.2. METALESSI

La figura che forse meglio cattura i paradossi topologici di cui abbiamo trattato nelle pagine precedenti è la *metalessi*. Tropo che, per il suo frequente utilizzo, sembra contraddistinguere la letteratura postmodernista, e il cui recente impiego in opere di vasta diffusione ha stimolato una ricca riflessione che coinvolge studiosi di prima importanza provenienti da tutta l'area umanistica.¹ Uno di questi è Gérard Genette che, dopo aver contribuito, nel corso degli anni Settanta e Ottanta, all'annessione al campo della narratologia di questa nozione, originariamente appartenente a quello della retorica, con i suoi *Figure III* e *Nuovo discorso del racconto*, ha dedicato a questo argomento, nel 2004, un intero volume monografico: in *Métalepse* – emblematicamente sottotitolato *De la figure à la fiction* – traccia, infatti, una breve storia di questa figura traendo i propri esempi non solo dalla letteratura e dal teatro, ma anche dal cinema e dalle arti figurative.²

Già César Chesneau Dumarsais e Pierre Fontanier – spiega Genette – presentano la metalessi come «metonimia della causa per l'effetto e dell'effetto per la causa».³ Esempio classico è l'espressione virgiliana «*post aliquot aristas*» che assume il senso di 'dopo alcuni anni' grazie a una serie di passaggi sineddotico-metonimici: la resta è una parte della spiga e la spiga del grano, il grano sta per il raccolto, il quale viene mietuto durante l'estate, e l'estate è parte dell'anno; tuttavia, come nota Fontanier, giacché è il moto di rivoluzione terrestre a far mutare le stagioni e quindi a consentire la mietitura, se leggiamo 'dopo alcuni anni', vuol dire che siamo risaliti, per continuità logica, alla causa attraverso l'effetto nominato da Virgilio.⁴ Un altro canonico esempio di metalessi che ha ancora per protagonista il poeta latino si presenta nella formula «nel IV libro dell'*Eneide*, Virgilio fa morire Didone», la quale, sebbene significhi niente più che 'Virgilio racconta la morte di Didone', sembra nondimeno suggerire un'illecita incursione dell'autore nel mondo della sua stessa finzione: tale caso particolare prende quindi il nome di *metalessi dell'autore*.⁵ Per catturarne la specificità, dunque, Genette propone di definire la metalessi come

una manipolazione – come minimo retorica, ma talvolta finzionale [...] – di questa relazione causale particolare che unisce, in un senso o nell'altro, l'autore alla sua opera, o più in generale il produttore di una rappresentazione alla rappresentazione stessa. [...] Caso particolare della metonimia, la metalessi così definita ha dunque per impiego canonico la suddetta "metalessi dell'autore", ma

¹ Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 119-121; per un panorama dei recenti studi sulla metalessi cfr. F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 473-520.

² Cfr. Gérard Genette, *Figures III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976-2006², Id., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987 e Id., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

³ G. Genette, *Métalepse*, cit., p. 9 (trad. mia).

⁴ Cfr. *ivi*, p. 8; cfr. anche Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988-2010¹², pp. 140-141.

⁵ G. Genette, *Métalepse*, cit., pp. 10-12.

il suo campo [...] s'estende a ben altri modi di trasgressione, retorica o finzionale, della soglia della rappresentazione.¹

In quanto «le figure retoriche di sostituzione come la metafora e la metonimia, l'antifrasi, la litote e l'iperbole, sono delle finzioni verbali e delle finzioni in miniatura», la metalessi finzionale viene considerata da Genette «un modo allargato della figura retorica».² Essa è presente ogni qual volta vi è una trasgressione della gerarchia narrativa, ovvero quando un elemento appartenente a un livello superiore si ritrova ad agire in qualche modo a uno inferiore, mentre il fenomeno inverso – ovvero quando un elemento appartenente a un livello inferiore si ritrova ad agire in qualche modo a uno superiore – viene definito da Genette *antimetalessi*,³ distinzione storicamente per nulla peregrina, ma che non pare aggiungere niente di sostanziale. Inoltre, scambi metalettici possono avvenire a tutti i livelli: dunque, ponendo la questione in termini narratologici, vi è metalessi non per forza solamente quando elementi del mondo extradiegetico finiscono all'interno di mondi diegetici, ma anche quando lo stesso passaggio coinvolge mondi metadiegetici incastonati l'uno nell'altro. Secondo Lavocat, solo queste ultime – «intrafinzionali» – sono delle vere metalessi, mentre le prime vanno considerate delle «pseudo-metalessi» che simulano soltanto l'effetto di presenza reale all'interno della finzione. Per la studiosa francese, infatti, «non è che all'interno della finzione che è possibile rappresentare la frontiera tra realtà e finzione e di attraversarla veramente».⁴

Ponendo la questione in termini più generali, si può dunque dire che «vi è metalessi [...] quando il passaggio da un “mondo” all'altro si trova, in qualche maniera, mascherato o sovvertito».⁵ Facendo riferimento ai mondi possibili, non bisogna tuttavia dimenticare che, affinché vi sia metalessi, non basta un semplice passaggio da un mondo all'altro, ma vi deve essere quello che Hofstadter chiama un «attraversamento paradossale di livelli»,⁶ elemento essenziale perché una semplice circolarità diventi uno «strano anello» – altro nome con cui egli indica tutti gli oggetti che presentano qualità affini alle peculiarità topologiche del nastro di Möbius. Nel suo ormai classico *Gödel, Escher, Bach*, Hofstadter così descrive *Galleria di Stampe* di Escher (fig. 2), che esemplifica alla perfezione gli spazi paradossali creati dagli scenari metalettici:

Vi possiamo vedere una galleria in cui un giovane, in piedi, guarda un quadro che raffigura una nave nel porto di una piccola città: forse una cittadina maltese, a

¹ *Ivi*, pp. 13-14 (trad. mia).

² Cfr. *ivi*, pp. 16, 18-19 (trad. mia).

³ Cfr. *ivi*, p. 27.

⁴ Cfr. F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 485 e 497.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 117 (trad. mia).

⁶ Douglas R. Hofstadter, *Anelli nell'io. Che cosa c'è al cuore della coscienza?*, Milano, Mondadori, 2008-2010², p. 132.

giudicare dall'architettura, con le sue piccole torri, qualche cupola di tanto in tanto e piatti tetti di pietra, su uno dei quali sta seduto un ragazzo che si riposa nella calura, mentre due piani sotto di lui una donna, forse sua madre, è affacciata alla finestra del suo appartamento che si trova proprio sopra una galleria in cui un giovane, in piedi, guarda un quadro che raffigura una nave nel porto di una piccola città: forse una cittadina maltese... Cosa? Siamo di nuovo allo stesso livello dal quale eravamo partiti, sebbene ogni logica ci imporrebbe di non poterci essere.¹

Nel mondo del giovane, la «cittadina maltese» è il soggetto di un quadro appeso a una parete di una galleria d'arte e costituisce, dunque, un sotto-mondo rispetto a quello in cui si trova l'osservatore; tuttavia, esaminando meglio la stampa, vediamo che la galleria d'arte in cui si trova il giovane fa parte della «cittadina maltese» rappresentata nel quadro stesso: i due mondi si includono reciprocamente in un ciclo chiuso ripetibile all'infinito. In altre parole, perché un anello sia strano, bisogna che vi siano dei grovigli causali, ovvero che qualcosa che dovrebbe intuitivamente esistere all'esterno del sistema per renderlo coerente si ritrovi all'interno: il tutto appare strano, incoerente, ma non è possibile, analizzando le singole parti, individuare quale sia il punto di sconnesione. La metalessi, quindi, costituisce l'analogo spaziale della *curva causale* o *paradosso della predestinazione* analizzato nella sezione precedente.



Fig. 2. M. C. Escher, Galleria di Stampe (litografia, 1956).

¹ D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, cit., pp. 775-776.

Come abbiamo visto, non tutte le manipolazioni metalettiche sono così radicali come quella rappresentata nel quadro di Escher e, proprio per questo motivo, Lavocat propone di distinguere tre diversi livelli.¹ Il primo è quello della figura retorica e si ha quando il passaggio da un mondo all'altro è dato da un enunciato o un gesto che faccia cortocircuitare i due domini, come ad esempio nella formula «nel IV libro dell'*Eneide*, Virgilio fa morire Didone». Con il secondo livello, invece, si passa dalla figura alla finzione; esso si attua quando due rappresentazioni (fanzionali o meno), una delle quali include l'altra come metadiegesi, si evolvono su piani diversi, ma vi è, ciononostante, una parziale consapevolezza da parte di coloro che abitano i differenti mondi dell'esistenza degli altri, sebbene siano destinati a non incontrarli mai. È quanto accade nel già citato racconto *Möbius the Stripper* di Josipovici, dove Möbius ode la voce del suo autore – la cui storia si evolve letteralmente in parallelo sulla metà inferiore di ciascuna pagina – senza riconoscerla come tale.² Ma uno dei più riusciti esempi di questo tipo si trova in *The Comforters* di Muriel Spark, in cui la protagonista non solo sente delle voci che le dicono cosa fare, ma addirittura il ticchettio di una macchina da scrivere: «come se uno scrittore che vive su un piano di esistenza parallelo stesse scrivendo una storia» su di lei;³ per questo motivo, anziché arrendersi, decide di resistere mettendosi a scrivere un romanzo, impossessandosi così della sua vita prima che lo faccia l'autrice – e la somiglianza tra il carattere della protagonista e quello di Spark «dà all'effetto un giro di vite in più».⁴ Solo nel terzo livello, quindi, la metalessi dà origine ad una vera e propria fusione in cui i differenti mondi formano uno spazio narrativo caratterizzato da un'*ontologia di Möbius*. Per illustrare quest'ultimo genere di metalessi nel saggio di Genette si fa riferimento a numerose opere teatrali e cinematografiche, le quali, per loro stessa natura, presentano opportunità metalettiche sconosciute alla finzione narrativa, come, ad esempio, la possibilità di far interpretare a uno stesso attore più ruoli – esponendo così la natura fittizia della rappresentazione – e, soprattutto nel cinema, la pratica del cameo, della partecipazione di *guest star* che interpretano se stesse – *as himself* o *herself*, come si sul dire – e di manipolazioni sonore che anticipano l'atmosfera acustica della scena successiva (*crossfade*).⁵

Tale effetto di rottura della soglia tra mondi differenti, tuttavia, non è esclusivo di cinema o teatro e non è appropriazione recente dell'arte letteraria. Infatti, uno dei più antichi generi – almeno potenzialmente – metalettici è quello dell'*ekphrasis*, ovvero la descrizione di una raffigurazione pittorica o scultorea, immaginaria o reale, all'interno di una narrazione. L'esempio più famoso – e

¹ Cfr. F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 510-511.

² G. Josipovici, *Möbius the Stripper*, cit., pp. 77 e 81.

³ Cfr. Muriel Spark, *I consolatori* [*The Comforters*], Milano, Adelphi, 2009 [1957], pp. 52-85.

⁴ Henry James, *Il giro di vite* [*The Turn of the Screw*], Venezia, Marsilio, 2007 [1898], p. 59.

⁵ Cfr. G. Genette, *Métalepse*, cit., pp. 71-72, 74 e 76.

all'origine di una vastissima tradizione imitativa¹ – è sicuramente quello della descrizione dello scudo di Achille contenuta nel XVIII canto dell'*Iliade*, dove i personaggi scolpiti da Efesto prendono vita, si muovono ed esprimono i loro sentimenti. Nondimeno, per quanto riguarda il periodo premoderno e moderno, gli oggetti dipinti prendono vita seguendo quasi sempre il classico *topos* degli *spirantia signa* – ovvero di figure dipinte tanto bene da sembrare vive – senza varcare effettivamente la soglia ed entrare nel mondo diegetico che li contiene per interagire direttamente con l'osservatore o osservatrice. Infatti, sebbene Denis Diderot, in un testo come *Salon de 1765*, si spinga fino a far zittire l'osservatore da parte del personaggio rappresentato nel quadro di Greuze *La Jeune Fille à l'oiseau mort*,² affinché le potenzialità metalettiche dell'*ekphrasis* vengano sfruttate a pieno bisogna attendere la scrittura postmodernista di Alain Robbe-Grillet: in *Dans le labyrinthe* i personaggi oscillano continuamente tra azione e fermo-immagine, entrando e uscendo da una stampa intitolata *La disfatta di Reichenfels*, mentre ne *La maison de rendez-vous* scene ambientate nella sontuosa villa di Lady Ava prendono vita da copertine di giornali illustrati cinesi e «*L'assassinio di Edouard Manneret*» è allo stesso tempo delitto “reale”, attorno a cui ruota l'intera frammentaria vicenda, e soggetto del dramma, scritto dal commediografo intradiegetico di nome Jonestone, in cui la stessa Lady Ava sostiene il ruolo di protagonista;³ quest'ultimo procedimento costituisce una *mise en abyme* dell'intero romanzo e, anche se la *mise en abyme* non è di per sé un procedimento intrinsecamente metalettico, in questo caso porta a un cortocircuito dei livelli narrativi poiché non è possibile distinguere il mondo del romanzo di Robbe-Grillet e quello dell'opera di Jonestone: i due mondi si includono reciprocamente in un (potenziale) regresso infinito. Già ne *La Jalousie* vi è una *mise en abyme* lampante in cui sembra che i due amanti commentino lo stesso libro di cui sono protagonisti, ma tale tecnica di «auto-ingerimento» narrativo diventa la caratteristica dominante dei romanzi successivi: testi come *La maison de rendez-vous* e *Projet pour une révolution à New York* contengono un grandissimo numero di inserimenti che sembrano catturare in forma abbreviata non solo l'intera vicenda, ma anche il metodo di composizione “a patchwork” e il disorientamento che caratterizza l'esperienza di lettura dei due romanzi.⁴

¹ Cfr. *ivi*, pp. 82-89.

² Cfr. *ivi*, pp. 80-81.

³ Cfr. Alain Robbe-Grillet, *Nel labirinto* [*Dans le labyrinthe*], Torino, Einaudi, 1960 [1959]; cfr. anche Id., *La maison de rendez-vous*, Torino, Einaudi, 1965 [1966], pp. 28 e 64.

⁴ Cfr. Id., *La gelosia* [*La Jalousie*], Torino, Einaudi, 1982 [1957], p. 115. Cfr. Id., *La maison de rendez-vous*, cit., p. 147: «Lauren, la fidanzata di Marchaut, suona sul piano, per pochi invitati silenziosi, una composizione moderna, piena di interruzioni improvvise e di vuoti, che punteggia con risate nervose, subitane, senza durata, segnalando così note false che lei sola è in grado di riconoscere». Cfr. Id., *Progetto per una rivoluzione a New York* [*Projet pour une révolution à New York*], Torino, Testo & Immagine, 2000 [1970], p. 141: «Ma il debole e fugace chiarore delle fuggevoli fiammelle, che devo proteggere con la mano, riesce a far uscire dall'ombra solo qualche particolare talmente

Per quanto riguarda, invece, il fenomeno della metalessi dell'autore, esso si presenta endemico soprattutto nel romanzo – o metaromanzo – postmodernista americano. Uno degli esempi più noti si trova in *Breakfast of Champions* di Kurt Vonnegut, in cui l'autore extradiegetico, che si firma nella prefazione come Philboyd Studge,¹ incontra, alla fine del romanzo, l'autore di fantascienza Kilgore Trout, che era già stato suo alter ego in molti romanzi precedenti, per affrancarlo:

“I'm approaching my fiftieth birthday, Mr. Trout,” I said. “I am cleansing and renewing myself for the very different sorts of years to come. Under similar spiritual conditions, Count Tolstoi freed his serfs. Thomas Jefferson freed his slaves. I am going to set at liberty all the literary characters who have served me so loyally during my writing career.”²

Simili colloqui paradossali si trovano pure in *Take it or Leave it* di Raymond Federman, una sorta di condensato di tutte le forme di metalessi finzionale che comprende, quindi, non solo i rapporti tra autore e personaggi, ma anche tra questi e i lettori. Insoddisfatto della performance del narratore, il narratario fa scendere un proprio rappresentante a livello della diegesi al fine di affiancare il protagonista nelle sue avventure e avere un resoconto migliore, scavalcando così il narratore. Non a caso il protagonista, esibendo anche una certa competenza in fatto di strutture narrative, commenta stupito:

How the hell did you manage to pass from the level of the present to the level of the past? From outside to inside this very personal recitation? Doesn't make sense! Normally such transfers are not permitted. They go against the logic of traditional narrative techniques!³

Nel capitolo seguente l'inviato scompare improvvisamente, di fronte allo sguardo sempre più sbalordito del protagonista, per essere rimpiazzato da un altro emissario meglio qualificato, in quanto bilingue, a comprendere il bilingue protagonista. I due, per una «strana coincidenza», che non fa che aggiungere un

ingrandito dalla vicinanza immediata che è impossibile attribuirgli un senso, e a maggior ragione ricollocarlo in un insieme».

¹ Kurt Vonnegut, *Breakfast of Champions (or Goodbye blue Monday)*, London, Vintage, 2000 [1973], p. 4.

² *Ivi*, p. 293. Trad.: «“Mi sto avvicinando al mio cinquantesimo compleanno, Mr. Trout,” dissi. “Mi sto purificando e rinnovando in prospettiva di anni futuri molto diversi. Nella medesima condizione spirituale, il conte Tolstoj liberò i suoi servi. Thomas Jefferson liberò i suoi schiavi. Personalmente, sto per affrancare tutti i personaggi letterari che mi hanno servito lealmente durante la mia carriera letteraria”».

³ R. Federman, *Take it or Leave it*, cit., cap. XVII. Trad. mia: «Come diavolo hai fatto a passare dal livello del presente a quello del passato? Dall'esterno all'interno di questa recita così personale? Non ha senso! Di norma tali trasferimenti non sono permessi. Vanno contro la logica delle tradizionali tecniche narrative!».

ulteriore *calembour* metaletterario, si chiamano Claude e Simon, e vanno così d'accordo che il nuovo venuto finisce per sedurre e sodomizzare l'inesperto protagonista, che si concede soltanto «for aesthetic reason or for the sake of literature»: la violazione dei livelli narrativi – commenta McHale – «genera ulteriori violazioni di tipo differente».¹ Tale episodio sembra fare il verso a ciò che accade in *At Swim-two-birds* di Flann O'Brien – opera peraltro citata in esergo a *Take it or Leave it* – in cui Dermot Trellis, uno dei personaggi creati dallo studente di letteratura protagonista del romanzo, essendo uno scrittore a sua volta, crea un personaggio femminile che finirà per stuprare poiché – sfoggiando una mentalità misogina non ancora del tutto sconfitta – lo trova tanto seducente da «perdere il controllo»:² il figlio nato da questa unione – illecita a più livelli – si allea con gli altri personaggi inventati da Trellis allo scopo di vendicarsi dei soprusi perpetrati dal “padre” nei loro confronti. Si potrebbero citare molti altri esempi di metalessi, ma visto che il nostro elenco non ha alcuna pretesa di esaustività e ambisce piuttosto a fornire alcuni esempi paradigmatici, chiuderemo questo breve excursus facendo riferimento a *The Public Burning* di Robert Coover, romanzo in cui – attraverso un movimento contrario a quello che abbiamo visto fino ad ora e che viene denominato da Genette antimetalessi – personaggi dei cartoni animati e della mitologia popolare americana – quindi appartenenti a sotto-mondi metadiegetici – interagiscono con personaggi storici quali Nixon e i coniugi Rosenberg: non solo Mickey Mouse e Donald Duck contribuiscono in prima persona a ravvivare l'*autodafé* organizzato per giustiziare i Rosenberg,³ ma lo stesso Uncle Sam – personificazione del genuino spirito americano – s'infonde nei suoi legittimi rappresentanti letteralmente sodomizzandoli. Queste sono infatti le amare riflessioni di Nixon, dolorante e umiliato:

Oh my God, so this was what it was like! I felt like a woman in hard labor, bloated, sewn up, stuffed with some enormous bag of gas I couldn't release. I recalled Hoover's glazed stare, Roosevelt's anguished ties, Ike's silly smile: I should have guessed...⁵

¹ Cfr. *ivi*, cap. XVIII: «per una ragione estetica o per il bene della letteratura»; B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 124.

² Cfr. esergo di *Take it or Leave it* e Flann O'Brien, *Una pinta d'inchiostro irlandese [At Swim-two-birds]*, Milano, Adelphi, 1993-1995² [1939-1960²] p. 31: «un romanzo soddisfacente deve essere una non celata mistificazione, in modo da permettere al lettore di regolare a volontà il grado della sua credulità».

³ Cfr. *ivi*, pp. 81-82.

⁴ Cfr. Robert Coover, *The Public Burning*, New York, Viking, 1977, pp. 280-282.

⁵ *Ivi*, p. 533. Trad.: «O mio Dio, dunque era questo l'effetto che faceva! Mi sentii come una donna in travaglio, ricucito, imbottito di una enorme sacca di gas che non potevo espellere. Mi ricordai del gelido sguardo di Hoover, delle penose cravatte di Roosevelt, dello stupido sorriso di Ike: Avrei dovuto indovinarlo...»

Per quanto riguarda la metalessi dell'autore, essa è suggerita dalla semplice presenza del nome proprio, e il suo effetto, nota Lavocat, sebbene sia «facile da produrre», è «un indice ben magro di presenza reale».¹ Nessuno si sognerebbe, infatti, di prendere per vere le vicende di *Pornografia* e *Cosmo* solo perché uno dei protagonisti si chiama Witold – o addirittura Witold, «scrittore polacco» – oppure di credere agli scambi epistolari di John Barth con i suoi personaggi finzionali unicamente in virtù del fatto che sull'indirizzo del destinatario compare il nome dell'autore.² Lo stesso vale per i nomi di personaggi storici: se, ad esempio, in un romanzo compare un personaggio di nome Napoleone, saremo tanto più portati a considerarlo una presenza reale in contesto finzionale quanto più si avvicina al Napoleone storico di cui abbiamo appreso le gesta sui libri di scuola. In altre parole, come sostengono Kripke e Putnam, il grado di realtà che accordiamo a una entità che compare in un testo finzionale è legato al suo significato, il quale può variare da un mondo possibile all'altro: la consideriamo tanto più reale quanto più la sua descrizione si avvicina a quella dell'entità attuale; ciò è dovuto in maggior misura alla vicinanza tra le due immagini qualitative fornite – le descrizioni – che a una semplice menzione, la quale funziona, invece, come puro riferimento.³ Ancor minor effetto di presenza reale viene procurato dalla metalessi dell'altro grande protagonista dell'universo extradiegetico che è il lettore. Nonostante sia Sterne nel *Tristram Shandy* sia Diderot in *Jacques le fataliste* non esitino a farvi corsivamente appello,⁴ è solo con Butor e Calvino che egli pare comparire nella finzione come personaggio «a parti intere».⁵ Tuttavia, se la battuta che chiude *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – «Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino»⁶ – riesce, almeno per un momento, a far coincidere il «Lettore» personaggio con il lettore extradiegetico, ne *La Modification* di Michel Butor l'immedesimazione è ben più difficile; sebbene, infatti, il pronome di seconda persona con cui è designato il protagonista del romanzo tenda a farlo identificare con il lettore, egli, dotato anche di nome proprio, appare sempre di più come un personaggio particolare che si trova in una situazione difficilmente estendibile al lettore ideale del romanzo: Léon Delmont – chiosa a ragione Genette – non si rivela altro che «un personaggio di un romanzo eterodiegetico mascherato da un artificio grammaticale».⁷

¹ F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., p. 495.

² Witold Gombrowicz, *Pornografia*, Milano, Bompiani, 1962 [1969], p. 50. Cfr. anche John Barth, *Letters*, New York, Putnam, 1979.

³ Cfr. Libro I, par. 3.1.

⁴ Cfr. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ware, Wordsworth Editions, 2009 [1759-1767] e Denis Diderot, *Jacques il fatalista [Jacques le fataliste et son maître]*, Milano, Rizzoli-Bur, 1959-2016⁴ [1796].

⁵ Cfr. G. Genette, *Métalepse*, cit., pp. 94-102.

⁶ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ora in Id, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 870.

⁷ G. Genette, *Métalepse*, cit., p. 99. Cfr. anche Michel Butor, *La Modification [La Modification]*, Milano, Mondadori, 1959-1970² [1957].

Sebbene la metalessi, dunque, non consenta realmente di traghettare autore e narratore all'interno dell'universo narrativo, in molti casi ha come effetto la demolizione di quella che Samuel Taylor Coleridge chiamava «volontaria sospensione d'incredulità». Infatti, se vi è un principio che sta alla base di ogni romanzo, da *Cherea e Calliroe* del Sofista Caritone a *I Promessi Sposi*, esso risiede in quell'implicito contratto tra autore e lettore «per cui il primo si impegna a prendere per vero ciò che il secondo narra, anche se solo per il tempo limitato della lettura».¹ Già nel caso della formula «nel IV libro dell'*Eneide*, Virgilio fa morire Didone», l'autore dà l'impressione di compiere per davvero un'azione che pretende di descrivere solamente: il risultato è quello di «denudare il processo», come dicevano i Formalisti russi, che consiste nel rivelare il carattere smaccatamente fittizio della finzione, rompendo così il suddetto implicito contratto tra creatore e fruitore.² Sebbene anche il sottotitolo dell'esautivo volume pubblicato nel 2005 e curato da John Pier e Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, insista sull'effetto trasgressivo della metalessi,³ al giorno d'oggi, come correttamente nota Lavocat, esso si è fortemente attenuato grazie all'azione della cultura mediatica che, dalla fine del XX secolo, si è impossessata dei giochi metalettici tanto ampiamente da disinnescarne la natura intrinsecamente sovversiva.⁴ Il successo di tale figura, oltre a una connaturata comicità che, a dire il vero, a lungo andare può venire a noia, va ricondotto anche al fatto che il fenomeno metalettico – ovvero il continuo passaggio da un mondo all'altro – non fa altro che mettere in evidenza uno dei meccanismi fondamentali della finzione. Come nota Genette, infatti:

Questa trasfusione perpetua, e reciproca, dalla diegesi reale alla diegesi finzionale, e da una finzione all'altra, è l'anima stessa della finzione in generale, e di tutte le finzioni in particolare. Tutta la finzione è intessuta di metalessi. E tutta la realtà, quando si riconosce in una finzione, e quando riconosce una finzione nel suo stesso universo: «Quell'uomo è un vero Don Giovanni».⁵

Se le posizioni di Jean Bessière e Yves Citton non fanno che confermare questa tendenza della metalessi a essere assorbita dal meccanismo valvolare interno al cuore della finzione, McHale, dal canto suo, ne sottolinea il potere espressivo: in quanto la metalessi mette in evidenza il passaggio da un mondo all'altro, essa si lega per analogia ai concetti di amore e morte, temi centrali di tutta la letteratura

¹ Luca Graverini, *Una visione d'insieme*, in Luca Graverini, Wytse Keulen, Alessandro Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma, Carocci, 2006-2010², p. 44.

² Cfr. G. Genette, *Métalepse*, cit., p. 23.

³ John Pier, Jean-Marie Schaeffer (a cura di), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.

⁴ Cfr. F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 477, 485 e 519.

⁵ G. Genette, *Métalepse*, cit., p. 131.

occidentale che coinvolgono relazioni metalettiche implicanti l'oltrepassamento di frontiere ontologiche.¹

Sicuramente la figura della metalessi mette in luce quello che Étienne Souriau aveva definito lo «sdoppiamento ontologico» tipico delle «arti rappresentative»: ² infatti, non solo, quando siamo a teatro, attore e personaggio interpretato si fondono metaletticamente e vengono giudicati l'uno in funzione dell'altro, ma – secondo le suggestive parole di Hofstadter – anche quando leggiamo un romanzo, sebbene ciò che stiamo guardando sia soltanto «una miriade di macchie nere disposte ordinatamente in righe su una serie di rettangoli bianchi», ci sembra nondimeno – con grado d'intensità variabile – di *vedere* le azioni dei personaggi e gli ambienti descritti.³ Tali considerazioni, tuttavia, spingono a chiedersi se la figura della metalessi non rifletta alcune problematiche più generali del pensiero umano che, per certi versi, fuoriescono dai confini dell'estetica e da quella «relazione tra il creatore e la sua creatura» che per Lavocat, «al di là dei progetti singolari», è sempre situata «al cuore della metalessi».⁴ Secondo la comparatista francese, questa figura, limitandosi a simulare l'atto di varcare la barriera, non fa altro che confermarla: è metafora di un'unione impossibile.⁵ Sebbene sia chiaro che simili trasgressioni, se prese alla lettera, non avvengano realmente, leggere un testo in questo modo, a maggior ragione se letterario, pare piuttosto limitante: se interpretate in senso analogico, infatti, esse alludono al problema della barriera tra realtà e finzione in modo ben più sottile e complesso. Rompendo le convenzioni che separano la gerarchia dei livelli letterari, ad esempio, tali testi sottolineano la *convenzionalità* della barriera che corre tanto tra fatto e finzione quanto tra una cosa e la sua rappresentazione. L'idea centrale della metalessi, infatti, è che vi sia un confine, ma che, nel momento in cui si vuole dimostrare la sua solidità, ci si trovi sempre dall'altra parte senza averlo attraversato o, viceversa, quando si crede di averlo attraversato, ci si trovi invece ancora molto distanti da esso: il risultato non cambia. Questo è proprio il problema di come le cose si leghino alle loro rappresentazioni – centrale nella

¹ Le posizioni di Bessière e Citton sono riassunte in F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 482-483: «Per Bessière, la metalessi generalizzata va di pari passo con l'omogeneità ontologica supposta della finzione: il lettore accetta senza problemi le leggi della finzione, qualsiasi esse siano (comprese quelle metalettiche). Non c'è dunque mai trasgressione di alcun genere. [...] Per Citton, al contrario, tutti i racconti di finzione sono orientati verso la realtà, suscitando per questo delle reazioni cognitive e inducendo delle azioni e dei comportamenti. In conseguenza, la semplice esposizione ad una finzione produce una “attività di scenarizzazione metalettica”. L'effetto di un racconto è una “forzatura metalettica”, identificata come l'attività cerebrale “che traduce i comportamenti dei personaggi immaginati in comportamenti di individui reali” [...]. La metalessi non è altro che la tematizzazione amplificata di fenomeni correnti che passano generalmente inavvertiti». Cfr. anche B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 219-232.

² Cfr. É. Souriau, *La corrispondenza delle arti*, cit., p. 137.

³ Cfr. D. R. Hofstadter, *Anelli nell'io*, cit., p. 321.

⁴ F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., p. 519.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 480.

filosofia kantiana e nel relativismo concettuale di matrice post-kantiana – che abbiamo già affrontato: sebbene, sostiene Goodman, una versione corretta e il suo mondo differiscano – «una stella non è composta di lettere» –, «non si può tracciare alcuna linea fissa tra le caratteristiche del mondo che sono dipendenti dal discorso e quelle che non lo sono».¹ La problematicità di tracciare tale frontiera è sottolineata anche dalla difficoltà nel distinguere i personaggi reali da quelli finzionali – o, in termini più generali, i testi che «raffigurano il mondo» (*non-fiction*) da quelli che «costruiscono un mondo» (*fiction*): la loro relazione è regolata da una grammatica della rappresentazione che prevede un rapporto sempre mediato da una serie di altre rappresentazioni e mai diretto con delle entità *in sé*; in altre parole, quando si pensa di essere arrivati alla realtà di un oggetto, si è ancora all'interno di una rappresentazione della realtà che indica quell'oggetto come reale, ovvero di una finzione.² Il problema del rapporto tra le cose e le loro rappresentazioni, incontrato dai moderni sul piano soggettivo-riflessivo del *cogito*, implica quindi una regressione infinita del presupposto non dissimile da quella che gli antichi riscontravano sul piano ontologico dell'Idea platonica: se l'Idea dell'uomo è, per autopredicazione, essa stessa un uomo, anzi è l'Uomo per eccellenza, per poter pensare che gli uomini sensibili siano sue copie è necessario che fra questi ultimi e l'Idea vi sia un elemento comune che non è né uomo sensibile né Idea ma ciò che tutti gli uomini sensibili e l'Idea di uomo devono avere in comune; è questo il famoso «terzo uomo» che pone una difficoltà logica alla dottrina delle idee, la quale, nata per dare un senso unitario al molteplice, lo rende invece indefinito, in quanto il ragionamento può essere ripetuto infinite volte: infatti, per poter dire che fra tutti gli uomini sensibili vi è un elemento comune (il «terzo uomo») occorre indicare un nuovo elemento che sia comune a tutti precedenti.³

Al di là delle problematiche metafisiche, la metalessi sembra inoltre riflettere la topologia di Möbius che caratterizza la coscienza nel dibattito contemporaneo. Per Lacan esiste una differenza fondamentale tra l'io (*moi*) e il soggetto (*Je*) e il primo non è altro che il risultato di una serie successiva di identificazioni, «un aggregato di tratti identificatori, una impostura, una “linea di finzione”» che ha «statuto di miraggio».⁴ Il celebre motto lacaniano «Penso dove non sono, dunque sono

¹ N. Goodman, *On Starmaking*, cit, p. 41; cfr. Libro I, par. 3.4.

² Cfr. Libro I, parr. 3.1 e 3.5.

³ Cfr. Platone, *Parmenide*, 132-133 e Aristotele, *Metafisica*, I, 990b 17, VII, 1039a 2 e XIII, 1079a 13.

⁴ Cfr. Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Cortina, 2012, p. 7. Una simile scissione, in cui l'esistenza non può mai essere determinata «come quella di un essere attivo e spontaneo, ma come quella di un io (*moi*) passivo che si rappresenta l'io (*Je*) come un Altro che lo affetta», viene individuata da Deleuze nella sua lettura radicale del pensiero kantiano; secondo il filosofo francese, infatti, poiché «Io sono separato da me stesso dalla forma del tempo», il tempo nella filosofia di Kant si configura come quella relazione che apre «da possibilità formale di essere affetti da sé»: un'affezione impersonale che elide il soggetto e fa

*dove non penso*¹ sottolinea, dunque, la divaricazione irrecuperabile aperta all'interno del cogito cartesiano che predicava una coincidenza di essere (*sum*) e pensiero (*cogito*): l'istanza del soggetto (*Je*) si rivela imprevedibile, una sorta di pura posizione d'enunciazione che si volatilizza non appena volge lo sguardo su di sé. Non stupisce, allora, che Genette consideri intrinsecamente metalettici «tutti gli enunciati su di sé, e pertanto tutti i discorsi e, per inclusione, tutti i racconti primi o secondi, reali o finzionali, che comportano o sviluppano tale tipo di enunciato», in quanto ritiene che «*cogito* significhi meno “io penso”, che “io dico che io penso”, e colui che dice non può essere esattamente colui che pensa».² Va notato che lo «statuto di miraggio» proprio dell'io – benché «necessario e indispensabile»³ – persiste anche in un contesto completamente diverso da quello psicanalitico. Anche il fisicalista cognitivista Hofstadter, infatti, non può mancare di sottolineare, in apertura al suo *Anelli nell'io*, la sfuggevolezza di questo io, nato dal nulla e in cui sembra scomparire ogni volta che si tenta di determinarlo:

Un giorno all'età di sedici o diciassette anni, mentre ero immerso a riflettere fra queste vortuose nuvole di idee che mi tenevano avvinto emotivamente non meno che intellettualmente, mi balenò in mente – e da allora mi è sempre sembrato così – che ciò che chiamiamo «coscienza» fosse una sorta di miraggio. Di certo, doveva essere un tipo molto particolare di miraggio, perché era un miraggio che percepiva sé stesso, e naturalmente non *credeva* che quello che percepiva fosse un miraggio, ma non importa – *era* pur sempre un miraggio. Era quasi come se questo elusivo fenomeno chiamato «coscienza» si sollevasse «tirandosi su per le stringhe delle scarpe», quasi come se si costituisse dal nulla, e poi tornasse a disintegrarsi nel nulla non appena lo si guardava più da vicino.⁴

In conclusione, quindi, sembra proprio che i *trompe l'oeil* metalettici non siano semplici trucchi a buon mercato per artisti a corto d'idee, ma che abbiano invece a che fare con le problematiche più profonde dell'animo umano. Come infatti recita un famoso passo di Borges:

perché ci inquieta il fatto che la mappa sia compresa nella mappa e le mille e una notte nel libro delle *Mille e una notte*? Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore del *Don Chisciotte*, e Amleto, spettatore dell'*Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi. Nel

emergere una scissione tra i due lati della soggettività (cfr. Gilles Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, in *Critica e clinica*, cit., pp. 46-47).

¹ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, vol. 1, p. 512.

² Cfr. G. Genette, *Métalepse*, cit., pp. 106 e 110.

³ D. R. Hofstadter, *Anelli nell'io*, cit., p. 356.

⁴ *Ivi*, p. 4.

1833, Carlyle osservò che la storia universale è un infinito libro sacro che tutti gli uomini scrivono e cercano di capire, e nel quale sono scritti anch'essi.¹

A questa sensazione di essere pure finzioni, comparse in una recita che non si comprende e al cui sconsiderato autore (se esiste) si vorrebbe più volte chiedere una delucidazione riguardo alle scelte narrative adottate, la fisica contemporanea sembra aver dato un'ulteriore fondamento scientifico attraverso quello che Leonard Susskind e Gerard 't Hooft hanno definito *principio olografico*;² principio che, per certi versi, si presenta – in un contesto simbolico che, in apparenza, non potrebbe essere più diverso – come un aggiornamento quantistico del metodo figurale medievale che permetteva di stabilire una connessione tra due fatti orizzontalmente scollegati – quindi da un punto di vista cronologico e causale – ponendoli in una relazione verticale con la divina provvidenza:³ i frammentari avvenimenti terreni non sono che tessere di un puzzle già da sempre dato nella sua interezza all'intelletto di Dio che possiede la ragione di ogni evento. Non è dunque necessario scendere nei particolari per comprendere che con il *principio olografico* i fisici teorici contemporanei intendono sostenere che ci sono buone ragioni per pensare che il mondo, come lo percepiamo, sia una sorta di ologramma quantistico, frutto di una decodificazione particolare di un'informazione presente in un luogo ben diverso da quello in cui viene “proiettata”; un po' come se noi fossimo la proiezione tridimensionale di un'informazione criptata in una pellicola bidimensionale che richiede un particolare meccanismo di decodifica per essere decifrata. Nel caso di un ologramma normale è sufficiente un fascio di luce laser, un ologramma quantistico funziona diversamente: entrambi, tuttavia, hanno in comune la caratteristica di contenere mondi smisuratamente grandi in strisce di codice infinitamente più piccole, il che – per come la vedo – è la maggiore approssimazione che si possa avere tra noi umani “reali” e i personaggi finzionali dei libri che leggiamo, entità che vengono rese vive dalla luce del nostro sguardo mentre percorre quella «miriade di macchie nere disposte ordinatamente in righe su una serie di rettangoli bianchi».

¹ J. L. Borges, *Magie parziali del don Chisciotte*, in *Altre inquisizioni*, cit., p. 952.

² Cfr. L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., pp. 321-324 e B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., pp. 304-350.

³ Cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi, 1956-2000², pp. 83-84.

6. INDIVIDUO

Ognuno è rinviato a sé. E ognuno sa che questo sé è ben poco.
Jean-François Lyotard

Sebbene lo spazio e il tempo siano stati presi in considerazione come componenti di un mondo possibile, la percezione dell'estensione e quella della persistenza possono invero essere considerate epifenomeni, esito di relazioni tra le unità ontologiche fondamentali: secondo la nostra definizione minimale, infatti, un mondo possibile è innanzitutto una *collezione di individui* che possiedono determinate proprietà e che intrattengono specifiche relazioni. Per David Lewis, abbiamo visto, ogni mondo possibile è l'insieme di tutti gli individui compostibili, i quali intrattengono relazioni causali e rapporti simili a quelli che noi definiamo di natura spaziotemporale.¹ Ovviamente, mediante il termine 'individuo' il filosofo designa contemporaneamente molto di più e molto di meno di quanto solitamente s'intenda; dal suo punto di vista, infatti, un individuo è semplicemente *una parte* di un mondo possibile: può essere tanto un composto formato da vari elementi quanto un singoletto, tanto un certo tipo di multiverso² quanto un atomo democriteo. Il nostro interesse, in questo caso, si fisserà all'altezza in cui l'uso filosofico della parola 'individuo' tende a coincidere con quello del linguaggio comune: gli esseri umani come componenti fondamentali delle società. Proprio a questo livello d'ingrandimento – sempre e inevitabilmente sfocato – l'ambiguità di tale parola diviene cospicua: 'individuo' è sia *oggetto* che costituisce un mondo possibile, sia *soggetto* che lo esperisce. Si tratterà, dunque, non più di analizzare "dall'esterno" come i mondi si compongono, ma piuttosto di provare a vedere che effetto fa viverci "all'interno". In altre parole, il nostro obiettivo sarà quello di definire la *condizione postmoderna* in cui si trovano (o si sono trovati) gli autori attraverso un'analisi della realtà vissuta non da loro in prima persona, ma dai loro personaggi, mettendo così al contempo in luce i motivi che hanno spinto la loro immaginazione e le eventuali strategie di resistenza organizzate.

A un primo sguardo, l'aspetto che forse più colpisce della realtà postmoderna – e tutt'ora oggetto d'acceso dibattito – è il cosiddetto assottigliamento del confine tra fatto e finzione: come abbiamo più volte ribadito, tale dualismo che, sebbene criticato fin dagli albori del pensiero occidentale, ci è sempre apparso naturale, nella stagione del relativismo viene denunciato da più voci come derivato da una serie di rappresentazioni regolate da sistemi simbolici che variano in diacronia e diatopia e da diagrammi di potere che ne garantiscono lo statuto.³ Nelle opere prese in considerazione nelle varie sezioni, infatti, si può

¹ Cfr. Libro I, par. 3.2.

² Cfr. Libro I, par. 3.3.

³ Cfr. Libro I, parr. 3.4, 3.5, 3.6 e Libro II, par. 5.2. Per la coincidenza tra multiculturalismo, relativismo e postmodernismo, cfr. Libro I, par. 3.

dire che il vissuto dei personaggi oscilli perennemente tra realtà e allucinazione, senza che vi sia mai modo di sciogliere definitivamente tale ambiguità. La realtà sembra invece disporsi su più livelli che non differiscono per statuto ontologico, ma per condizione, ovvero l'insieme di restrizioni a cui devono sottostare le entità che li popolano. A siffatto «indebolimento ontologico» corrisponde quindi una rivendicazione di pluralità, a cui l'immaginazione dei narratori si dimostra molto sensibile. «Il mondo – scrive Deleuze – è l'insieme dei sintomi di una malattia che coincide con l'uomo»: ¹ gli scrittori, da grandi clinici del mondo, ci aiutano infatti nella diagnosi, ovvero nel comprendere i motivi che hanno spinto gli abitanti dei mondi postmoderni a immaginarsi in un certo modo.

Per iniziare a comprendere il contesto socio-culturale in cui è emersa – o da cui è emersa – la letteratura postmodernista, ritorniamo ai protagonisti del romanzo di Spark *The Hothouse by the East River*: essi, durante la Seconda Guerra Mondiale, operano in un centro di contro-propaganda che ha l'obiettivo di «diffondere il punto di vista degli alleati camuffandolo dietro luoghi comuni della propaganda tedesca, il che implica una complessa mistura di dannose bugie, di adulazione e di plausibili verità». ² Dopo un conflitto che, secondo le suggestive parole di Strazzanti, «ha spostato l'asse del possibile e dell'immaginabile con violenza inaudita verso frontiere fino a quel momento inesplorate» ³ e in cui l'intelligence ha giocato per la prima volta nella storia un ruolo così fondamentale, ad avvolgere il mondo è proprio una realtà socio-politica composta di «una complessa mistura di dannose bugie, di adulazione e di plausibili verità». Le rovine delle città ancora calde avevano infatti visto l'alba di un conflitto contraddistinto anche da un nuovo tipo di violenza: la guerra di spionaggio, combattuta tra il blocco sovietico e quello euro-americano, s'insedia e prospera ora nella società dell'informazione, società caratterizzata da un regime di sorveglianza continuo e da una presenza sempre più pervasiva di *media* facilmente controllabili da un potere la cui sorgente, essendo ripiegata all'infinito all'interno del tessuto amministrativo, risulta illocalizzabile. ⁴ In questo clima di guerra fredda – surriscaldato dall'incubo atomico – la già fragile barriera tra fatto e finzione non poteva che ricevere il colpo di grazia.

Lo stesso pianeta è ora diviso in due parti dominate da sistemi tanto incompatibili l'uno con l'altro da far apparire l'intera vicenda della guerra fredda come un fantascientifico scontro tra mondi alieni. A tale dicotomia corrisponde la rottura interna dell'unità occidentale attraverso l'emersione, talvolta violenta, di voci prima soffocate: il discorso femminista, la fase finale della decolonizzazione e i moti di emancipazione degli afro-americani ne sono solo alcuni esempi. In una società mossa da poteri evanescenti, in cui agiscono forze

¹ Gilles Deleuze, *La letteratura e la vita*, in *Critica e clinica*, cit., p. 16.

² M. Spark, *La finestra sull'East River*, cit., p. 54.

³ N. M. Strazzanti, *Holocaustic*, cit., p. 32.

⁴ Il nesso tra «società di controllo» e informazione è reso esplicito in Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., p. 19: «l'informazione è proprio il sistema del controllo».

che coinvolgono gli individui in movimenti collettivi a una velocità che non ne permette la comprensione, non stupisce se, nell'assenza totale di riferimenti, la fantasia, spinta dall'ansia, li crea autonomamente. Un esempio è il fenomeno UFO¹ che emerge nel contesto socio-culturale nord-americano, pervaso da una retorica di demonizzazione del nemico comunista, in cui le stesse forze armate traggono gran vantaggio dalla paura del “non si può essere sicuri di ciò che i rossi sono in grado di fare”² per alimentare il circolo vizioso – ingranato tra la necessità di avere e l'impossibilità di usare – al centro di quella *logica del deterrente* che, come viene illustrato dal Dr. Strangelove in una delle più famose scene dell'omonimo film,³ non potrebbe essere implementata in assenza di una società dell'informazione. Ecco che, allora, l'idea degli *Unknown Flying Object* – o, abbreviato, UFO – si offre come uno dei migliori candidati a supplire il vuoto referenziale: manufatti prodotti da una tecnologia superiore e di cui non si comprende lo scopo, né tantomeno l'intenzione di chi li comanda. Non solo, la visione di invasori dallo spazio che camminano in incognito per le strade delle città americane si offre come transfert ideale per l'ossessione, nutrita dalla propaganda, di avere una spia sovietica per vicino di casa.⁴ Tale clima di tensione, in una società come quella americana, già multietnica, ma che nel secondo dopoguerra lottava per divenire anche multiculturale, era dunque alimentato da fattori interni ed esterni: lo scoppio del sistema e dell'ordine vigente – percepito, a seconda del punto di vista, come speranza o timore – sembrava imminente. È così che le metafore della fantascienza sono divenute le più adeguate a rappresentare tale situazione.

The basic nova technique is very simple: Always create as many insoluble conflicts – This is done by dumping on the same planet life forms with incompatible conditions of existence – There is of course nothing ‘wrong’ about any given life forms since ‘wrong’ only has reference to conflicts with other life forms – The point is these life forms should not be on the same planet – Their conditions of life are basically incompatible in present time form and it is

¹ Proprio perché la letteratura nel settore spesso non raggiunge i requisiti minimi di scientificità, si segnala per il particolare rigore l'esustivo volume di Jordi Dean, *Aliens in America. Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*, New York, Cornell University Press, 1998. Per avere un'idea della vastità del fenomeno, basti ricordare che da un sondaggio del 1966 emerse che il 96% dei partecipanti era a conoscenza degli UFO e il 46% di costoro credeva fossero reali (*ivi*, p. 36). Come sottolinea Dean, un clima di tensione favorisce la comparsa di tali fenomeni: non è infatti un caso se la seconda ondata di ossessione ufologica corrisponde con l'ansia millenarista che ha accompagnato la fine del XX secolo (*ivi*, p. 32).

² Di cui il già citato *The Public Burning* di Robert Coover è forse una delle più esilaranti ed esplicite parodie.

³ *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964.

⁴ Il fenomeno UFO viene così interpretato anche in E. Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti*, cit., p. 38.

precisely the work of the nova mob to see that they remain in present time form, to create and aggravate the conflicts that lead to the explosion of a planet [...].¹

Ognuno può immaginare chi siano le controparti reali dei componenti di «nova mob», sebbene lo stesso Burroughs non rinuncerebbe a dire che non vi è alcuna finzione: «nova mob» opera nel nostro mondo, il quale è effettivamente invaso dagli alieni. Tuttavia, non si può fare a meno di leggere questo passaggio come una metafora delle problematiche del mondo globalizzato in generale e dell’America postbellica – ancor prima che postmoderna – in particolare: molteplicità in lotta per far valere la propria esistenza non in nome dell’uguaglianza, ma rivendicando la propria alterità, la propria specifica differenza rispetto alla cultura dominante.

La metafora fantascientifica si può dire sia passata dal rappresentare uno stadio futuro a ritrarne uno presente, e, in questo movimento, abbia così perso la sua *stranezza*. Uno degli aspetti dei libri di Burroughs che può maggiormente colpire il lettore di fantascienza tradizionale è che la coabitazione di umani e non-umani non provoca alcun sentimento di sorpresa: vi è una certa *familiarità della stranezza* che disinnesci la carica di stupore suscitata da tale coesistenza. Un testo, secondo la celebre definizione di Tzvetan Todorov, appartiene propriamente al genere fantastico solo nel momento in cui *esita* tra lo *strano* e il *meraviglioso*, ovvero tra una *spiegazione* naturale di eventi apparentemente soprannaturali e una in cui la realtà si rivela effettivamente «governata da leggi a noi ignote».² Per Todorov, dunque, è da un’ambiguità di tipo *epistemologico* che sorge l’effetto fantastico, ma una definizione di tal genere non si dimostra essere discriminante in un’epoca, come quella postmoderna, allo stesso tempo scettica, smaliziata e avvezza all’idea che la cruda realtà appaia – spesso e di gran lunga – meno credibile dell’immaginazione più fantasiosa: come infatti nota McHale, in questi termini «tutta la scrittura è ora esitante»,³ e il fantastico appare tanto diluito da scomparire pressoché totalmente non solo dalla fantascienza, ma dall’intero panorama letterario postmoderno. La causa è duplice: da una parte – lo si è già ricordato – la rivendicazione di alterità di voci prima soffocate ha indotto a considerare ‘realtà’ una parola plurale, abituandoci alla prossimità del ‘differente’,

¹ William Seward Burroughs, *The Ticket That Exploded*, New York, Grove Press, 1962; nuova ed. riv. Harris, New York, Grove Press, 2014, p. 62. Trad. mia: «La tecnica nova di base è molto semplice: creare sempre il maggior numero di conflitti insolubili – questo è fatto scaricando nello stesso pianeta forme di vita con condizioni di esistenza incompatibili – non c’è ovviamente nulla di ‘sbagliato’ riguardo a ciascuna data forma di vita poiché ‘sbagliato’ fa solamente riferimento ai conflitti con altre forme di vita – il punto è che queste forme di vita non dovrebbero stare sullo stesso pianeta – le loro condizioni di vita sono fondamentalmente incompatibili nella forma presente e il lavoro dell’organizzazione nova (*nova mob*) è precisamente di fare in modo che queste rimangano nella forma presente, per creare e aggravare i conflitti che portano all’esplosione di un pianeta».

² Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977-2000², p. 28, *passim*.

³ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 75.

dall'altra la critica al rappresentazionalismo, congiunta alla riflessione sulla pervasività del potere e dei media, ha messo in crisi la capacità di rappresentare la realtà e, come conclude McHale, «la possibilità di produrre l'effetto del fantastico dipende dalla possibilità di rappresentare il reale; senza quest'ultima, la prima è fuori questione».¹ L'azione combinata di questi due processi, quindi, sebbene renda inattiva la definizione della categoria del fantastico nei termini epistemologici forniti da Todorov, ci aiuta a comprendere il fondamento di quello che McHale ha chiamato «effetto fantastico generalizzato» che caratterizza la scrittura postmodernista e che corrisponde grossomodo a quella che noi abbiamo chiamato sensazione di *familiarità della stranezza*: indipendentemente dalla spiegazione soprannaturale o meno dei fenomeni, la realtà rappresentata da questi testi è segnata dalla presenza di esseri appartenenti a mondi differenti. Che tale caratteristica non sia esclusiva del genere fantascientifico lo dimostrano, ad esempio, i racconti di William Howard Gass inclusi nella raccolta *In the Heart of the Heart of the Country*, in almeno tre dei quali la realtà domestica appare invasa da forze estranee. Il racconto che apre la raccolta, *The Pedersen Kid*, narra della faticosa caccia a un misterioso assassino intrapresa da tre allevatori – padre, figlio e stalliere – immersi in uno scenario invernale scolpito dal vento gelido della bufera: l'impresa mette a dura prova i già labili legami d'affetto e l'oscura presenza di «guanti gialli» – così viene identificato questo assassino che, materializzatosi dal nulla, vi è stato parimenti inghiottito – sembra configurarsi come il catalizzatore delle pulsioni omicide nutrite dai membri più giovani delle famiglie, ai quali aveva «fornito un'occasione» per liberarsi rispettivamente delle violente famiglie.² *Order of Insects*, invece, è la storia di una casalinga che, sebbene in un certo modo consapevole dell'irragionevolezza della sua teoria, non può smettere di interpretare gli scarafaggi morti che trova ogni mattina sul tappeto come la traccia dell'irruzione nel suo mondo domestico di un altro ordine, misterioso e sacro, di cui si sente indegna custode.³ Nel racconto *Mrs Mean*, un ozioso scrittore è tanto incuriosito dall'insolita cattiveria della vicina che decide di entrare di soppiatto nella sua proprietà per spiarla meglio: qualcosa di soprannaturale accade e, «con un brusco scivolone oltre il confine della realtà», si sente trasportato in un clima fiabesco degno di Hänsel e Gretel. L'allontanamento dalla realtà provocato dal paragone esplicito dell'esperienza dello scrittore con quella dei protagonisti di una favola per bambini è però cortocircuitato dal commento successivo:

¹ *Ivi*, pp. 74-75.

² Cfr. William Howard Gass, *Il figlio di Pedersen [The Pedersen Kid]*, in *Nel cuore del cuore del paese [In the Heart of the Heart of the Country]*, Torino, Einaudi, 1980 [1968], p. 98.

³ Cfr. Id., *Ordine d'insetti [Order of Insects]*, in *ivi*, pp. 205-215.

[Hänsel e Gretel] [e]rano reali, e andarono a fare una passeggiata in una foresta reale, ma nella foresta troppo si addentrarono, e a un tratto la foresta fu una foresta della fantasia, con dentro la più adorabile casetta di marzapane.¹

Il confine tra fatto e finzione è fluido e definire il fantastico in termini epistemologici senza poter rappresentare il reale è impossibile: ciò che rimane è la pluralità ontologica che caratterizza questo genere, in cui entità provenienti da mondi differenti occupano lo stesso spazio; spazio il cui carattere – naturale o soprannaturale che sia – oscilla senza sosta tra i poli di realtà e allucinazione. A questi racconti di Gass si potrebbe aggiungere *The Balloon*, celebre racconto di Donald Barthelme – incluso nella raccolta *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* – che si candida forse come esempio paradigmatico di questa *familiarità della stranezza* che caratterizza la letteratura postmodernista: nel cielo di New York compare un gigantesco pallone che si estende fino a ricoprire diversi isolati di Manhattan. La dimensione onirica dell'immagine è stemperata dall'oggettività con cui il racconto viene narrato, quasi fosse un reportage: lo stupore dura poco – non manca chi lo ritiene un'abile trovata pubblicitaria – e il pallone finisce ben preso per essere inglobato nel paesaggio urbano. Si sarebbe tentati di vedere nel racconto una metafora, di leggerlo come narrazione puramente simbolica, ma, se così fosse, il pallone perderebbe la materialità con cui si devono confrontare anche gli stessi colti newyorkesi che si pongono le nostre medesime domande riguardo al suo significato. Il pallone presenta insomma quell'assurdità tipica di un modo di dire che diviene un modo d'essere già incontrata in *The Third Policeman*:² la stessa che si avrebbe se, qualora dicessimo a qualcuno che ha 'un cuor di leone' per complimentarsi del suo coraggio, egli, trasformato in leone, ci dovesse balzare addosso. La funzione "metaforica" del pallone, infatti, ci viene infine rivelata senza che la sua esistenza, sul piano letterale, perda concretezza; la sua rimozione viene descritta con ancora minor mistero di quello che aveva accompagnato la sua comparsa:

Ci incontrammo sotto il pallone, al tuo ritorno dalla Norvegia. Mi chiedesti se era mio; ti risposi di sì. Il pallone, dissi, è una spontanea apertura autobiografica, connessa con il disagio da me provato in tua assenza, e con l'astinenza sessuale, ma ora che il tuo soggiorno a Bergen è terminato, esso non è più necessario e neppure pertinente. Rimuovere il pallone non fu difficile: autofurgoni con rimorchio portarono via il telone ormai sgonfio, che ora giace in un magazzino nel West Virginia, in attesa di un nuovo periodo d'infelicità.³

¹ Id., *La signora Cattiva [Mrs Mean]*, in *ivi*, p. 145.

² Cfr. Libro II, par. 5.1.

³ Donald Barthelme, *Il pallone [The Balloon]*, in *Atti innaturali, pratiche innominabili [Unspeakable Practices, Unnatural Acts]*, Roma, minimum fax, 2005 [1968], p. 38.

Un ruolo fondamentale nell'erosione della barriera tra realtà e allucinazione – e quindi di quella tra fatto e finzione – è giocato dalle sostanze stupefacenti, i cui usi ed effetti compongono uno dei temi centrali della letteratura americana del secondo dopoguerra, a partire dalla figura del *junkie*, tipica della cultura beat, che si pone come alienato erede della tradizione romantico-decadente: l'intellettuale tormentato che non riesce ad adeguarsi al conformismo dominante.¹ Tale tradizione trova nuova linfa nelle proposte politiche radicali della controultura degli anni Sessanta, culminate con i moti del Sessantotto: il rifiuto è ora accompagnato da una forte rivendicazione d'alterità che aspira a una trasformazione reale del sistema. Il sogno di sfida alla cultura dominante, tuttavia, si affievolisce nel corso degli anni Settanta e, con l'esaurirsi progressivo della stagione psichedelica, l'abuso di sostanze stupefacenti tende a collimare sempre di più con la dimensione della fuga immaginaria – dannosa e soprattutto inutile – dalla realtà che sommerge.²

Negli anni Sessanta, grazie al carisma di guru come Aldous Huxley e Timothy Leary,³ che pensava che i laboratori Sandoz avessero offerto al mondo una sorta di via d'accesso Occidentale (e chimica) al Nirvana, l'uso di allucinogeni come la mescalina e l' LSD-25 viene spesso visto come un modo per uscire da se stessi, di liquefare quelle barriere dell'Ego che condannano gli esseri umani alla solitudine e alla paranoia,⁴ garantendo così la soddisfazione di quel bisogno di comunione intrinseco alla natura umana: ciò che infatti Pynchon, Burroughs, Dick e Wallace – loro degno erede – ci hanno insegnato è che lo stato di assuefazione e dipendenza non segna solo la vita del tossico, ma contraddistingue la regolare condizione degli esseri umani che, credendo di essere liberi, sono in realtà asserviti a comportamenti ripetitivi, scolpiti da bisogni impressi dall'azione di

¹ Cfr. William Seward Burroughs, *La scimmia sulla schiena*, Milano, BUR, 1998.

² Il percorso creativo di Philip Dick è in questo caso emblematico; si ricordino in particolare le amare parole della *Nota dell'autore* che chiude il romanzo *A Scanner Darkly* (cfr. Philip Kindred Dick, *Un oscuro scrutare [A Scanner Darkly]*, Roma, Fanucci, 2001 [1977], pp. 320-321): «L'abuso di droga non è una malattia, è una decisione, come quella di sbucare davanti a un'auto in corsa. Questa non la si definirebbe una malattia ma un errore di valutazione. Quando un certo errore comincia a essere commesso da un bel po' di persone, allora diviene un errore sociale, uno stile di vita. E in questo particolare stile di vita il motto è: 'Sii felice oggi perché domani morirai'; ma si incomincia a morire ben presto e la felicità è solo un ricordo. In definitiva, allora, l'abuso di droga è soltanto un'accelerazione, un'intensificazione dell'ordinaria esistenza di ciascun uomo. Non è differente dal tuo stile di vita, è semplicemente più veloce. [...] È stata, quella di starsene seduti qua e là con i nostri amiconi a cazzeggiare e a registrare le stronzate che dicevamo, la decisione sbagliata di un intero decennio, gli anni Sessanta, sia dentro sia fuori dal sistema. E la natura ci è rovinata addosso. Siamo stati costretti a smettere da cose terribili».

³ Cfr. Aldous Huxley, *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno*, Milano, Mondadori, 1958-2016⁴ e Timothy Leary, Ralph Metzner, Richard Alpert, *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, New York, Citadel Press, 1964-1992². Per un resoconto esauriente sulla diffusione dell' LSD-25 nell'America degli anni Sessanta e Settanta cfr. Jay Stevens, *Storming Heaven. LSD and the American Dream*, New York, Grove Press, 1987.

⁴ Cfr. T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., pp. 104, 109-110.

forze esterne.¹ Abbiamo dunque una serie di individui soli, la cui solitudine è causata proprio dalla loro individualità, dal sentirsi prigionieri del proprio 'io', nozione che, nel corso del secondo Novecento, è stata tuttavia messa in crisi da diversi punti di vista: un ruolo fondamentale hanno giocato da una parte il materialismo cognitivista e dall'altra il peso esercitato dal pensiero di Lacan – a sua volta influenzato dai linguisti Saussure e Jakobson – su letterati e filosofi strutturalisti e post-strutturalisti.² Secondo lo psicanalista, la spinta del padre ci conduce fuori dall'immaginario – mondo della madre – per gettarci nel simbolico: l'imposizione della parola e di un nome proprio segnano quindi l'inizio del processo di soggettivazione, il quale non è altro che una progressiva separazione dal tutto primordiale. Di qui la nascita del desiderio, il quale non potrà mai essere soddisfatto in quanto il linguaggio disgiunge il soggetto dal piacere originario: il superamento di tale barriera coinciderebbe infatti con la distruzione del soggetto, che non si può avere se non con la morte. Per Lacan vi è dunque un soggetto (*Je*) teso verso una realtà che gli è doppiamente *forclusa*: tanto nei confronti dell'Altro quanto di se stesso, sia verso il mondo esterno sia verso la sua realtà psicologica.³ Il materialista contemporaneo, dal canto suo, seppur consapevole che ogni esperienza è riducibile a stati neurochimici nel cervello⁴ e che nessun'anima sopravvive alla morte del corpo, non riesce a rinunciare all'idea che ci sia *qualcos'altro* oltre ai tessuti che compongono i nostri corpi: «[d]entro la macchina ci sono dei fantasmi, e noi siamo loro, e loro sono noi».⁵ In altre parole, non cessa di chiedersi da cosa sorga – e soprattutto a che livello della catena evolutiva⁶ – quel miraggio che ci rende spesso così soli. È dunque un *desiderio di regressione* a una formazione pre-individuale quello che coglie il soggetto postmoderno. Solo attraverso la regressione, infatti, sembra possibile sconfiuggere i dualismi che ci lacerano: riavvolgere il filo che dall'organico passa all'inorganico fino a raggiungere la massa informe del «caos virtuale» che restituisce gli altri a noi e noi stessi alle cose.⁷ Non è un caso se, nel completo disfacimento regressivo-matematico che riduce il mondo di *Ratner's Star* a un'insenata ripetizione ciclica, si levi una voce – probabilmente quella del giovane matematico Billy Twilling – che afferma, con la forza della disperazione, «*Io non sono solo questo*».

C'è una vita dentro questa vita. Un riempire di vuoti. Tra gli spazi c'è qualcosa. Io sono diverso da questo. Non sono solo questo, sono di più. In me c'è altro, che non so come raggiungere. Appena al di fuori della mia portata c'è

¹ Cfr. M. Fisher, *Realismo capitalista*, cit., p. 139.

² Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, cit., pp. 105-122 e Libro II, par. 5.2.

³ Cfr. *ivi*, pp. 184-188; cfr. anche F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 124-128.

⁴ Cfr. ad esempio D. Lewis, *An Argument for the Identity Theory*, cit., p. 99.

⁵ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 129.

⁶ Cfr. D. R. Hofstadter, *Anelli nell'io*, cit., pp. 32-33, *passim*.

⁷ Cfr. Libro I, par. 4.

qualcos'altro che appartiene al resto di me. Non so come chiamarlo, né come raggiungerlo. Però c'è. Io sono più di quello che sapete. Ma è uno spazio troppo strano per riuscire ad attraversarlo. Non ci posso arrivare, ma so che c'è, e che ci si potrebbe arrivare. Dall'altra parte è dove si è liberi. Se solo riuscissi a ricordarmi com'era la luce in quello spazio prima che avessi occhi per vederla. Quando al posto dei miei occhi c'era una poltiglia. Quand'ero tessuto grondante. C'è qualcosa nello spazio tra ciò che so e ciò che sono, e ciò che riempie questo spazio è ciò per cui so che non esistono parole.¹

Molti psichiatri e psicanalisti contemporanei, seppur provenienti da scuole diverse, concordano sul fatto che un essere umano può essere visto, senza bisogno di ricorrere ad alcun dualismo, alternativamente come *organismo* formato da una serie di processi chimico-organici o come *persona* le cui azioni sono prodotto di atti intenzionali.² La scelta del punto di vista è funzionale all'obiettivo che ci si prefigge: adottando la prospettiva organica, infatti, potremo potenzialmente offrire una mappatura completa dei processi neurali, ma non avremo compreso nulla degli interessi, dei desideri, delle speranze e convinzioni di quella persona. Se il nostro scopo è studiare la coscienza, l'atto di riduzione compiuto dal fisicalista manca l'obiettivo poiché ne esclude il carattere *soggettivo*: come infatti scrive Thomas Nagel in un famoso saggio, «il fatto che un organismo abbia *in qualche modo* esperienza conscia significa, fondamentalemente, che fa un certo effetto *essere* quell'organismo».³ Se, dunque, il punto di vista fisicalista, con la sua tendenza a reificare la persona, è incapace, in linea di principio, di descriverne l'organizzazione del mondo interiore, nel contesto socio-culturale del secondo Novecento è chiaro che la nozione di soggetto emergente non potrà essere di tipo cartesiano o kantiano: non avrà la sostanzialità del primo, né l'universalità del secondo. Ad avere la meglio sarà quindi una soggettività – e un'identità – debole, di tipo empirista: un semplice «fascio (*bundle*) o collezione di percezioni differenti [...] in perpetuo flusso e movimento», costruito a partire dall'«esperienza pura» che sussiste in se stessa, senza bisogno di appoggiarsi a nulla.⁴ L'autore contemporaneo che forse ha meglio teorizzato questo tipo di soggettività è Deleuze, che, nel suo percorso di filosofo della storia della filosofia, parte da Hume, attraversa Nietzsche e

¹ D. DeLillo, *La stella di Ratner*, cit., pp. 403-404.

² Cfr. Ronald David Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi, 1969-2010⁴ [1959], pp. 8-14; cfr. anche D. R. Hofstadter, *Anelli nell'io*, cit., pp. 41-42, 251, *passim*.

³ Thomas Nagel, *Che effetto fa essere un pipistrello*, ora in Id. *Questioni mortali. Le risposte della filosofia ai problemi della vita*, Milano, il Saggiatore, 1986-2015², p. 242.

⁴ D. Hume, *Tratta sulla natura umana*, I, IV, VI, p. 507 e I, IV, V, cit., p. 489: «considerandola come *qualcosa che può esistere da sé*, ogni percezione è evidentemente una sostanza, e ogni parte distinta è evidentemente una sostanza distinta». Cfr. anche William James, *Esiste la "coscienza"?*, in Id., *Saggi sull'empirismo radicale*, a cura di Luca Taddio, Milano-Udine, Mimesis, 2009, p. 10 e Id., *L'essenza dell'umanesimo*, in *ivi*, p. 100: «*l'esperienza in generale contiene solo se stessa e non si appoggia a nulla*».

Spinoza, per giungere poi, ma da una diversa prospettiva, a Leibniz: se vi è infatti un punto in comune tra questi pensatori, è che il soggetto si configura come un *evento* o un *luogo*, un *fascio di proprietà* in perenne trasformazione. «Personality, after passing through a phase of awkward self-consciousness, has become, quite minimally, a mere locus for our experience»:¹ così per Ronald Sukenick si caratterizza il soggetto postmoderno in opposizione a quello moderno. Le condizioni dell'esperienza sono minimali: non è necessario alcun *a priori* che la organizzi in categorie definite e definitive, né tantomeno un'anima immortale che connetta la sostanza individuale a quella divina. Certo, vi sono delle condizioni e delle operazioni reali dovute ai poteri dei corpi, ma le varie menti, accese da forze e scopi dissimili (interessi, desideri, speranze, convinzioni), costruiscono mondi differenti, irriducibili a una realtà unica. Tali mondi sono in perenne mutamento: il reciproco contatto sfida la stabilità garantita dalle metastrutture di autodescrizione (grammatiche) e alimenta la costruzione di nuovi regimi simbolici, quindi di nuovi mondi, e, di riflesso, di nuovi individui, o meglio, di nuovi processi di soggettivazione.² Ognuno di questi si configura come un whiteheadiano «soggetto-supergetto»:³ qualcosa che *si fa* (emerge) *nel corso* del processo per poi costituirsi come fatto compiuto solo al *termine* del processo, come suo risultato che possiamo considerare, in un certo senso, *distinto* dal processo stesso. 'Termine' in tal caso indica una sorta di fermo immagine, quando il processo d'individuazione in atto è posto per sé, quando non ha più alcun divenire; stato che – fa notare Ronchi – Whitehead «non ha altra parola per descrivere [...] che "morte"».⁴ *L'io penso* non è dunque – come per Cartesio e Kant – soggetto-fondamento, bensì *supergetto* («*super-iectum*», da *super-iacio*: gettare al di sopra, lanciare fuori, oltrepassare), un punto di «sorvolo» sulla variazione infinita del reale: il divenuto come fatto dato a uno sguardo. In sintesi, un'entità attuale è contemporaneamente il soggetto che fa esperienza e il supergetto – ovvero il «prodotto» – di questa esperienza localizzata: il soggetto non consiste quindi in uno stato stabile, ma risulta essere forma in perenne formazione, continuamente modificata dal flusso costante dell'esperienza. Non a caso, per nominare l'*ego* del cartesiano *ego cogito*, Whitehead riterrebbe più opportuno parlare di «personaggio» piuttosto che di «persona». Infatti, come sottolinea Ronchi,

[m]entre la persona suppone [...] una sostanza, un *soggetto* inteso etimologicamente come realtà stabile soggiacente all'atto del pensare, il personaggio non è dato prima e anteriormente ai suoi atti, ai *cogitata* del *cogito*, ma

¹ R. Sukenick, *The Death of the Novel*, cit., p. 41. Trad. mia: «La personalità, dopo esser passata attraverso una fase di imbarazzante autocoscienza, è divenuta un mero luogo per la nostra esperienza».

² Cfr. A. N. Whitehead, *Il processo e la realtà*, cit., pp. 435-436. Cfr. Libro I, par. 3.6.

³ Cfr. Libro I, parr. 2.1 e 4.2.

⁴ R. Ronchi, *Il canone minore*, cit., p. 172.

simultaneamente a essi. Non li precede come fondamento, né consegue a essi come effetto di una generalizzazione induttiva, ma *emerge* a partire da essi, in un modo sempre precario e rivedibile: non cessa di farsi senza mai essere fatto.¹

Così, la struttura dei mondi è analoga a quella della mente degli individui che li popolano: non esiste alcun soggetto se non come somma provvisoria di brandelli di memoria collegati da storie; storie senza autore, generate in un processo di invenzione privo di inventore. La coscienza è dunque un miraggio che ci aiuta a dare un senso «alla selva di segnali che assediano tutti i nostri sensi»: è infatti ragionevole ritenere che, scrive Barth,

il cervello postuli l'utile finzione di un Sé che raccoglie, seleziona, organizza, esamina, specula, e agisce su quei dati [...], un io il cui antecedente, in definitiva, non è altro che quelle storie in continuo progresso ed evoluzione, il loro centro di gravità narrativo».²

L'identità personale si riduce a una serie di ricordi interconnessi da narrazioni sempre mutevoli: «*ciò che conta nella sopravvivenza è la continuità e la connessione mentale*», ma, sottolinea con forza Lewis, tali relazioni non possono che essere molto vaghe.³ L'identità personale, quindi, non potrà che essere molto vaga; l'io è diviso, mille voci e spinte contrastanti si agitano trasportando la coscienza qui e là: ricordando le suggestive parole di Michaux, infatti, «[f]orse non si è fatti per un io solo. Il torto è di attenersi. Pregiudizio dell'unità. [...] *Non c'è io. Io non è che una posizione d'equilibrio*».⁴

Non c'è allora da stupirsi se i personaggi della letteratura postmodernista presentano tutti connotati identitari precari. Per fare alcuni esempi tratti dalle opere già prese in considerazione: i molti nomi del protagonista di *The Atrocity Exhibition* indicano le varie personalità che albergano dentro di lui, mentre in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* il cognome di Barney Mayerson è, fin dalle prime pagine, precario quanto la sua identità, che giungerà poi a fondersi definitivamente con quella di Palmer Eldritch;⁵ abbiamo poi a che fare ancora con fusioni tra entità differenti sia in *Ubik* di Dick e in *Le Baphomet* di Klossowski, dove le anime si amalgamano l'una all'altra perdendo i confini individuali, sia in *The Third Policeman* di O'Brien, in cui, per gli effetti della «Teoria atomica», gli esseri umani tendono a trasformarsi in biciclette e viceversa.⁶

Oltre alla fusione, vi è poi un altro modo in cui i confini individuali vengono meno: l'identificazione completa con le proprie sensazioni. È ciò che accade, ad

¹ *Ivi*, p. 173.

² John, Barth, *Un detective e una tartaruga*, in Id., *La vita è un'altra storia*, cit., p. 181.

³ D. Lewis, *Survival and Identity*, cit.

⁴ H. Michaux, *Postilla*, cit., p. 162. Cfr. anche Libro I, par. 3.2.

⁵ Cfr. Libro II, par. 5.1, J. G. Ballard, *La mostra delle atrocità*, cit. e P. K. Dick, *Le tre stimate di Palmer Eldritch*, cit., pp. 22 e 229.

⁶ Cfr. Libro II, parr. 4.1 e 5.1.

esempio, in *Ailleurs* di Henri Michaux e in *Surfacing* di Margaret Atwood. Gli abitanti di Kendorì – una delle “città invisibili” visitate dal narratore di *Ailleurs* – sono così affascinati dai rumori che si fanno assorbire da essi tanto da perdere la propria natura umana: «Il rumore delle ruote li domina sovrano. Li trasforma in ruote»; a Dinari, invece, le persone sono così sensibili che «non si può contrariare qualcuno senza che questo si ammali» e la loro identità è tanto debole che, per un appuntamento mancato, la rimettono in questione in maniera tanto radicale che il loro essere «dopo una breve febbre cede e si ritira nel nulla»; le cose non vanno meglio per le genti di Kanira che «già tanto deboli e impressionabili si danno a una droga chiamata Kitù. [...] S’incantano insieme, e un’erba che si chini al soffio della brezza può spezzar loro il cuore. Non vivono fino a tarda età».¹ L’identificazione con le proprie sensazioni può essere tanto forte da non far sentire l’ente *nel* mondo, bensì il suo divenire *con* esso, in qualità di microscopico gorgo complicato in una moltitudine di altri, tutti parte della medesima «Grande Corrente». È ciò che Michaux ci narra riguardo agli Emangloni:

presi spesso da una specie di decristallizzazione collettiva, dei gruppi di Emangloni, se la cosa capita al caffè, si mettono a piangere silenziosamente, le lacrime annebbiano lo sguardo, la sala e i tavolini scompaiono alla loro vista. Una specie di disgelo interiore accompagnato da brividi li occupa tutti. Ma con pace. Perché quello che sentono è uno sfaldamento generale del mondo senza limiti, non della loro semplice persona o del loro passato, e contro di esso niente, niente si può fare.

Si entra, è bene entrare così qualche volta nella Grande Corrente, la Corrente vasta e desolante.

Tali sono gli Emangloni senza antenne ma col fondo mobile. Poi passata la cosa, riprendono fiaccamente la conversazione, senza mai alludere all’invasione subita.²

Nel caso degli Emangloni – come era capitato al protagonista di *Kosmos*³ – dopo l’«invasione» tutto sembra ricominciare come se niente fosse accaduto; non succede così in *Surfacing* di Atwood, dove il disagio psicologico apre la possibilità di un contatto con il «fuori» – in questo caso con il mondo non-umano e con quella che Deleuze e Guattari chiamerebbero «vita non-organica»⁴ – che viene recuperato in prospettiva politica. *Surfacing* ruota attorno alla scomparsa del padre della narratrice, il quale sembra essere stato assorbito dalla natura stessa a causa della sua passione per la vita, gli animali e le loro leggende. L’enigma non viene sciolto poiché il corpo del padre non viene ritrovato; in compenso, però, la narratrice stessa, dopo aver trovato nella capanna del padre strani disegni di

¹ Cfr. Henri Michaux, *Altrove [Ailleurs]*, Milano Rizzoli, 1966 [1948], pp. 146-147.

² *Ivi*, p. 30. Cfr. anche Libro I, par. 4.1 e 4.2.

³ Cfr. Libro I, par. 2.3.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, cit., p. 183.

creature umano-animale, sprofondata nel delirio, immergendosi progressivamente in un mondo completamente differente, per poi tornarne trasformata e provvista di una nuova e più profonda consapevolezza. Da una parte, il romanzo, scritto nel 1972, si configura come un'amara satira della controcultura degli anni Sessanta: viene denunciato, in particolare, il fallimento della liberazione sessuale, che, agli occhi della narratrice, appare l'ennesima legittimazione del privilegio maschile, al quale offre nuove giustificazioni per lo sfruttamento e la sottomissione delle donne;¹ non dobbiamo infatti dimenticare che, negli anni Settanta – come riepiloga efficacemente Fisher – «i sogni della controcultura di rovesciare e rimpiazzare le strutture dominanti si sono ormai trasformati in una serie di gesti vuoti, in una retorica irrigidita».² D'altra parte, però, il suo ritirarsi rifiutando di entrare nelle regole del gioco – «they couldn't figure out what to do about me since I wouldn't play»³ – apre una possibilità di libertà alla narratrice: ponendosi ai confini dell'umano converte il suo disagio psichico in un'affermazione positiva di alterità. Mentre la protagonista esplora i dintorni della casa d'infanzia in compagnia del compagno Joe e degli amici Anna e David, s'imbatte nel cadavere di un airone appeso «come la vittima di un linciaggio» («like a lynch victim»):

why didn't they just throw it away like the trash? To prove they could do it, they had the power to kill. Otherwise it was valueless; beautiful from a distance but it couldn't be tamed or cooked or trained to talk, the only relation they could have to a thing like that was to destroy it.⁴

Tale visione, funzionando da catalizzatore psichico, dà quindi inizio a un processo di rivalutazione della propria differenza; la riflessione sull'afasia emotiva della narratrice si sviluppa parallelamente a quella sull'incapacità di esprimersi degli animali in un mondo forgiato dall'uomo: l'attrazione tra queste due polarità innesca nella narratrice un divenire-animale che produce un sentimento di vergogna per il suo appartenere alla razza umana.

The trouble some people have being German, I thought, I have being human. In a way it was stupid to be more disturbed by a dead bird than by those other things, the wars and riots and the massacres in the newspaper. But for the wars

¹ Cfr. Margaret Atwood, *Surfacing*, New York, Anchor Books, 1998 [1972], pp. 151-155: si vedano in particolare le continue battute di David – alle quali si associa pure sua moglie Anna – ai danni della narratrice che si rifiuta di cedere alle sue ossessive *avances*.

² M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 120.

³ M. Atwood, *Surfacing*, cit., p. 68. Trad.: «non sapevano come comportarsi con me, dal momento che non volevo giocare».

⁴ *Ivi*, p. 118. Trad.: «perché non lo hanno gettato via come immondizia? Per dar prova che potevano farlo, che avevano il potere di ucciderlo. Altrimenti era inutile; una cosa bella da distante ma che non poteva essere ammaestrata o cucinata o addestrata a parlare, l'unica relazione che potevano avere con una cosa come quella era distruggerla».

and riots there was always an explanation, people wrote books about them saying why they happened: the death of the heron was causeless, undiluted.¹

La purezza della morte animale, la sua mancanza di motivazione, segna il suo definitivo distacco dalla razza umana che domina il mondo sotto il segno dell'utilità e elimina – in senso fisico o metafisico, non fa differenza – tutto ciò che non può o non riesce a comprendere. L'ordine della civiltà trova quindi nella protagonista quello che Deleuze e Foucault chiamerebbero «un fuoco di resistenza»: la sua disarmonia, precedentemente vissuta come una mancanza di ordine personale, rivela ora un fondamento sociale e culturale, se non addirittura, per certi versi, ontologico.

Per molti aspetti *Surfacing* si inserisce perfettamente nel clima di fine anni Sessanta e inizio anni Settanta. Se – nel linguaggio di quella che veniva comunemente identificata come antipsichiatria – «la salute mentale, o la psicosi, si misura col grado di convergenza o divergenza esistente fra due persone, una delle quali sia, per comune consenso, sana di mente»,³ sanità e malattia risultano essere concetti necessariamente relativi: chi rifiuta la civiltà viene bollato come schizofrenico e quindi integrato in un processo di cura che, secondo questa logica, si configura come sedazione di genuini istinti, volta al mantenimento dello *status quo*. La narratrice, infatti, si trova ad occupare il posto di quella che Deleuze e Guattari ne *L'anti-Edipo* indicherebbero come l'anomalia prodotta dal sistema in grado di mettere in crisi il sistema stesso, e il compito della psicoanalisi – o meglio la «schizoanalisi» – è «condurre a termine il processo, non arrestarlo, non farlo girare a vuoto». La politicizzazione della malattia mentale costituisce, dunque, insieme un atto di contestazione dell'ordine costituito e l'attuazione di un «movimento di deterritorializzazione» alla ricerca di un nuovo assetto. Il ribaltamento della prospettiva, infatti, denuncia la società come malata, mentre, attraverso il suo delirio, la narratrice entra a contatto con il mondo delle forze ctonie e ancestrali che dominano i dintorni della casa d'infanzia e con il quale era probabilmente entrato in contatto il padre. L'apparizione e l'eclissi di tale mondo, mondo che, nei capitoli da 17 a 26, si sovrappone a quello “civile” degli amici con tanta forza da farlo appena intravedere, sono accompagnate da un

¹ *Ivi*, p. 131. Trad.: «Il disagio che alcune persone provano essendo tedesche, pensai, io lo provo essendo umana. In un certo senso era stupido essere più disturbata da un uccello morto che da tutte le altre cose, le guerre, le rivolte e i massacri riportati nei giornali. Ma per le guerre e le rivolte c'era sempre una spiegazione, la gente ha scritto libri al riguardo dicendo perché sono accadute: la morte dell'airone era immotivata, pura».

² G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 140.

³ R. D. Laing, *L'io diviso*, cit., p. 27. La posizione dello psicologo si fa più radicale in Ronald David Laing, *La politica dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli, 1968-1971², pp. 24-25: «Ciò che viene chiamato “normale” è un prodotto di repressione, negazione, scissione, proiezione, introiezione e di altre forme di azioni distruttive operate contro l'esperienza [...]. La condizione di alienazione, quella di essere un dormiente, inconsapevole, fuori di sé, è la condizione dell'uomo normale».

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 439.

semplice cambio di regole, senza alcun mutamento sostanziale: non solo il mondo delle divinità ctonie non può essere liquidato come allucinatorio, ma non ha nemmeno nulla di soprannaturale; anche gli spiriti del padre e della madre incontrati dalla protagonista, così vicini e egualmente irraggiungibili, si qualificano come forze vitali della natura: «nothing has died, everything is alive, everything is waiting to become alive».¹ Nella zona creata dalla sovrapposizione dei due mondi, mentre tutti i corpi perdono i loro contorni e il loro spessore («the air forming itself into birds»),² crolla la barriera che divide il mondo interiore della protagonista – la sua coscienza, il suo io – da quello esteriore. La totalità del reale appare dunque impressa sulla superficie di un nastro di Möbius in cui oggetto e soggetto, interno ed esterno, non sono che immagini fugaci, frutto di un divenire unico senza orientamento: «Around me the space rustles; owl sound, across the lake or inside me, distance contracts. A light wind, the small waves talking against the shore, multilingual water».³ Anche la differenza tra corpi e linguaggi viene meno nel momento in cui la protagonista scopre – per usare l'espressione di Deleuze – «che i corpi in sé sono già linguaggio» e «che il linguaggio è sempre quello dei corpi»:⁴ «The animals have no need for speech, why talk when you are a word».⁵ È questo il punto di massima identificazione con la Natura, il divenire-mondo della narratrice, il cui io si configura come un puro *evento*, un *luogo* dove scorre il brulicante flusso della vita: «I am not an animal or a tree, I am the thing in which the trees and animals move and grow, I am a place».⁶ L'immersione compiuta dalla protagonista nel fluire selvaggio della natura, tuttavia, non è priva di rischi: fuori dai confini dell'umano l'aria è per noi irrespirabile.

It was below me, drifting towards me from the furthest level where there was no life, a dark oval trailing limbs. It was blurred but it had eyes, they were open, it was something I knew about, a dead thing, it was dead.⁷

¹ M. Atwood, *Surfacing*, cit., p. 160. Trad.: «niente è morto, ogni cosa è viva, ogni cosa attende di diventare viva».

² *Ivi*, p. 188. Trad.: «mentre l'aria si modifica negli uccelli»

³ *Ivi*, p. 184. Trad.: «Attorno a me fruscia lo spazio; suono di civetta, al di sopra del lago o dentro di me, la distanza si contrae. Un vento leggero, le piccole onde parlano sulla spiaggia, acqua poliglotta».

⁴ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 88.

⁵ M. Atwood, *Surfacing*, cit., p. 187. Trad.: «Gli animali non hanno bisogno di un linguaggio, perché parlare quando sei una parola».

⁶ *Ivi*, p. 187. Trad.: «Io non sono un animale o un albero, io sono il luogo in cui gli alberi e gli animali si muovono e crescono, Io sono un luogo».

⁷ *Ivi*, p. 143. Trad.: «Era sotto di me, sospinta verso di me dal livello più profondo, dove non c'era vita, una scura sagoma ovale che trascinava con sé delle membra. Era indistinta, ma aveva occhi, occhi aperti, era qualcosa che conoscevo, una cosa morta, era morto».

Il *venire a galla* («I broke surface») della narratrice si configura allora come un movimento metafisico, ancor prima che psicologico, di emersione. La superficie è stata rotta e la narratrice, a costo di mettere seriamente a rischio la propria vita, trova il contatto con le forze del fuori, quelle che il virtuale esercita su ogni attualità. La narratrice cerca il fondo, usa il suo corpo come operatore che trascende l'attuale e ascende al virtuale connettendo i due: è infatti solo tuffandosi nella realtà del virtuale, del non ancora, che si può esplorare lo spazio occupato da ombre di ordini alternativi che aspirano a sostituire quello dominante e organizzare così delle strategie di «resistenza al presente».¹ È in questo modo che l'autrice mobilita la sua disarmonia convertendola nell'affermazione positiva della sua alterità, una *rivendicazione di disappartenenza*: «there's a creature neither animal nor human».² Ha sfidato la morte: si è immersa nel caos per riportarne una nuova singolarità, rendendo visibili le forze invisibili che trapassano ogni essere. E cos'ha riportato dal «paese dei morti»? «This above all, to refuse to be a victim»:³ il suo non è più uno stato di minorità che richiede di essere abbandonato per tornare alla salute. È avvenuto un ribaltamento della situazione iniziale: la sua dislessia emotiva si è rivelata un sintomo di salute anziché di malattia, una traccia di esistenza alternativa da rivendicare nella sua specifica differenza rispetto alla maggioranza. Affinché ciò avvenga, tuttavia, dall'abisso del caos bisogna *venire a galla*. «Chiediamo soltanto un po' di ordine per proteggerci dal caos»:⁴ il caos, sebbene dia la vita, non è la vita stessa, è «vuoto irrespirabile», morte eterna.⁵ Ma è nella morte che va cercata la vita: il caos va sondato per strapparne la prova che è ancora possibile «pensare altrimenti»⁶ in un mondo in cui l'essere umano appare come puro portatore (ed esecutore) dei valori della cultura dominante. «For us it's necessary, the intercession of words; and we will probably fail, sooner or later, more or less painfully»:⁷ sebbene non sia possibile rinunciare completamente all'ordine, sempre che non ci si voglia dissolvere del tutto nella «Grande Corrente», occorre essere consapevoli del fatto che, come non era definitivo il mondo da cui si è partiti, così non lo sarà quello che contribuiremo a creare. Così, poiché porta in grembo il germoglio di un nuovo cosmo strappato al caos, può riconciliarsi con Joe e con il linguaggio. La novità s'insinua nel vecchio mondo minandone la stabilità, deterritorializzandolo. La narratrice, che non a caso è presentata come un'artista di talento, svolge il compito di rendere visibile ciò che normalmente non lo è, rivelando le potenze di domani nell'oggi. È questo il compito dell'arte; e così si

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 101-102.

² M. Atwood, *Surfacing*, cit., p. 196. Trad.: «c'è una creatura né animale né umana».

³ *Ivi*, p. 197. Trad.: «Questo soprattutto, rifiutare di essere una vittima».

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 203.

⁵ G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 131.

⁶ *Ivi*, pp. 67-162.

⁷ M. Atwood, *Surfacing*, cit., p. 198. Trad.: «Per noi è necessaria, l'intercessione delle parole; e probabilmente falliremo, prima o dopo, più o meno dolorosamente».

passa dal livello diegetico a quello extradiegetico: se la narratrice si è immersa nel caos per riportarne un frammento, è attraverso il romanzo di Atwood che esso viene condiviso, iniettato nel mondo malato d'umanità. Il libro stesso sarà dunque il veicolo della creazione, invocata dalla narratrice, di una nuova terra e di un nuovo popolo – né animale né umano – che ancora non esiste: «at the moment there are no others but they will have to be inventend, withdrawing is no longer possible and the alternative is death».¹ Il coraggio mostrato dalla protagonista nell'affrontare il suo delirio, immergendosi così nel mondo non-umano per riaffiorare con la consapevolezza della necessità di inventare una comunità futura («the alternative is death»), ci fa apprezzare la vicinanza della poetica di Atwood alla visione di Deleuze e Guattari, i quali così descrivono la comune opera di filosofia e arte:

il pensiero stesso è talvolta più vicino all'animale che muore che non all'uomo vivo, anche se democratico. [...] L'arte e la filosofia convergono su questo punto: la costituzione di una terra e di un popolo che mancano, come correlato della creazione. Non sono gli autori populistici, ma quelli più aristocratici a reclamare questo avvenire. Questo popolo e questa terra non nasceranno dalle nostre democrazie. Le democrazie sono fatte dalle maggioranze, ma un divenire è per natura ciò che si sottra sempre alla maggioranza.²

È probabilmente a questo «popolo bastardo, inferiore, dominato, sempre in divenire, sempre incompiuto»³ che si riferisce il «noi» («us») della narratrice posto nell'enigmatica frase di riconciliazione con Joe e il linguaggio. L'armonia non è però ristabilita: non è con l'intera umanità che la narratrice – istanza in cui collidono la protagonista del romanzo di Atwood e la scrittrice stessa – si riappacifica, ma soltanto con coloro che, come lei, costantemente si vergognano della propria appartenenza alla razza umana, che si rendono conto di quanto – come Schiller sapeva bene – la voce della maggioranza non sia garanzia di giustizia,⁴ e tuttavia non smettono di darsi da fare, nutrendo la speranza che la natura umana non sia scritta in caratteri indelebili e sia perciò possibile convertire il malcontento e il disagio nutrito dalla minoranza in un'istanza di cambiamento. Ciò che tale minoranza va affermando è che la figura di questo *Homo Deus*, che si crede al di fuori o al di sopra della Natura, può essere modificata: questa è l'unica maniera per rinviare, almeno temporaneamente, l'inevitabile fine che distruggerà completamente le forze dell'uomo.

¹ *Ivi*, p. 197. Trad.: «al momento non c'è nessun altro, ma dovranno essere inventati, ritirarsi non è più possibile e l'alternativa è la morte».

² G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 102.

³ G. Deleuze, *La letteratura e la vita*, cit., p. 17.

⁴ Cfr. Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, in *Maria Stuart / Guglielmo Tell*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Bompiani, 1986 [1800], p. 55: «La maggioranza non è sufficiente per provare un diritto. [...] Come mutano le tendenze, così scende o sale la mobile onda del giudizio».

7. IL GIARDINO DEI SENTIERI CHE SI BIFORCANO

Si direbbe che qui il tempo sbocchi nello spazio e vi scorra.
Michail Bachtin

Viaggiare nel tempo – afferma Lewis – è possibile, cambiare il passato non lo è, almeno in un universo a tre dimensioni spaziali e un'unica dimensione temporale. Infatti, se Tim, viaggiando nel tempo, uccidesse il nonno, avremmo un medesimo stadio temporale del mondo in cui l'omicidio accade e non accade: poiché si tratta di una palese contraddizione, non può avverarsi. Tim sembra pertanto costretto a ripetere all'infinito il suo viaggio rinnovando la sua frustrazione. Tuttavia Lewis suggerisce una soluzione per rendere coerente la storia in cui Tim riesce a portare a termine la sua missione: nel momento esatto dell'assassinio il mondo si biforca in due ramificazioni, una in cui il nonno è vivo e Tim decide di viaggiare indietro nel tempo per ucciderlo e una in cui Tim porta a termine la sua missione. In tal caso, però, il protagonista della storia viaggia non solo nel tempo, ma *tra un sentiero e l'altro* dello spazio-tempo. Questi sentieri si presentano come porzioni spaziotemporali distinte senza essere completamente isolate:¹ nel momento in cui un viaggiatore temporale si sposta nel passato e compie un'azione che modifica il corso degli eventi, le catene causali si separano in due serie che differiranno sempre di più; abbiamo così un mondo formato da più sotto-mondi isolati per tutti gli abitanti tranne che per i viaggiatori temporali, i quali possono invece passare da uno all'altro.² Non è difficile vedere come questo tipo di viaggio nel tempo mostri in filigrana la sua affinità col famoso *topos* borgesiano de *Il giardino dei sentieri che si biforciano*, racconto che descrive la struttura del romanzo, composto dall'immaginario filosofo cinese Ts'ui Pên, nel quale non vi è selezione tra possibilità alternative e tutto ciò che è possibile si realizza in ramificazioni differenti:

¹ Cfr. Libro I, par. 3.2.

² Lewis distingue tra *divergenza* e *ramificazione*: mondi identici fino al momento in cui divergono e mondi all'interno dei quali lo spazio-tempo si biforca. I primi non hanno nessuna relazione a unirli al di fuori della somiglianza e sono quindi mondi possibili isolati a tutti gli effetti, mentre i secondi formano ciascuno un unico mondo con differenti biforcazioni. Questi ultimi presentano un primo stadio temporale in comune con due differenti futuri ai quali il troncone iniziale è legato da relazioni spaziotemporali e causali. Dunque, mentre intrattengono relazioni causali col medesimo passato, i due futuri, invece, sono separati tra di loro e appaiono isolati causalmente poiché il tessuto spaziotemporale del mondo a cui appartengono permette che, a partire dall'ultimo evento in comune, questi «coesistano senza interazioni» (cfr. D. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, cit., p. 80 e Id., *On the Plurality of Worlds*, cit., pp. 71-72 e 206-209). Dal momento che un viaggiatore temporale può compiere delle azioni precluse agli altri abitanti del suo mondo, le narrazioni che lo vedono protagonista seguono le modalità narrative descritte da Doležel nel caso in cui sia presente un «alieno aletico» (cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, cit., pp. 124-125).

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 tutte. Si *creano*, così diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano. Di qui le contraddizioni del romanzo.¹

La rivendicazione è simile a quella fatta dagli atomisti antichi e da Lewis, ma in questo caso non si tratta dei differenti *kosmoi* immersi in un unico universo descritti dai primi, né dei mondi completamente isolati causalmente e spaziotemporalmente del secondo: si tratta piuttosto di un certo tipo di mondi previsti dal realismo modale, ovvero quelli all'*interno* dei quali lo spazio-tempo si ramifica² in maniera molto simile a quanto succede nell'«interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica» formulata da Everett dove la realtà globale non cessa di suddividersi in una molteplicità crescente di mondi paralleli – anzi, divergenti.³ Anche nell'opera del filosofo cinese descritta da Borges in ogni istante si sviluppano serie spaziotemporalmente divergenti, ma – a differenza della teoria di Everett, secondo cui le ramificazioni, una volta divise, non hanno più modo d'interagire – le molteplici linee di universo, dopo essersi separate, possono talvolta ricongiungersi per poi disperdersi nuovamente in un groviglio «quasi inestricabile». Come infatti il sinologo Stephen Albert spiega al narratore: «il suo antenato non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli».⁴

Ciò che Borges si era limitato a immaginare, gli autori postmodernisti lo realizzano sfruttando il topos del giardino e sviluppando le potenzialità espressive intrinseche al fatto che i sentieri, una volta biforcatisi, possano o meno ricongiungersi. Se la maggior parte degli autori tende a porre più o meno esplicitamente l'accento sul movimento di perpetua congiunzione e disgiunzione che crea *improbabili intrecci*, non manca chi fa emergere la sensazione di perdita e frustrazione legata all'*isolamento* dei vari sentieri. Va inoltre sottolineato che non sempre i due aspetti si escludono vicendevolmente: vi sono infatti opere nelle quali domina un'*unione senza contatto*,⁵ poiché l'intreccio non fa altro che

¹ J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 698.

² Cfr. D. Lewis, *On the Plurality of Worlds*, cit., p. 209.

³ Cfr. Libro I, parr. 3.2 e 3.3.

⁴ J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 700.

⁵ Questo tipo di relazione è ispirata a quella che, secondo Lévinas, lega l'Altro con il Medesimo, ma se in Lévinas essa si configura come un rapporto positivo che, salvando la libertà dell'ente, impedisce la completa riduzione dell'Altro al Medesimo, nel nostro caso, come vedremo, prevarrà la negatività (cfr. Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1977).

sottolineare l'incolmabile lontananza delle entità che appartengono a mondi diversi.

Per quanto riguarda l'*intreccio* tra mondi differenti, esso è presente in quasi tutti i testi presi in considerazione precedentemente, fatta eccezione per quelli inclusi nella sezione 4.2 dedicata ai paradossi temporali e all'eterno ritorno, dove non sono interessati più mondi o sotto-mondi differenti, ma circolarità ripetitive all'interno del medesimo mondo: ad aggrovigliarsi in tal caso sono la freccia del tempo e la gerarchia causale. Nella maggior parte dei casi analizzati i mondi scorrono l'uno nell'altro *senza soluzione di continuità*: in *Ubik* e *The Third Policeman* sono coinvolti il mondo dei vivi e quello dei morti, mentre in *The Atrocity Exhibition* il paradosso topologico è dato dalla fusione di mondo interiore (mentale) ed esteriore (fisico); in *Surfacing*, invece, si assiste alla doppia fusione parallela, da una parte del mondo civile con quello delle forze ctonie e ancestrali, dall'altra del corpo e della mente della narratrice con il mondo non-umano della «vita non-organica». Per quanto riguarda i testi raccolti nella sezione 5.2, dedicata al fenomeno della metalessi, essi prevedono la coabitazione entità appartenenti a diversi mondi narrativi: quando la metalessi non tende, addirittura, a eliminare la soglia tra piano diegetico ed extradiegetico, abolisce le frontiere che dividono i differenti livelli narrativi. Alcune volte, tuttavia, la metalessi non ha la forza di appiattare completamente i mondi che mette in comunicazione, ma si limita ad aprire una *breccia*. È ciò che succede, ad esempio, nel racconto *Dunyaꝗadiad* di Barth, in cui l'autore compare alla protagonista sotto le sembianze di genio della lampada.¹ Lo stesso effetto, sebbene in misura minore, si può dire venga ottenuto ogni qual volta un testo di finzione incorpora un personaggio storico, il quale introduce una zona di differenza ontologica in un mondo finzionale altrimenti omogeneo in quanto viene percepito dal lettore come appartenente al proprio livello di realtà.² Oltre alla presenze metalettiche, abbiamo visto che le opere postmoderniste ritraggono un «caosmo» popolato da entità *weird* di varia origine: oggetti fuori posto che si presentano come frammenti provenienti da altri mondi. Sono quelle che Pynchon definisce suggestivamente «another world's intrusion into this one. [...] An anarchist miracle»;³ miracolo laico, irruzione dell'alterità che ci ricorda come la realtà si estenda ben oltre la linea del nostro orizzonte. Si tratta sempre di un'intrusione, dunque, ma non di un'eccezione divina che esula dalle leggi di natura: è semplicemente la traccia lasciata dalla casuale collisione di un altro mondo con il nostro. Qui il tessuto della nostra realtà appare lacerato: sono proprio tali brecce, incongruenze inspiegabili con le leggi del nostro mondo, a metterne in crisi la stabilità. Talvolta, come nel caso di *The Crying of Lot 49*, questo mondo alternativo mantiene uno statuto ontologico incerto, in bilico tra esistenza e non esistenza: infatti, alla domanda se il «Tristero

¹ J. Barth, *Chimera*, cit., pp. 8-9.

² Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 28.

³ T. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 91. Trad. mia: «l'intrusione di un altro mondo in questo qui. [...] Un miracolo anarchico». Cfr. Libro I, par. 4.1.

System» – sorta di sistema postale clandestino da cui è ossessionata la protagonista Oedipa Maas – sia una truffa appositamente architettata, una proiezione paranoica, una strategia d'uscita immaginaria o un'autentica realtà parallela, il romanzo di Pynchon non fornisce risposta definitiva.¹ Lo stesso accade nei racconti *The Pedersen Kid*, *Mrs Mean* e *Order of Insects* inclusi nella raccolta *In the Heart of the Heart of the Country* di Gass, in cui i fenomeni apparentemente soprannaturali si limitano a pezzare il mondo altrimenti ontologicamente omogeneo della realtà quotidiana.² In altri testi, invece, il mondo alternativo finisce per sostituire completamente il mondo di partenza. Tale eventualità è esemplificata nel romanzo di Spark *The Hothouse by the East River*, dove la strana ombra di Elsa rappresenta il primo indizio della natura, per così dire, “artificiale” del mondo in cui vivono i personaggi, e in *Time Out of Joint* di Dick, dove il protagonista Ragle Gumm vede gli oggetti della realtà quotidiana letteralmente svanire sotto i suoi occhi per essere sostituiti da bigliettini con su scritto il nome dell'ente scomparso;³ in modo analogo a quanto accade nell'opera di Spark, le anomalie che segnano il mondo dell'America degli anni Cinquanta, in cui crede di vivere Gumm, finiscono per annientarlo completamente: ne rivelano, infatti, la natura di realtà artificiale costruita assecondando la regressione infantile del protagonista, l'inconscio del quale, per poter consentirgli di continuare il suo lavoro – ovvero quello di intercettare i missili diretti contro la Terra –, deve presentarglielo come un gioco a premi, liberandolo così dallo stress provocato dal fatto che a ogni sua scelta sbagliata si spengono migliaia di vite.

Nonostante i testi presi precedentemente in considerazione rappresentino due mondi in collisione o che scorrono l'uno sull'altro, l'influenza del topos borgesiano – che prevede «una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli» – emerge con ancor maggiore evidenza in racconti come *Quenby and Ola*, *Swede and Carl* e *The Babysitter* di Robert Coover, entrambi inclusi nella raccolta *Pricksongs & Descants*. Il primo racconto vede protagonisti, appunto, Swede, la sua famiglia – composta dalla moglie Quenby e dalla figlia quattordicenne Ola – e Carl, l'amico invitato a trascorrere qualche giorno nella casa sul lago. La tranquilla vacanza sembra tuttavia perennemente sull'orlo di trasformarsi in tragedia. Si può infatti dedurre che Carl abbia avuto un rapporto sessuale con Ola e che Swede, avendolo saputo, abbia trascinato Carl su una barca in mezzo al lago per vendicarsi, ma i dettagli forniti si contraddicono vicendevolmente, come se appartenessero a ramificazioni differenti della medesima realtà: in alcune versioni il rapporto sessuale si è consumato all'aperto, in altre all'interno della casa, in altre ancora nello scandalo è coinvolta non solo Ola, ma anche Quenby. Al cambiare del sentiero muta anche il punto di vista:

¹ Cfr. *ivi*, pp. 131-132.

² Cfr. Libro II, par. 6.

³ Cfr. Philip K. Dick, *Tempo fuor di sesto [Time Out of Joint]*, Roma, Fanucci, 2003 [1959].

infatti, mentre nella maggior parte delle scene il narratore rimane esterno e onnisciente, quando viene ricordato il momento in cui uno dei personaggi maschili, presumibilmente Carl, ha avuto rapporti sessuali con almeno uno dei personaggi femminili, si passa dalla terza alla seconda persona («you»), quasi si volesse apostrofare il lettore (maschile) che non vuole ammettere come i suoi bassi istinti non siano talvolta molto diversi da quelli che muovono Carl. Può altresì essere la voce accusatoria di Swede che sta per vendicare l'onta subita dalla figlia uccidendo Carl in mezzo al lago, oppure la voce della coscienza di Carl o di un altro uomo qualsiasi che rimpiange ciò che ha fatto o che, forse, ha solo pensato di fare:

Swede, Carl, Ola, Quenby... one or more may soon be dead. Swede or Carl, for example, in revenge or lust or self-defence. And if one or both of them do return to the island, what will they find there? Or perhaps Swede is long since dead, and Carl only imagines his presence. A man can image a lot of things, alone on a strange lake in a dark night.¹

«Talvolta i sentieri di questo labirinto convergono»,² scrive Borges, ed effettivamente così avviene nel racconto di Coover: nel caos delle possibilità mutualmente esclusive, infatti, la scena della barca, che sia reale o meno, si trova all'incrocio di tutte le linee temporali comprese nella storia. Lo stesso intrico si ritrova nel più famoso *The Babysitter* che si svolge tutto nell'arco di una serata in cui Jeannie, la babysitter, è chiamata a tenere Bitsy e Jimmy, i due figli dei coniugi Tucker che stanno trascorrendo la serata a casa dei genitori di Mark, amico di Jack, il ragazzo di Jeannie. La narrazione è completamente destrutturata: sebbene il punto di vista rimanga sempre quello di un narratore esterno e onnisciente, non solo la linea temporale balza avanti e indietro, ma gli eventi narrati sono impossibili; ad esempio, mentre Jeannie è al telefono con Jack, ha la sensazione che ci sia qualcuno fuori a spiare: secondo le differenti versioni della storia questo posto sarà occupato rispettivamente da Mark, da Harry Tucker e dallo stesso Jack, sia da soli sia congiuntamente. All'interno delle varie sezioni compaiono esclamazioni o frasi identiche, come delle *coblas capfinidas* che apparentemente servono a legare il testo, ma in realtà non fanno altro che attirare ancor di più l'attenzione sulla sua incongruenza: sono infatti pronunciate da voci differenti o sono poste in contesti che contraddicono quelli in cui erano precedentemente state utilizzate. Se in *Quenby and Ola, Swede and Carl* i vari

¹ Robert Coover, *Quenby and Ola, Swede and Carl*, in *Pricksongs & Descants*, London, Penguin Classics, 2011 [1969], p. 141. Trad. mia: «Swede, Carl, Ola, Quenby... uno o più di loro potrà presto essere morto. Swede o Carl, per sempio, per vendetta, lussuria o autodifesa. E se uno o entrambi ritornano all'isola, cosa troveranno lì? O forse Swede è morto da lungo tempo, e Carl immagina soltanto la sua presenza. Un uomo può immaginare molte cose, tutto solo in uno strano lago in una notte oscura».

² J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 698.

sentieri si incontravano nella scena della barca, in questo caso le differenti ramificazioni si suddividono in due gruppi: nel primo alle 21 Jeannie appare in bagno a farsi la doccia o a farla ai bambini, nel secondo allo stesso orario la babysitter si trova in soggiorno a guardare *soap-opera* dopo aver messo i bambini a letto. Nessuna storia appartenente al primo gruppo va a finire bene né per Jeannie, che finisce violentata e/o ammazzata da Jack e Mark oppure da Harry, né per Harry che, se non compie l'omicidio, scivola su una saponetta e muore, né per (almeno) uno dei bambini che viene ucciso da Jeannie. Il secondo gruppo, invece, prevede un esito positivo: Harry torna a casa, ma trova Jannie, Jack e Mark a guardare la tv e se ne va. Se nel finale *Quenby and Ola, Swede and Carl* tutto sembra accadere nello stesso momento (mentre tutti i personaggi sono a letto, l'agonia del gatto di Ola – a cui Swede aveva sparato parecchio tempo prima – avviene simultaneamente alle risate suscitate dalla storia, raccontata da Ola, della sua uccisione; contemporaneamente Carl è ancora con Swede sulla barca, lontano dalla costa), allo stesso modo, nell'ultimo paragrafo di *The Babysitter* le possibilità alternative si intrecciano l'una con l'altra: tutto il testo, poiché realizza esiti di azioni precedentemente presentate come impossibili, si avvolge su se stesso cancellandosi; così, infatti, la madre di Mark si rivolge alla sventurata signora Tucker: «Your children are murdered, your husband gone, a corpse in your bathtub, and your house wrecked. I'm sorry, but what can I say?».¹

L'*isolamento*, derivante dalla separazione dei differenti mondi, e i sentimenti a esso correlati – quindi, in particolare la sensazione di perdita e frustrazione – sono esemplarmente espressi dalle poesie di Jacques Roubaud, raccolte nella silloge *La pluralité des mondes de Lewis*, che fin dal titolo si ispira palesemente all'opera del filosofo americano. Il poeta cerca rifugio dalla sofferenza causata dalla perdita della moglie nelle risorse offerte dalla possibilità dell'esistenza di altri universi che si estendono al di là del muro della morte. Tuttavia, l'atto d'immaginare controparti di se stesso e della propria amata, alle quali è concesso di continuare a vivere assieme partecipando della medesima attualità, trasferisce l'impotenza provata nel saggiare l'invalidità del confine tra vita e morte sull'altrettanto insuperabile interstizio che separa colui che vive nel mondo del lutto dai suoi "altri io" a cui sono toccate in sorte circostanze più felici: «Là-bas, pas plus qu'ici, nous ne sommes plus au monde ensembles / (tu y mourras, moi ici) / en contrepartie tu es, tu es, là, encore. C'est la / seule consolation. je ne la nommerai pas survie».² Stesso copione viene seguito da Philippe Forest nel suo romanzo *Le chat de Schrödinger*, salvo che il posto della moglie è in questo caso occupato dalla figlia, morta prematuramente di cancro:

¹ Robert Coover, *The Babysitter*, in *Pricksongs & Descants*, cit., p. 212. Trad.: «I tuoi figli sono stati uccisi, tuo marito è sparito, c'è un cadavere nella tua vasca da bagno e la tua casa è distrutta. Mi dispiace, ma che ti posso dire?».

² Jacques Roubaud, *La pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, 1991, p. 34. Trad. mia: «Laggiù, non meno che qui, noi non siamo più al mondo assieme / (tu morirai là, io qui) / al posto di tu sei, tu sei, là, ancora. È la / sola consolazione. io non la chiamerei sopravvivenza».

Se fosse ancora viva. Vent'anni. Oggi avrebbe vent'anni. Ma chi, lei? Una giovane donna, ormai, senza che nessuno possa farsi la minima idea di quello che sarebbe diventata, bensì solo sognare l'esistenza che forse conduce in universi paralleli a migliaia. Ma non in quello in cui sono io. E chi, io? Uno che, se lei fosse vissuta, sarebbe diventato a sua volta un altro, di sicuro almeno altrettanto incomprensibile, e del quale non c'è niente che io sappia. [...] Ed è allora una ben misera consolazione, anzi una beffa molto crudele, dirsi che altrove, in un'altra realtà della quale non si sa nulla, vive un altro da sé cui è spettata una felicità che rappresenta l'esatta contropartita del dolore che è toccato in sorte a voi. [...] Se la mia vita fosse diversa. Se mia figlia non fosse morta. Se non si fosse ammalata. Se non fosse nata. Se io avessi avuto altri amori. Se avessi vissuto la vita di un altro. Se fossi nato essendo un altro. Se non fossi nato. Come tutti gli uomini, secondo la saggezza della tragedia antica, dovrebbero augurarsi.¹

Vi sono eventi che si verificano indipendentemente dalla nostra volontà o che non possiamo fare nulla per evitare che accadano. Eppure talvolta appaiono così gratuiti e contingenti che li neghiamo e ci immaginiamo come sarebbe stato il mondo se le cose fossero andate diversamente: rimpiangiamo implicitamente di non vivere in quella realtà parallela – allo stesso tempo così vicina e così lontana – in cui le cose sono andate diversamente. Il *topos* del giardino dei sentieri che si biforcano consente, dunque, di trasferire quello che di solito è un problema interiore in un ambiente esterno formato da un groviglio di tempi che si diramano in tutte le direzioni, accogliendo così simultaneamente «tutta l'umanità errante, [...] tutti gli uomini, tutte le donne e tutti i bambini che [vagano] all'infinito».² Sebbene alla fine il *mondo del sogno di una vita possibile* collassi totalmente su quello della *morte*, è sempre una sensazione di perdita e frustrazione a emergere dalle pagine di *The Hothouse by the East River* di Spark, in cui Paul e Elsa vivono la vita che Paul avrebbe potuto (e voluto) vivere se fossero sopravvissuti fino agli anni Settanta e le loro speranze non fossero state infrante dall'esplosione della V2 che ha colpito il treno su cui viaggiavano in compagnia dei loro amici nella primavera del 1944;³ tale sensazione domina anche *Alfred and Emily* di Doris Lessing, dove si narra, in due sezioni separate, la storia dei genitori di Lessing, ma nella prima parte si tratta di una ricostruzione fantastica della loro vita, di come avrebbe potuto svolgersi se non fosse scoppiata la Prima Guerra Mondiale, mentre nella seconda viene narrato il resoconto reale di due esistenze segnate dal conflitto.⁴ Sono sempre sentimenti di questo tipo sia quelli che spingono il “personaggio” Federman – protagonista di *The Twofold Vibration* di Raymond Federman – a compiere il suo personale viaggio nel tempo solo per finire col rendersi conto dell'incolombabile vicinanza che lo separa dalle sue

¹ P. Forest, *Il gatto di Schrödinger*, cit., pp. 245-247.

² Kurt Vonnegut, *Ghiaccio-nove [Cat's Cradle]*, Milano, Feltrinelli, 2003-2008² [1963], p. 61.

³ Cfr. Libro II, par. 4.1.

⁴ Cfr. Doris Lessing, *Alfred and Emily*, London, Fourth Estate, 2008.

controparti, sia quelli che innescano l'intreccio onirico di *Valis*; in questo testo di Dick, *Horselover Fat* – chiara ipostasi dello stesso Dick la cui scissione schizofrenica della personalità viene esplicitamente dichiarata nel corso dell'opera – vive in sogno la vita delle sue controparti, in particolare quella di un facoltoso individuo che vive con la bella moglie in una villetta in riva al lago: la sensazione che il mondo descritto sia differente da quello in cui vive il protagonista è accentuata dal fatto che «nessun lago del genere esiste nella California del Nord», luogo in cui è chiaramente ambientato il sogno.¹ Se in *Quenby and Ola, Swede and Carl* le varie linee di universo passano tutte attraverso l'episodio della barca, la sovrapposizione delle coscienze è qui innescata da una proprietà in comune: la Capri rossa posseduta da Fat/Dick è proprio la macchina che avrebbe posseduto qualora avesse vestito i panni della sua controparte. Tuttavia, nonostante l'apparente breccia aperta tra differenti mondi possibili, il protagonista non può che giungere alle medesime malinconiche conclusioni di Roubaud e Forest:

Vorrei possedere la grande villa vicino a casa nostra. Davvero vorrei? Nella vita reale, non vorrei possedere una grande villa neanche morto. Quella è gente ricca; io li detesto. Chi sono io? Quante persone sono io? Dove sono io? Questo piccolo appartamento di plastica nella California meridionale non è la mia casa, ma adesso sono sveglio, presumo, e qui vivo, con la mia TV (ciao Dick Clark) e il mio stereo (ciao Olivia Newton-John) e i miei libri (ciao nove milioni di titoli stantii). A paragone della mia vita nei sogni interconnessi, questa vita è solitaria, falsa, inutile; inadatta a una persona intelligente e colta. *Dove sono le rose? Dov'è il lago? Dov'è la donna sorridente e attraente, che arrotola il tubo verde dell'acqua?* La persona che io sono adesso, paragonata alla persona nel sogno, è stata frustrata e sconfitta e si immagina solo di godere di una vita completa. Nei sogni vedo cosa sia una vita veramente completa, e non è quello che ho in realtà.²

È ancora un testo di Dick che prendiamo in considerazione per illustrare il caso in cui sono presenti entrambi gli aspetti del *topos* borgesiano analizzati precedentemente. In questo caso l'intersezione tra sentieri differenti non fa altro che acuire la solitudine delle entità le cui “linee di vita”, pur appartenendo a mondi diversi, finiscono per incrociarsi. In *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* la terribile droga «Chew-Z» ha l'effetto di staccare l'anima di colui che la assume dalla sua sede spaziotemporale. Il tempo dell'allucinazione, infatti, non scorre più veloce di quello reale: i due sono piuttosto incommensurabili e un'eternità in sogno può equivalere a una frazione infinitesimale del mondo reale. Di fatto, quindi, la coscienza viene trasportata in un mondo il cui spazio-tempo è indipendente da quello in cui si trova il corpo: il legame causale tra il mondo della droga e quello di partenza è dato solo dall'assunzione della stessa e dalla

¹ P. K. Dick, *La trilogia di Valis*, cit., pp. 179, 206 e 126.

² *Ivi*, pp. 129-130.

volontà di porre fine al suo effetto; ma, vista la soluzione di continuità temporale tra i due mondi, il ritorno volontario appare piuttosto problematico, se non impossibile: «[u]na volta che hai preso il Chew-Z ne sei prigioniero».¹ Strappato al suo *hic et nunc*, chi fa uso di questa droga si trasforma in un fantasma, una presenza infestante che passa attraverso le differenti ramificazioni temporali, comprese quelle in cui le proprie controparti non hanno assunto «Chew-Z» e la loro vita continua felice. Con ironico ribaltamento, dunque, i tossicodipendenti non *hanno* allucinazioni, ma *sono* allucinazioni intersoggettive in grado di interagire, seppur limitatamente, con gli abitanti delle altre linee di universo: in un certo senso, il «Chew-Z» *cambia* la loro natura. Barney Mayerson, protagonista del romanzo, intravede in questa sua nuova abilità di poter viaggiare da un mondo all'altro la possibilità di rimediare al disastro della sua vita e riallacciare i rapporti con Emily, la ex moglie; ma se è vero che la peggior prigioniera è quella che, nonostante l'evasione non sia possibile, non smette di nutrire nel recluso la speranza di potersi liberare, così la sensazione d'invalidità del confine che divide i mondi emerge con più forza nel momento in cui sembrano sovrapporsi: sebbene i fantasmi possano manipolare oggetti materiali, le loro mani passano attraverso il corpo degli esseri coscienti. Chi ha fatto uso di questa droga, quindi, è ridotto alla funzione di mero spettatore: può contemplare all'infinito i suoi errori senza mai poterli emendare; i *chooser* – come vengono soprannominati i consumatori di «Chew-Z»² – sono occupanti senza posto, raminghi dei sentieri temporali, resi fantasmi dalla logica dei mondi e costretti a vagare per l'eternità in solitudine. Infatti, come lo stesso Eldritch fa notare a Barney, sconvolto per la sua nuova condizione,

dato che questo è il tuo futuro, ti sei già insediato qui. Quindi non c'è posto per te; è una questione di pura e semplice logica. Per chi dovrei far cadere in trappola Emily? Per te? O per il Barney Mayerson legittimo che è vissuto naturalmente fino a questo momento? [...] Sei un fantasma.³

¹ P. K. Dick, *Le tre stimate di Palmer Eldritch*, cit., p. 205.

² Chew-Z è omofono di *choosy*, “esigente”.

³ P. K. Dick, *Le tre stimate di Palmer Eldritch*, cit., p. 210.

8. UN CRONOTOPO ABERRANTE: LO SPAZIO-TEMPO POSTMODERNISTA

*Dove sono? Sono da qualche parte?
Forse non mi sto muovendo.
Intrappolato in un inter-luogo.
Philip Dick*

And I sat there in the Holiday Inn, and made it disappear, then appear again, then disappear, then appear again. Actually, there was nothing but a big open field there. A farmer had put it into rye.¹

La locanda in cui è seduto l'autore – o almeno il sedicente tale – di *Breakfast of Champions* appare e scompare più volte dal mondo che il lettore sta proiettando nella sua fantasia. Tali fenomeni non sono certo esclusivi della narrativa di Vonnegut, ma sono tanto diffusi da poter essere considerati tipici della letteratura postmodernista; infatti, se in *At Swim-two-birds* di O'Brien assistiamo a differenti episodi di «esto-autogamia a una sola incognita (cioè il padre)»² in cui l'autore Dermont Trellis crea personaggi in carne e ossa che agiscono al suo stesso livello di realtà, in *The Death of the Novel* di Sukenick un intero mondo possibile viene costruito di fronte ai nostri occhi attorno al protagonista, creato a sua volta dalla semplice ripetizione della lettera 'J':

J. J. walks down the street. He's tall, a little husky and seems, perhaps without reason, to strut a bit [...]. The street is odd too, that is, there are no buildings along it, no traffic, no people, no scenery, a street disappearing in a grey haze in the middle distance with nothing on either side, nothing in front, nothing behind. Now there are buildings, brownstones.³

Per quanto riguarda questi esempi – tratti da Vonnegut, O'Brien e Sukenick – è chiaro che la creazione *ex nihilo* e l'instabilità ontologica di cose e persone possono essere ricondotte – anche se in maniera piuttosto riduttiva, come nel caso della metalessi preso precedentemente in considerazione – al vecchio gesto di «denudare il processo» creativo evidenziando, al contempo, l'onnipotenza dell'autore e il carattere di invenzione modificabile a piacimento del mondo romanzesco. Più difficile è invece spiegare in questo modo i fenomeni affini che

¹ K. Vonnegut, *Breakfast of Champions*, cit., p. 234. Trad. mia: «Mi sedetti lì al nuovo Holiday Inn, e lo feci scomparire, apparire di nuovo, sparire e poi apparire di nuovo. In verità c'era soltanto un grande campo aperto lì. Un contadino lo aveva coltivato a segale».

² F. O'Brien, *Una pinta d'inchiostro irlandese*, cit., p. 52.

³ R. Sukenick, *The Death of the Novel*, cit., pp. 53-54. Trad. mia: «J. J. cammina lungo la strada. È alto, un po' roco e sembra, forse senza ragione, pavoneggiarsi un poco [...]. Anche la strada è strana, cioè, non ci sono edifici ai lati, niente traffico, né persone, né paesaggio, una strada che scompare in una nebbia grigia sulla media distanza con nulla su entrambi i lati, nulla di fronte, nulla di dietro. Ora ci sono degli edifici, fabbricati in pietra rossa».

segnano i romanzi di Dick – come il ripetuto manifestarsi delle stimmate di Palmer Eldritch che si sovrappongono ai connotati dei personaggi o il conflitto tra forme appartenenti a stadi temporali differenti che alterano continuamente la superficie del mondo in cui si trovano Chip e i suoi colleghi¹ – o l’episodio di *Gravity’s Rainbow* in cui Pirata Prentice è costretto a condurre lunghe trattative con «un’Adenoide gigante» che minaccia di inghiottire l’intera Londra: dal momento che nel miscuglio insolubile di realtà e finzione creato da Pynchon non vi è modo di dire con certezza se si tratta di un’allucinazione di Pirata, la cui fragile psiche viene spesso invasa da «fantasie altrui», di una metafora creata dall’autore per esprimere la “scivolosa” situazione diplomatica all’alba della Seconda Guerra Mondiale, o di una realtà letterale, l’intero episodio si trova a oscillare tra differenti statuti ontologici.² Sebbene una generalizzazione delle cause non sia possibile poiché ognuno di questi fenomeni trova la sua ragion d’essere nella specifica opera che lo proietta, per la quantità di occorrenze possiamo dire che la loro presenza sia una delle caratteristiche più evidenti dei mondi rappresentati dalla letteratura postmodernista. Tale intermittenza o oscillazione ontologica è stata efficacemente definita da McHale «effetto sfarfallio» (*flickering effect*), poiché l’indeterminatezza ontologica dell’immagine – emersa e poi ritratta o oscillante tra allucinazione e realtà – provoca nella mente del lettore un effetto simile alla proiezione di una pellicola sovrascritta dove, al di sotto della nuova immagine, rimane il fantasma dell’originale: ogni oggetto appare così scontornato, come se dovesse lottare per conservare la propria porzione spaziotemporale, contro tutte le possibilità alternative che avrebbero potuto ugualmente esistere al suo posto e che per questo aspirano a sostituirvisi.

Una delle principali strategie responsabili dello «sfarfallio» che contraddistingue i mondi postmodernisti consiste nel presentarli *sous-rature*:³ i mondi di quasi tutte le opere che abbiamo analizzato sembrano auto-ingerirsi gradualmente, sono *mondi in via di cancellazione*.⁴ «Desidererei ritrarre ogni cosa, se potessi, affinché l’intero mondo scritto fosse...»⁵ confessa l’annoiato principe azzurro che nell’universo di *Snow White* di Barthelme, anziché cercare di conquistare Biancaneve, passa le sue giornate a dialogare con l’autore esprimendosi come un esistenzialista degli anni Trenta per lamentare la propria condizione. In una digressione del racconto *The Death of the Novel* – se di

¹ Cfr. Libro II, parr. 4.1 e 7.

² Cfr. T. Pynchon, *L’arcobaleno della gravità*, cit., pp. 27-30. Va ricordato che, a causa della sua «strana capacità [...] di vivere le fantasie altrui» (*ivi*, p. 849), anche lo stesso personaggio di Pirata oscilla tra realtà e allucinazione.

³ Cfr. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 99-101.

⁴ Questo concetto presenta una certa affinità con la «demonificazione» di cui parla Fisher, ovvero «una caduta abissale da ogni idea che esista un qualsiasi livello “fondamentale” che possa fungere da base o pietra di paragone, garantendo e autenticando ciò che è davvero reale»; si è qui preferito utilizzare la denominazione ‘mondi in via di cancellazione’ poiché meno compromessa con l’ontologia heideggeriana (cfr. M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 56).

⁵ Donald Barthelme, *Biancaneve [Snow White]*, Roma, minimum fax, 2007-2018² [1967], p. 43.

digressione si può parlare, poiché, come la stessa voce narrante sottolinea, «when there's no plot line there are no digressions»¹ – Ronald Sukenick fornisce forse uno dei casi più emblematici di mondo in via di cancellazione. Joshua Jericho si sveglia in una stanza del suo palazzo: i servi gli si fanno attorno, lo puliscono e gli servono la colazione. Tuttavia, quando giunge una ragazza di bell'aspetto che offre il suo corpo a Joshua, quest'ultimo la respinge sostenendo di non conoscerla: «Golly! Said Joshua. Who are you? I know thee not»² e la ragazza svanisce. Sebbene il linguaggio riecheggi la lingua dell'*Henry IV* di Shakespeare, il sapore onirico della scena ricorda l'atmosfera di follia dell'*Enrico IV* pirandelliano: Joshua si guarda intorno e ripetendo la stessa formula – «what are these realms? I know them not», «What is this chamber? [...] Who are these servants? I know them not»³ etc. – fa progressivamente scomparire l'intero mondo che lo circonda finché non si ritrova a fluttuare nel vuoto. È piuttosto evidente che questi due episodi presi da Barthelme e Sukenick possono essere ancora una volta motivati dal gesto di «denudare il processo» creativo, esibendo così il potere evocativo del linguaggio, in grado di offrire e ritrarre “magicamente” un'intera ontologia con un metaforico schiocco di dita. Tuttavia, questa strada interpretativa non è sempre praticabile e pure lo stesso testo di Sukenick presenta una certa resistenza a essere letto in tal modo. «If reality exists, it doesn't do so *a priori*, but only to be put together», scrive Sukenick.⁴ In altre parole, il mondo reale in cui viviamo quotidianamente non differisce, per certi aspetti, dal mondo finzionale proiettato dalla scrittura: sebbene il primo sia di natura sociale mentre il secondo di natura estetica, sono entrambi costruzioni non immuni da revisione; dunque, l'atto di cancellare il mondo finzionale compiuto da Sukenick – e dai suoi maestri Beckett e Robbe-Grillet⁵ – «is a denial of any *a priori* order, and at the same time an assertion of freedom».⁶ Il fatto di pensare che non esista una sola realtà fissa ma che viviamo piuttosto in un mondo costruito – il quale viene percepito come naturale solamente perché, quando vi facciamo la nostra comparsa come soggetti empirici, le condizioni del nostro pensare e agire sono predeterminate dall'utilizzo dei sistemi simbolici

¹ R. Sukenick, *The Death of the Novel*, cit., p. 71. Trad.: «quando non c'è trama lineare non ci sono nemmeno digressioni».

² *Ivi*, p. 78. Trad.: «Perbacco! Disse Joshua. Chi sei tu? Io non ti conosco».

³ *Ibidem*. Trad.: «che cosa sono questi reami? Io non li conosco», «Che cos'è questa camera? [...] Chi sono questi servi? Io non li conosco».

⁴ *Ivi*, p. 47. Trad.: «Se la realtà esiste, non lo fa *a priori*, ma solamente per essere assemblata».

⁵ Per quanto riguarda Robbe-Grillet si veda Libro II, par. 5.2; cfr. Samuel Beckett, *L'innomabile*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953-2004², p. 118: «Les descentes sont douces qui se rencontrent en lui, elles se font plates sous lui, ce n'est pas une rencontre, ce n'est pas un gouffre, ça n'a pas traîné, un peu plus et il sera juché sur une éminence». Trad. mia: «I pendii che si incontrano dove lui si trova sono dolci, si appiattiscono sotto di lui, non è un incontro, non è un abisso, non ci vorrà molto tempo, manca poco e sarà posato su di un luogo sopraelevato».

⁶ *Ivi*, p. 90. Trad.: «è il rifiuto di ogni ordine *a priori* e, allo stesso tempo, un'affermazione di libertà».

della cultura in cui siamo immersi – è un’idea piuttosto diffusa nel costruttivismo contemporaneo, tra i cui esponenti spiccano importanti filosofi (Cassirer, Goodman e Rorty) e sociologi (Berger e Luckmann).¹ È in questo contesto che vanno lette tanto le affermazioni di Sukenick e Barthelme² quanto l’intero programma di quella che Federman chiama *Surfiction*, ovvero la finzione (*fiction*) che si pone come obiettivo non quello di imitare la realtà, bensì di esporne la natura finzionale.³

Se l’individuo si scopre non essere libero nemmeno nel suo modo d’essere più intimo, ovvero nella sfera delle fantasie e, più in generale, del pensiero, è facile che il tema della costruzione della realtà si possa tradurre tanto positivamente nella contestazione dell’ordine costituito e nella ricerca di un nuovo assetto, quanto negativamente in una posizione depressiva o paranoica, stati mentali che, sebbene presentino elementi comuni, non vanno confuse. Il depresso, infatti, tende a vedere gli esseri umani come zombie in preda a forze che non possono in alcun modo controllare e per questo costretti a cibarsi di qualcosa che sarebbe forse errato chiamare illusioni, poiché tale parola suggerisce la possibilità di sperimentare nel mondo empirico qualcosa che illusione non è, e proprio la negazione di tale possibilità distingue la posizione depressiva da quella paranoica che si caratterizza, invece, per l’esistenza di un fantomatico “Loro” che vive oltre il muro della realtà comune. In sintesi, sia per il depresso sia per il paranoico gli esseri umani sono delle marionette, ma, mentre il secondo ha la possibilità di scaricare la responsabilità su di un oscuro burattinaio, e quindi di provare a opporvisi, il primo non gode neppure di questo misero conforto, poiché non crede ci sia qualcuno a manovrare i fili. Possono esser letti come esito di una posizione depressiva, ad esempio, le vicende rappresentate sia in *Ubik* sia in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, poiché nessuna tra le figure che assumono il ruolo di divinità può dirsi con assoluta certezza il responsabile ultimo di ciò che accade. In questa categoria possiamo includere, inoltre, i racconti segnati dalla presenza di una *curva causale* o *paradosso della predestinazione* che costringono a vedere il mondo e la vita con gli occhi di un depresso, ovvero – secondo le parole di Mark Fisher – come «una catena di eventi iperdeterminata che procede con inesorabile necessità attraverso le proprie movenze»: «qualunque cosa tu faccia, non lo puoi fermare, continuerà a ripresentarsi».⁴ Non è un caso, infatti, se la topologia senza via d’uscita che caratterizza lo spazio-tempo di questi racconti ricordi così da vicino il circolo vizioso in cui è intrappolato il depresso, il quale, mentre «rifugge dalle vacue

¹ Cfr. Libro I, par. 3.4-3.5. Idee simili sono state avanzate in ambito epistemologico da Thomas S. Kuhn nel suo celebre *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, cit.

² Barthelme costruisce un’intera sezione di *Snow White* sul problema dell’incommensurabilità tra enunciati prodotti all’interno di «universi del discorso» differenti (cfr. D. Barthelme, *Biancaneve*, cit., pp. 81-83).

³ Cfr. R. Federman, *Surfiction*, cit., p. 7.

⁴ M. Fisher, *Spettri della mia vita*, cit., pp. 88-89.

creazioni della vita del mondo, [...] vede se stesso come un consumatore seriale di simulazioni vuote, come un drogato che dipende da qualsiasi genere di sostanza stordente, come una marionetta umana preda delle passioni».¹

È la posizione paranoica, invece, a essere quella maggiormente legata al *tema del controllo e della cospirazione*, che esprime il sospetto di non essere completamente responsabili delle proprie azioni e di essere, al contrario, solo burattini: abbiamo già accennato al fatto che, nelle «*società di controllo*», il potere s'insinua nelle mente dei privati cittadini nel modo più subdolo e impercettibile. Per questo motivo il filone della letteratura della paranoia risulta essere uno dei più ricchi all'interno della scrittura postmodernista: è evidente nelle pagine di Burroughs, Dick, Vonnegut e Pynchon, dove il *tema del controllo e della cospirazione* s'incarna in poteri telepatici o dispositivi tecnologici, ma emerge anche nelle opere di autori molto meno influenzati dalla fantascienza, come nel caso di Spark e O'Brien. Tale tematica, saldamente legata a quella delle capacità ontologiche del linguaggio, viene spesso espressa attraverso la medesima strategia narrativa dei *mondi in via di cancellazione*. Accade così, come abbiamo visto, in *Time Out of Joint*, il lavoro di Dick che più ha influenzato *Gravity's Rainbow* di Pynchon.² Nell'universo rappresentato da quest'ultimo romanzo, tuttavia, anziché il mondo, è lo stesso protagonista a essere *in via di cancellazione*. Tyrone Slothrop, infatti, se all'inizio del romanzo può venire considerato un individuo a tutti gli effetti – dotato di un corpo e di una mente, sebbene già tendente alla dispersione e alla paranoia –, quando la narrazione si avvicina alla conclusione:

è diventato un albatro spennato. Anzi, altro che spennato... *smantellato*. I suoi pezzi sono sparsi per tutta la Zona. Non è certo se sarà mai possibile «ritrovarlo», almeno nel senso abituale del termine, di «identificare con certezza una persona e trattenerla».³

Negli ultimi stadi della sua dissoluzione, il marinaio Bodine – amico di Slothrop e suo compagno di paranoia –

è uno degli ultimi ancora in grado di vedere in Slothrop un essere intero. Quasi tutti gli altri hanno rinunciato da tempo a cercare di tenerlo unito, anche solo da un punto di vista concettuale... «È diventata una cosa troppo remota» dicono di solito. [...] Alcuni credono che i frammenti di Slothrop si siano sviluppati, divenendo individui dotati di una propria personalità. Se è così, è impossibile

¹ *Ivi*, p. 90.

² Cfr. Umberto Rossi, "The Harmless Yank Hobby". *Mappe, giochi, missili e altre paranoie in "Tempo fuori luogo" di Philip Kindred Dick e "L'arcobaleno della gravità" di Thomas Ruggles Pynchon*, in Giancarlo Alfano e Mattia Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 107-117.

³ T. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 974.

sapere quanti e quali elementi della popolazione attuale della Zona discendano dalla sua dispersione originale.¹

Dal punto di vista di McHale, lo “smantellamento” di Slothrop – assimilabile in tal senso alla scomparsa di Averroè alla fine del noto racconto di Borges² – è una perfetta realizzazione della concezione del personaggio come pura «funzione testuale», in quanto la «zona in cui egli è perso e disperso non è solo la proiezione di uno spazio eterotopico, ma, letteralmente, uno spazio di scrittura, e il suo smantellamento svela l'assorbimento del personaggio da parte del testo».³ Si può tuttavia obiettare che una lettura strutturalista radicale, nell'atto di isolare il testo dal contesto, tenda a oscurare la vitale connessione tra la scelta della rappresentazione e la condizione socio-culturale in cui essa si colloca, mancanza che risulta ancor più evidente nei testi di Pynchon, autore che si distingue, anche all'interno della corrente postmodernista, per l'utilizzo di materiali presi dagli ambiti più diversi della cultura contemporanea e non solo. La scomposizione e la successiva scomparsa di Slothrop, infatti, ricordano troppo da vicino per ignorarlo l'indebolimento ontologico subito dal mondo e dal soggetto postmoderno che abbiamo già sottolineato precedentemente. Si è visto come, per una serie di ragioni, nel secondo Novecento sia emersa una forma di identità personale debole: le menti, accese da forze e scopi dissimili, costruiscono forme di soggettività differenti – risultanti da processi storici, culturali e ambientali – in continua trasformazione. Per ragioni diverse, ma contemporaneamente, psicoanalisi e materialismo cognitivista hanno insistito sulla natura di miraggio dell'io. Slothrop è un'anomalia, «una sorpresa termodinamica»: a mano a mano che il mistero della sua esistenza viene risolto, la sua forma sbiadisce fino a disperdersi. D'altronde è il suo stesso nome che ne preannuncia il destino: in “Tyron Slothrop”, infatti, si trovano tutti i componenti della parola ‘*entropy*’ (entropia).⁵ Il non-equilibrio iniziale ha causato il movimento da cui ha preso le mosse la narrazione e, con naturalezza, una volta che il sistema viene ricondotto all'equilibrio «è impossibile sapere quanti e quali elementi della popolazione attuale della Zona discendano dalla sua dispersione originale». È questo – a mio parere – l'elegante modo di Pynchon per esprimere la volatilità della nostra anima, isola d'ordine apparsa dal caos, tenuta assieme da fragili legami sempre pronti a sciogliersi, e destinata comunque, alla fine del nostro viaggio fisico (se non prima), a essere riassorbita nello stesso fluido da cui era emersa.⁶

¹ *Ivi*, pp. 1012 e 1015.

² Jorge-Luis Borges, *La ricerca di Averroè*, in *L'Aleph*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 838-846.

³ Cfr. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., 105.

⁴ T. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, cit., p. 206.

⁵ Il concetto di entropia è centrale in tutta l'opera di Pynchon fin dai suoi esordi: cfr. Thomas Pynchon, *Entropia [Entropy]*, in Id., *Un lento apprendistato [Slow Learner. Early Stories]*, Torino, Einaudi, 2007 [1984], pp. 65-87.

⁶ Cfr. Libro I, par. 3.

Lo «sfarfalio» che caratterizza i mondi proiettati dalla letteratura postmodernista è legato alle particolari leggi fisiche che li regolano, leggi che conducono il tessuto spaziotemporale sull'orlo del collasso. Le costanti che abbiamo individuato in un congruo numero di testi ci suggeriscono, dunque, che nella letteratura postmodernista sia all'opera un particolare tipo di *cronotopo*, ovvero, secondo la definizione di Michail Bachtin, «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali» che si presenta in «varietà» differenti a seconda dell'epoca e del genere letterario considerati.¹ Nel suo celebre saggio dedicato alle forme assunte dallo spazio-tempo rappresentato dal romanzo in varie tappe della sua storia, il critico russo analizza vari tipi di cronotopo. Vi è, ad esempio, il «mondo estraneo nel tempo d'avventura», tipico del *romanzo greco d'avventura*, che si caratterizza per «uno iato extratemporale, sorto tra due momenti d'una serie temporale reale», ovvero la separazione e il ricongiungimento-matrimonio tra i due protagonisti: non vi è infatti nessuna maturazione fisica o psichica degli innamorati, i quali vengono separati dalle contingenze e costretti ad affrontare una serie di peripezie che, tuttavia, non mutano il loro carattere, né tantomeno i sentimenti provati l'uno per l'altro; il mondo in cui si muovono rimane una pura «estensività spaziale astratta», poiché qualsiasi concretizzazione (geografica, economica, politico-sociale o quotidiana) limiterebbe il potere del caso.² Diverso è il tempo del *romanzo antico d'avventure e costume* nel quale la progressione temporale non è dominio incontrastato del caso ma è plasmata dalla sequenza «colpa-pena-espiazione-felicità» che ha chiari effetti sulla vita del protagonista; nello stesso modo anche lo spazio, pur rimanendo piuttosto astratto, inizia ad assumere un significato: la vasta area ricoperta dal protagonista durante le sue peregrinazioni è funzionale alla sua maturazione.³ Se l'epos antico e la maggior parte delle opere medievali tendono a proiettare in un passato mitico (Età dell'oro) o a «sopraelevare» (Gerusalemme celeste) la realtà ideale dove regnano armonia, giustizia e perfezione, la novità del *cronotopo rabelaisiano* sta nel contrapporre all'escatologismo medievale «un tempo produttivo creativo, un tempo misurabile con la costruzione e la crescita, e non con la distruzione».⁴ L'analisi dell'assetto spazio-temporale di un romanzo, quindi, ci fornisce – afferma Bachtin – anche l'«immagine dell'uomo in esso attuata»,⁵ ovvero le differenti caratteristiche che gli esseri umani hanno attribuito a se stessi, non solo a seconda del genere letterario, ma soprattutto a seconda del diverso contesto socio-culturale di cui quel particolare insieme di opere è espressione. Per quanto riguarda il *romanzo greco d'avventura*, ad esempio, pur nella

¹ Cfr. Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979-2001³, pp. 231-232.

² *Ivi*, pp. 233-248.

³ Cfr. *ivi*, pp. 258-268.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 295 e 354. Per la concezione medievale del rapporto tra realtà terrena e celeste cfr. anche E. Auerbach, *Mimesis*, vol. I, cit., pp. 30-86.

⁵ M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 253.

sua ripetitiva semplicità, veicola un messaggio ideologico molto forte: le disavventure mettono alla prova i due amanti, i quali le superano rimanendo uguali a se stessi: hanno in questo modo dimostrato la loro solidità al «martello degli eventi» e si dimostrano degni di ricongiungersi felicemente.¹ Nel caso di *Gargantua e Pantagruelle*, invece, l'obiettivo è di dar voce a tutte le manifestazioni vitali dell'uomo, anche e soprattutto a quelle della «bassa vita quotidiana» che il medioevo aveva represso come indegna.²

Nelle sezioni precedenti sono state analizzate le varietà topologiche – spaziali e temporali – dei mondi finzionali postmodernisti e la loro relazione con le unità ontologiche fondamentali, ovvero gli individui: l'assetto complessivo è risultato intimamente connesso con una serie di interrogativi fondamentali posti parallelamente in vari ambiti culturali – dalla fisica alla semiotica della cultura, dalla filosofia allo studio della mente; in quest'ultima sezione abbiamo invece messo in evidenza gli effetti di superficie provocati dall'intreccio delle componenti temporali, spaziali e individuali: lo «sfarfallio» che contraddistingue questi mondi in via di cancellazione, perennemente in bilico tra esistenza e non esistenza. Abbiamo dunque tutti gli elementi per delineare le caratteristiche del *cronotopo postmodernista*. Il primo passo da compiere è ricercare se tra i cronotopi indicati da Bachtin ve n'è uno che presenti proprietà affini a quelle da noi tracciate. È evidente come il *cronotopo postmodernista* abbia poco o nulla a che vedere con quello del *romanzo greco d'avventura* o del *romanzo antico d'avventure e costume*. Sicuramente presenta qualche aspetto in più in comune con il *cronotopo rabelaisiano*, ma l'esteriorizzazione subita dall'umanità di Rabelais e quella postmoderna hanno basi completamente diverse. Il cronotopo bachtiniano che più si avvicina a quello postmoderno contraddistingue il *romanzo cavalleresco*, dove lo spazio e il tempo si contraggono e dilatano prodigiosamente: tale «gioco soggettivo col tempo è assolutamente estraneo all'antichità».³ Lo spazio-tempo della letteratura postmodernista, col suo deformarsi fino a rivoltarsi in esiti paradossali, potrebbe a prima vista apparire simile a quello del «*mondo prodigioso*»⁴ del romanzo medievale e del suo discendente ottocentesco, il romanzo gotico. Ma non è così. Il mondo prodigioso del romanzo cavalleresco e del romanzo gotico, infatti, è esito dell'azione di forze soprannaturali in senso etimologico – ovvero di forze che superano il corso ordinario della natura – e, come abbiamo già accennato, una delle caratteristiche più evidenti della nostra epoca è la scomparsa del soprannaturale, o meglio il suo completo assorbimento nella sfera del naturale. I motivi non sono difficili da immaginare. Da una parte ci sono state due rivoluzioni scientifiche come quella di Einstein – che ha rovesciato la nostra concezione dello spazio e del tempo – e, subito dopo, quella di Bohr, Heisenberg e Schrödinger – che ha disintegrato la visione del mondo naturale

¹ Cfr. *ivi*, p. 254.

² Cfr. *ivi*, p. 340.

³ Cfr. *ivi*, pp. 301-302.

⁴ *Ivi*, p. 301.

offerta da quella che ormai chiamiamo, sottolineandone la vetustà, «fisica classica»; dall'altra si sono consumati i due conflitti più sanguinosi della storia dell'uomo, le cui reali atrocità hanno battuto qualsiasi immaginazione. L'effetto combinato di violenza e tecnologia, poi, ha dato, per la prima volta, a un'unica specie il potere di causare un'estinzione di massa solamente premendo un bottone. Non c'è, dunque, niente di cui stupirsi se la *familiarità della stranezza* in cui l'umanità occidentale si è abituata a vivere ha disinnescato, forse definitivamente, la carica di mistero legata al prodigioso soprannaturale. Quello che McHale chiama «effetto fantastico generalizzato», tipico della scrittura postmodernista, infatti, non sorge dalla spiegazione soprannaturale o meno dei fenomeni, ma dal fatto che la realtà rappresentata da questi testi è segnata dalla presenza di oggetti fuori posto che si presentano come frammenti provenienti da altri mondi. Nella nostra epoca non c'è spazio per il soprannaturale: anche l'oggetto di questo studio, ovvero l'esistenza di universi paralleli, convergenti e divergenti, è previsto da diverse affermate teorie cosmologiche.¹ *Non vi è alcuna eccezione alle leggi di natura, ma solamente una natura eccezionale.*² Quello a cui facciamo così fatica a credere è uno strano cronotopo «naturale-materiale»: una zona eterotopica formata da brandelli di realtà che sembrano appartenere a mondi diversi e incompatibili. È, infatti, solo adottando questa prospettiva che scrittori postmoderni quali Dick, Spark e O'Brien riescono a descrivere esperienze *post mortem*, mentre gli espliciti riferimenti alla teologia ebraico-cristiana contenuti nella surreale *comédie humaine* scritta da Stanley Elkin, *The Living End*, non possono che avere sapore umoristico: i dannati soffrono di una versione potenziata delle piaghe che li hanno perseguitati da vivi (cancro, mal di pancia, angina, etc.), il Paradiso «sembra un parco a tema» e, durante il Giorno del Giudizio, Dio decide di annichilire «tutto» perché deluso dal Suo pubblico, incapace di comprendere la finezza della Sua Opera.³ Nemmeno le controparti divine di lupi mannari e vampiri hanno retto l'usura del tempo: come fa giustamente notare Fisher nel suo *The Weird and the Eerie*, entità soprannaturali di questo tipo hanno per noi una carica *weird* di gran lunga minore di un buco nero:

le bizzarre modalità con cui un buco nero curva spazio e tempo sono del tutto estranee all'esperienza comune, eppure il fenomeno *appartiene* all'universo naturale-materiale – un universo che quindi dev'essere ben più strano di quanto l'esperienza comune sia in grado di abbracciare.⁴

¹ Cfr. Libro I, par. 3.3.

² In questo senso il pensiero postmoderno sembra recuperare una concezione molto antica: la fisica epicurea non pensava l'eccezione come intervento di forze soprannaturali, ma come l'esito naturale dell'azione del *clinamen*, ovvero lo scarto minimo che «mette in forse l'universalità delle leggi». Cfr. Libro I, par. 4.1.

³ Cfr. Stanley Elkin, *The Living End*, Champaign, Dalkey Archive, 2004 [1979], p. 23, 27-28, 133.

⁴ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 18.

E proprio delle «bizzarre modalità con cui un buco nero curva spazio e tempo» sembra risentire il cronotopo postmoderno. Infatti, se nella sezione dedicata al tempo abbiamo visto come la sua freccia si curvi fino ad avvolgersi su se stessa e nella sezione successiva abbiamo visto le deformazioni analoghe subite dalla dimensione spaziale, siamo poi passati ad analizzare i casi in cui la curvatura è tanto estrema da rompere lo spazio-tempo in più sentieri che si biforcano. Possiamo dunque dire che il cronotopo postmodernista si distingue per la sua materialità e il suo carattere di anomalia, anomalia che, tuttavia, non ha nulla di soprannaturale: è un *cronotopo aberrante*, proprio come aberrante è l'immagine che abbiamo quando nel nostro campo visivo è presente della materia così densa da curvare sensibilmente la traiettoria della luce. Se i connotati identitari precari tipici dei personaggi postmoderni riflettono la contemporanea concezione della coscienza, quindi, le deformazioni e le rotture degli universi finzionali postmoderni ricordano molto da vicino le condizioni estreme descritte dalla nostra fisica. La fisicità del cronotopo postmoderno non solo lo riconduce alla sua accezione fisica elaborata da Hermann Minkowski e poi ripresa da Albert Einstein nell'ambito della teoria della relatività,¹ ma ci consente di superare la dialettica di genere in cui l'aveva confinato Bachtin: è infatti risaputo come il critico russo, nonostante dichiarò esplicitamente di riprendere il termine dalla teoria della relatività, non approfondisca il suo significato in ambito scientifico e finisca – come hanno fatto notare Todorov e Migliore² – per ampliare la nozione di cronotopo fino a farla divenire sinonimo di genere, trascurando quindi il rapporto tra temporalità e spazialità. Il distacco tra il genere letterario e le particolari relazioni causali e spaziotemporali che sorgono tra gli individui dei mondi finzionali ci consente, inoltre, di tracciare utili confronti tra le problematiche affrontate in diversi ambiti del sapere: come abbiamo già constatato, infatti, la *topologia* di questi mondi risulta essere intimamente connessa con una serie di problematiche che sorgono nel *nostro* mondo.

Secondo Bachtin «nella letteratura il cronotopo è sempre metaforico e simbolico, a volte in forma esplicita, ma il più delle volte in forma implicita».³ Per questo motivo indica una serie di «cronotopi reali» che, sebbene non siano sempre presenti come oggetti o fenomeni del mondo narrativo, condensano al meglio le caratteristiche della peculiare conformazione spaziotemporale; ne sono esempi: la *strada* nel romanzo d'avventure e costume e in quello picaresco, la

¹ Albert Einstein, *Il significato della relatività*, in Id., *Il significato della relatività – Il mondo come io lo vedo*, Roma, Newton Compton, 1997-2017, pp. 40-41: per spazio-tempo o cronotopo si intende uno spazio quadridimensionale, composto dall'usuale spazio a tre dimensioni con il tempo come coordinata aggiuntiva, ovvero un «continuo spazio-temporale a quattro dimensioni», la cui elaborazione è dovuta a Hermann Minkowski. È risaputo come le teorie di Einstein abbiano rivoluzionato la nostra concezione dello spazio e del tempo sottolineando come essi non possano essere mai considerati in assoluto, ma sempre in relazione a eventi situati in un particolare sistema di riferimento.

² T. Migliore, *Il cronotopo*, cit.

³ Cfr. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 396.

piazza nel romanzo biografico antico, il *castello* nel romanzo gotico e il *salotto* nei romanzi realistici di Stendhal e Balzac.¹ Allo stesso modo, se desideriamo trovare un cronotopo reale del postmodernismo, mi sembra che proprio il *buco nero* sia il miglior candidato. La ragione più evidente riguarda la sua vertiginosa capacità di modificare lo spazio e il tempo: mentre corpi ben conosciuti come il Sole e la Terra producono una curvatura modesta, un buco nero è una zona dello spazio-tempo tanto densa da formare un abisso gravitazionale dal quale nemmeno la luce può fuggire.² Anche nei mondi proiettati dalla scrittura postmodernista, sebbene i fenomeni di aberrazione spaziotemporale siano diffusi in tutta la zona rappresentata, si possono trovare, all'interno di questo spazio implosivo, regioni ancor più dense che possono essere lette come una sineddoche o una *mise en abyme* dello spazio che li circonda. Dunque, se si possono considerare buchi neri a tutti gli effetti sia la «stella morta» di *A Maze of Death* di Dick, la quale ha intrappolato la *Persus 9* con tutto il suo equipaggio, sia la «totalità moholica» o «spazio oscuro-dimensionale» che si scopre inglobare l'intero sistema solare in *Ratner's Star* di DeLillo,³ non mancano opere nelle quali si trovano regioni o oggetti che, sebbene non possano essere assimilati per natura ai buchi neri, nondimeno producono intense distorsioni dello spazio-tempo, o attorno ai quali l'aberrazione spaziotemporale si fa più intensa che in altre parti della zona. Si trovano alcuni esempi più legati all'immaginario scientifico, altri, invece, assimilabili maggiormente alla tradizione fantastica. Tra i primi possiamo sicuramente annoverare l'oceano di *Solaris*, che riesce a «modellare direttamente la metrica spazio-temporale» attraverso la produzione di «simmetriadi», strutture all'interno delle quali «perfino le leggi fisiche subivano delle sospensioni».⁴ Sebbene lo «sfarfallio» del mondo rappresentato sia maggiormente diffuso e il confine tra le sue ragioni fisiche e quelle metafisiche sia in questo caso ancor più sfumato rispetto al romanzo di Lem, sempre a questa categoria possiamo ascrivere la «farmacia» in cui si reca Chip per procurarsi dell'«Ubik» in uno degli ultimi capitoli dell'omonimo romanzo di Dick: l'edificio, anziché regredire deteriorandosi come il resto del mondo, mantiene la sua condizione oscillando perennemente tra due fasi temporali differenti, una delle quali lo presenta come moderno «negozio al dettaglio di articoli per la casa [...] a funzionamento omeostatico», mentre in quella opposta «il negozio si trasformava in una piccola, anacronistica farmacia con ornamenti rococò».⁵ Più legati alla tradizione fantastica appaiono, invece, la caserma dei tre poliziotti descritta nel romanzo di O'Brien, della quale il narratore riesce a scorgere «simultaneamente la facciata e il lato posteriore» mentre si avvicina «dalla parte di quello che avrebbe dovuto

¹ Cfr. *ivi*, pp. 268, 311, 279 e 393-394.

² Cfr. B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., pp. 306-307.

³ Cfr. P. K. Dick, *Labirinto di morte*, cit., p. 186 e D. DeLillo, *La stella di Ratner*, cit., p. 196 (cfr. Libro II, par. 4.2).

⁴ S. Lem, *Solaris*, cit., pp. 33 e 171.

⁵ P. K. Dick, *Ubik*, cit., p. 178.

essere il fianco», e la fortezza d'If in cui – nel racconto *Il conte di Montecristo* di Calvino – sono rinchiusi Edmond Dantès e l'Abate Faria.¹ A questi esempi possiamo aggiungere la casa stregata in cui si perde il piccolo Ambrose, protagonista del racconto *Lost in the Funhouse* di Barth, il cui scheletro, scambiato inizialmente per un pupazzo, fu trovato «quando venne alla luce quella vasta area della casa stregata di cui non si sospettava l'esistenza»:² in questo caso, come nel precedente esempio calviniano, è evidente la forte influenza del *topos* del labirinto borgesiano, la cui importanza per la letteratura postmodernista è stata ampiamente riconosciuta e sottolineata non solo dai critici ma dagli autori stessi.³ Sfuggono forse a tale dicotomia gli esperimenti di Robbe-Grillet – e dei suoi epigoni, tra cui Sukenick, Barthelme e, in parte, Barth – i cui cronotopi aberranti non presentano una chiara ascendenza fantastica o scientifica. Ciononostante, nel nostro elenco di «cronotopi reali» della scrittura postmodernista non possiamo non includere la casa degli incontri (*La maison de rendez-vous*) di Lady Ava, che dà il titolo al romanzo e all'interno della quale avvengono in continuazione eventi contraddittori, e la carta da gioco girata dalle giocatrici di *Topologie d'une cité fantôme*, oggetto che, come l'«Alpeh» dell'omonimo racconto di Borges, racchiude in sé l'intero mondo in cui è a sua volta contenuto.⁴

Vi sono altre caratteristiche meno immediate dei buchi neri e della storia della loro scoperta che li presentano come candidati ideali a ricoprire il ruolo di «cronotopi reali» della scrittura postmodernista, ma, per indicarle, occorre muovere qualche passo nel giardino delle scienze. La prima ipotesi riguardante l'esistenza di buchi neri risale a meno di un anno dalla pubblicazione della relatività generale quando l'astronomo tedesco Karl Schwarzschild trovò la prima soluzione esatta delle equazioni di Einstein. Quest'ultimo tuttavia, come si oppose all'espansione del cosmo, si rifiutò di credere che le configurazioni di materia identificate da Schwarzschild utilizzando le sue stesse equazioni non fossero nient'altro che «passaggi matematici [...] finiti fuori controllo».⁵ La comprensione di questi fenomeni, infatti, arrivò solo molti decenni dopo, anche grazie all'interesse di John Archibald Wheeler che, oltre a essere uno dei più importanti fisici teorici della sua epoca, battezzò le «stelle oscure» di Schwarzschild con un memorabile nome che prese subito piede non solo nella comunità scientifica, ma anche tra il grande pubblico: buchi neri. Inizia così quella che viene chiamata «Età dell'oro» (*Golden Age*) della ricerca sui buchi neri, che va grossomodo dalla metà degli anni Sessanta alla metà dei Settanta e

¹ F. O'Brien, *Il terzo poliziotto*, cit., p. 66 e I. Calvino, *Il conte di Montecristo*, cit.

² J. Barth, *Lost in the Funhouse*, in *Lost in the Funhouse*, cit., p. 95 [trad. it. *Perso nella casa stregata*, in *La vita è un'altra storia*, cit., p. 99].

³ A titolo esemplificativo cfr. J. Barth, *La letteratura dell'esaurimento*, cit.

⁴ Cfr. A. Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*, cit., Id., *Topologia di una città fantasma* [*Topologie d'une cité fantôme*], Milano, Guanda, 1983 [1976], pp. 46-53; cfr. anche Jorge-Luis Borges, *L'Alpeh*, in *L'Alpeh*, ora in Id., *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 886-901.

⁵ B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 307.

coincide con la piena accoglienza della teoria della relatività come argomento fondamentale della fisica teorica: in questo periodo, infatti, sono stati introdotti una serie di concetti che hanno ispirato – e continuano a ispirare – l’immaginazione di una comunità che si estende ben oltre quella degli scienziati di professione.¹ Gran parte delle ricerche sui buchi neri ruotano attorno al problema della loro entropia: infatti, dal momento che – afferma Greene – «nulla può sfuggire a un buco nero, se vi gettassimo dentro il sistema che stiamo studiando [...] il suo disordine sembrerebbe definitivamente sparito».² In altre parole, dunque, i buchi neri sono «inghiottitori di entropia»,³ e ciò è in evidente contraddizione con la seconda legge della termodinamica, la quale afferma, come abbiamo visto, che, nel corso del tempo, l’entropia totale di un sistema aumenta. La grande rivoluzione nella concezione dei buchi neri fu compiuta da Stephen Hawking che, in un periodo che va dal 1971 al 1974, comprese come i buchi neri non costituiscano un’eccezione alla seconda legge: l’entropia in essi contenuta è «funzione dell’area totale della superficie», ovvero «l’area dell’orizzonte degli eventi di ciascun buco nero», la quale aumenta nel corso del tempo.⁴

Hawking capì che la radicale torsione dello spazio e del tempo provocata dal buco nero può far sì che le particelle con energia negativa (dal punto di vista di un osservatore all’esterno del buco nero) sembrano avere energia *positiva* a qualsiasi sfortunato osservatore all’interno del buco. In tal modo, un buco nero offre un rifugio sicuro alle particelle con energia negativa e quindi elimina la necessità di un manto protettivo quantistico. Le particelle create possono evitare l’annichilazione reciproca e percorrere traiettorie distinte. Le particelle con energia positiva schizzano verso l’esterno da sopra l’orizzonte degli eventi di un buco nero, quindi a un osservatore molto lontano sembra che il buco nero emetta radiazione, che in questa forma prende il nome di *radiazione di Hawking*.⁵

Le scoperte di Hawking si inseriscono coerentemente nel quadro presentato da Wheeler, secondo cui materia e radiazione sono in qualche modo illusorie e «dovrebbero essere considerate come le manifestazioni materiali di qualcosa di più fondamentale» che il fisico chiama «informazione»;⁶ il fatto che la capacità di immagazzinare informazione sia determinata dall’area di una superficie di confine e non dal volume interno contenuto in quella superficie costituisce il primo abbozzo di quello che nei decenni successivi si svilupperà col nome di *principio olografico*. Esso, sviluppato da Susskind e ’t Hooft, è esemplificato nella

¹ Kip Thorne, *Warping spacetime*, in Gary W. Gibbons, Paul S. Shellard e Stuart J. Rankin (a cura di), *The future of Theoretical Physics and Cosmology: Celebrating Stephen Hawking 60th Birthday*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 74-104.

² B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 313.

³ *Ivi*, p. 315.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 315 e 319.

⁵ *Ivi*, p. 318.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 305.

situazione in cui vi sono due osservatori, uno posto a distanza di sicurezza dal buco nero, mentre l'altro fatalmente attratto dalla gravità all'interno del buco; il fatto incredibile, annunciato dalla teoria di Susskind e 't Hooft, è che, se dalla prospettiva esterna il malcapitato che precipita nel buco si disintegrerà sull'orizzonte degli eventi mescolandosi alla *radiazione di Hawking*, dalla sua prospettiva interna egli attraverserà l'orizzonte «senza trovare nulla che permetta di distinguerlo dallo spazio vuoto».¹ Com'è dunque possibile che questa zona contenga informazione? E quale delle due è la prospettiva giusta? La risposta di Susskind e 't Hooft è che le prospettive sono giuste entrambe e che l'informazione è effettivamente impressa sull'orizzonte degli eventi, compresi i bit del corpo e della mente dell'osservatore che lo attraversa, il quale tuttavia continua, almeno fino a quando non raggiunge il «cuore del buco nero», la sua esistenza tridimensionale.² Tale circostanza – commenta Greene –

è difficile da conciliare con la logica ordinaria, quella per cui siete vivi *oppure* morti. Ma questa non è una situazione ordinaria. Il punto saliente è che queste due prospettive così diverse non potranno mai confrontarsi. Voi non potete risalire all'esterno del buco nero e dimostrare all'osservatore distante che siete vivi e d'altro canto l'osservatore distante non può saltare nel buco nero e presentarvi le prove che siete morti. [...] [L]a fisica ha un sistema di sicurezza incorporato contro i paradossi.³

Tale teoria ha inoltre il merito di mettere in luce come questo modo di immagazzinare l'informazione non sia caratteristico dei buchi neri, ma abbia carattere generale.⁴ Dunque, se l'informazione contenuta in ogni volume di spazio può essere codificata in modo completo dai dati presenti su una superficie che circonda la regione, è possibile pensare che anche la nostra realtà tridimensionale non sia che il riflesso di processi fisici che avvengono ai confini del nostro universo.⁵ Da qui il passo, compiuto da Lee Smolin per postulare il suo tipo di multiverso, è breve: se tra il confine del nostro universo e quello di un buco nero non c'è differenza, si può pensare che ogni buco nero ospiti al suo interno un universo. Visto che ogni universo ospita miriadi di stelle, è in atto una cosmogonia continua che si rivela essere uno spietato darwinismo cosmico: alcuni di questi mondi, infatti, vivranno abbastanza a lungo per riprodursi, altri periranno anzitempo.⁶

La breve storia dei buchi neri che abbiamo delineato ci mostra come essi siano in qualche modo legati a tutti gli argomenti da noi trattati in questo saggio:

¹ *Ivi*, p. 326.

² L. Susskind, *Il paesaggio cosmico*, cit., pp. 318-320.

³ B. Greene, *La realtà nascosta*, cit., p. 328.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 329.

⁵ Cfr. Libro II, par. 5.2.

⁶ Cfr. Lee Smolin, *Scientific alternatives to the anthropic principle*, in *Universe or Multiverse?*, cit., pp. 335-336; cfr. anche M.-J. Rubenstein, *Worlds Without End*, cit., p. 191.

dall'interrogazione sulla natura ultima della realtà e sulle leggi che la regolano alle deformazioni spaziotemporali, fino ad arrivare al tema degli universi paralleli, convergenti e divergenti. Attorno a questi temi sorgono gli interrogativi fondamentali posti dalla dominante ontologica, la quale orienta tanto le strategie di costruzione formale quanto quelle conoscitive della scrittura postmodernista. Come lo stesso Bachtin ha sottolineato, il cronotopo appartiene ad altre aree della cultura: l'«Età dell'oro» della ricerca sui buchi neri – che possiamo far andare, con un lieve arrotondamento, dall'inizio degli anni Sessanta alla fine dei Settanta – coincide con il periodo in cui è stata pubblicata la maggior parte dei testi qui analizzati. Con questo non voglio dire che gli scienziati si sono interessati a tali fenomeni poiché spinti in questa direzione dalle problematiche afferenti ad altri ambiti culturali, ma postulare una totale indipendenza delle scienze pare assurdo: poiché – come sostiene Goodman – «i mondi che abbiamo li ereditiamo dagli scienziati, dai biografi o dagli storici quanto dai narratori, dai drammaturghi o dai pittori»,¹ ogni agente culturale sarà influenzato da una molteplicità di sfere differenti e ogni suo prodotto risentirà di tale interferenza costruttiva. Sebbene si debba essere consapevoli delle differenze tra scienza e società e del pericolo comportato dagli illegittimi trasferimenti metaforici da una sfera all'altra, bisogna tener presente – come sottolineano Best e Kellner – che

le cosmologie si costituiscono all'interno di un contesto sociale e, proprio per questo, sono spesso influenzate da o sono estensioni di valori sociali e ideologici. Viceversa, il modo in cui gli esseri umani interpretano le stelle, i pianeti e il mondo naturale attorno a loro modella il modo in cui essi intendono le loro società.²

Molto spesso si tende a credere che l'inserimento della scienza all'interno dei prodotti culturali variabili coincida con una sua svalutazione, quando non, addirittura, con un atto di superbia dell'umanista risentito che, vedendosi sconfitto nel mondo tecnocratico contemporaneo, addita la scienza e la sua presunta infallibilità come prova della cecità dell'uomo – e a volte si avrebbe anche ragione. Ma le cose non stanno così nemmeno per gli scienziati più intelligenti. Come Lotman si accorge di quanto i sistemi evoluti da Hjelmslev e Greimas non siano soltanto frutto di esigenze scientifiche oggettive, ma rientrino «organicamente nella cultura del XX secolo come espressione di una delle sue tendenze»,³ anche il fisico Erwin Schrödinger, con più di trent'anni di anticipo criticava la posizione di coloro che ritenevano lo scienziato un asceta distaccato dal mondo e votato alla ricerca della verità assoluta:

c'è una tendenza a dimenticare che ogni scienza è collegata con l'insieme della cultura umana, e che le scoperte scientifiche, anche quelle che appaiono sul

¹ N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, cit., p. 121. Cfr. Libro I, par. 3.5.

² S. Best, D. Kellner, *The Postmodern Adventure*, cit., p. 136.

³ Ju. M. Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 90.

momento estremamente avanzate, esoteriche e difficilmente afferrabili, sono prive di senso al di fuori del loro contesto culturale.¹

La letteratura, che a differenza della fisica non ha un «sistema di sicurezza incorporato contro i paradossi», ha così evoluto parallelamente alla scienza il suo *cronotopo aberrante*, il quale mi pare ben descritto dalle parole del romanzo di Philippe Forest dedicato all'unico gatto – per sua fortuna immaginario – entrato nella storia della fisica moderna:

Un caos, ma incredibilmente ordinato [...]: uno spazio aberrante che comprende tutti i possibili ma che, in più, li mette sullo stesso piano in modo tale da creare un equilibrio in cui ogni cosa, moltiplicandosi all'infinito, trova da qualche parte il suo contrario che le corrisponde. Un'architettura che risulta assurda quando chi vi si aggira la descrive: come in un'incisione di Escher, corridoi che non portano da nessuna parte, che fanno tornare sui propri passi senza che si capisca in che modo, come un nastro con una sola faccia attorcigliato su se stesso [...]. Ma, quando la mente comincia a farsene un'idea, una topologia in fondo perfettamente sensata: un grande labirinto all'interno del quale tutto comunica così bene che ogni sua camera si trova in relazione con tutte le altre. Mentre il proprio io, misteriosamente dotato del dono dell'ubiquità, allo stesso tempo dappertutto e in nessun posto, occupa simultaneamente ognuna delle stanze abitate dalle infinite figure di colui che si è morto e vivo, se stesso e un altro.²

¹ Erwin Schrödinger, *Esistono salti quantici?* (1952), in Id., *L'immagine del mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987-2013², p. 286. In un contesto più recente cfr. anche I. Prigogine, I. Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, cit., pp. 7-9.

² P. Forest, *Il gatto di Schrödinger*, cit., p. 236.

BIBLIOGRAFIA

1. SAGGISTICA E TEORIA

- Adams, Robert Merrihew, *Theories of Actuality*, in «Noûs», 8, 1974, pp. 211-231.
- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Id., *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001-2017².
- Id., *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
- Agostino, *Confessioni*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2012-2013².
- Ambrosi, Elisabetta, *Introduzione. La filosofia dopo l'11 settembre*, in *Il bello del relativismo. Quel che resta della filosofia nel XXI secolo*, a cura di Elisabetta Ambrosi, Venezia, Marsilio, 2005.
- Aristotele, *Fisica*, in *Opere. Fisica, Del cielo*, vol. III, a cura di Antonio Russo e Oddone Longo, Roma-Bari, Laterza, 1973-1983³.
- Id., *Metafisica*, a cura di Carlo Augusto Viano, TEA, Milano, 1992.
- Armstrong, David Malet, *The Nature of Possibility*, in «Canadian Journal of Philosophy», 41, 1986, pp. 575-594 [trad. it. *La natura della possibilità*, in A. C. Varzi (a cura di), *Metafisica*, cit., pp. 304-325].
- Id., *A Combinatorial theory of possibility*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956-2000².
- Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975-2006².
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979-2001³.
- Badiou, Alain, *Logiques des mondes. L'Être et l'événement*, 2, Paris, Seuil, 2006.
- Barth, John, *La letteratura dell'esaurimento* (1967), ora in Peter Carravetta e Paolo Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984.
- Id., *La letteratura della pienezza: fiction postmodernista* (1980), ora in Peter Carravetta e Paolo Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura*.
- Barthes, Roland, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bataille, Georges, *La letteratura e il male*, Milano, SE, 1987-2006².
- Id., *L'eroticismo*, Milano, SE, 2017.
- Baudrillard, Jean, *America*, Milano, SE, 2000-2016².
- Benini, Arnaldo, *Neurobiologia del tempo*, Milano, Cortina, 2017.

- Berger, Peter L. e Thomas Luckmann, *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Bergson, Henri, *Materia e memoria*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Id., *L'evoluzione creatrice*, Milano, Cortina, 2002.
- Berlin, Isaiah, *Controcorrente. Saggi di storia delle idee*, Milano, Adelphi, 2000-2013².
- Berto, Francesco, *L'esistenza non è logica. Dal quadrato rotondo ai mondi impossibili*, Bari, Laterza, 2010.
- Best, Steven e Douglas Kellner, *The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium*, London, Routledge, 2001.
- Bhabha, Homi, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001-2006².
- Blais, Andrew L., *On the Plurality of Actual Worlds*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997.
- Borghini, Andrea, *Che cos'è la possibilità*, Roma, Carocci, 2009.
- Boulez, Pierre, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979.
- Briasco, Luca, *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*, Roma, minimum fax, 2016.
- Bruno, Giordano, *De la causa, principio et uno*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000.
- Id., *De l'infinito, universo e mondi*, in *Dialoghi filosofici italiani*.
- Byrne, Peter, *The Many Worlds of Hugh Everett III*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Cairolì, Paolo, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberiana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 289-300.
- Calvino, Italo, *La sfida al labirinto*, in «Il Menabò 5», Torino, Einaudi, 1962, poi in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, ora in *Saggi 1945-1985*, vol. I a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995-2015⁵.
- Cantor, Georg, *Contributo alla teoria delle molteplicità (1878)*, ora in *La formazione della teoria degli insiemi. Scritti 1872-1899*, a cura di Gianni Rigamonti e Ernst Zermelo, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- Id., *Sulle molteplicità lineari infinite di punti*, N. 5 *Fondamenti di una teoria generale della molteplicità (1883)*, ora in *La formazione della teoria degli insiemi*.
- Carnap, Rudolf, *Significato e necessità*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- Carrère, Emmanuel, *Io sono vivo, voi siete morti [Je suis vivant et vous êtes morts]*, Milano, Adelphi, 2016.
- Carretta, Simona, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

- Carter, Brandon, *Large number coincidences and the anthropic principle in cosmology*, in *Confrontation of cosmological theories with observational data*, atti del convegno di Cracovia, settembre 10-12, 1973, Dordrecht, D. Reidel Publishing Co., 1974, pp. 291-298.
- Casati, Roberto, *Prima lezione di filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Cassirer, Ernst, *Linguaggio e mito. Un contributo al problema dei nomi degli dèi*, Milano, SE, 2006.
- Cauquelin, Anne, *À l'angle des mondes possibles*, Paris, PUF, 2010.
- Cercas, Javier, *Il punto cieco*, Milano, Guanda, 2016.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Chisholm, Roderick M., *Identity through Possible Worlds: Some Questions*, in «Noûs», 1, 1967, pp. 1-8.
- Cohen, Robert S. e Marx W. Wartofsky, *Premessa*, in Goodman, Nelson, *La struttura dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Culler, Jonathan, *Sulla decostruzione*, Milano, Bompiani, 1988-2002².
- Culp, Andrew, *Dark Deleuze*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016.
- Cusano, Niccolò, *La dotta ignoranza*, in *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, a cura di Enrico Peroli, Milano, Bompiani, 2017.
- Davidson, Donald, *On the Very Idea of a Conceptual Scheme*, in «Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association», 47, 1973, pp. 5-20.
- Dean, Jordi, *Aliens in America. Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*, New York, Cornell University Press, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1967.
- Id., *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Id., *Lucrezio e il naturalismo*, in «Études philosophiques», 1967, ora con il titolo *Lucrezio e il simulacro*, in *Logica del senso*.
- Id., *Klossowski e il corpo-linguaggio*, in «Critique», 1965, ora con il titolo *Klossowski o i corpi-linguaggio*, in *Logica del senso*.
- Id., *Una teoria d'altri* (Michel Tournier), in «Critique», 1967, ora con il titolo *Michel Tournier e il mondo senza Altri*, in *Logica del senso*.
- Id., *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002-2009².
- Id., *La Piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990-2004⁷.
- Id., *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996.
- Id., *Differenza e Ripetizione*, Milano, Cortina, 1997.

- Id., *Fendere le cose, fendere le parole*, conversazione con Robert Maggiori in «Libération», 2 e 3 settembre 1986, ora in *Pourparler 1972-1990*, Macerata, Quodlibet, 2000-2014⁴.
- Id., *Sulla filosofia*, conversazione con Raymond Bellour e François Ewald, in «Magazine littéraire», 257, 1988, ora in *Pourparler*.
- Id., *Poscritto sulle società di controllo*, in «L'autre journal», 1, 1990, ora in *Pourparler*.
- Id., *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003-2010².
- Id., *Il cervello è lo schermo*, in «Cahiers du cinéma», 380, 1986, ora in *Che cos'è l'atto di creazione?*
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.
- Ead., *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996.
- Ead., *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996-2017⁴.
- Ead., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2003-2014².
- Derrida, Jacques, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969-1998².
- Descartes, René, *Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima*, in *Opere filosofiche*, a cura di Bruno Widmar, Torino, Utet, 1969.
- Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2005-2017².
- Divers, John, *Possible Worlds*, London, Routledge, 2002.
- Doležel, Lubomir, *Narrative Semantics*, in «Poetics and Theory of Literature», 1, 1976, pp. 41-48.
- Id., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- Id., *Il triangolo del doppio*, in Gianni Puglisi (a cura di) *Il tema nella letteratura*, Palermo, Sellerio, 2003.
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Donnellan, Keith, *The Contingent A Priori and Rigid Designators*, in «Midwest Studies in Philosophy», 2, 1977, pp. 12-27.
- Ebert, Teresa L., *The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction: An Encounter with Samuel R. Delany's Technotopia*, in «Poetics Today», 1, 1980, pp. 91-104.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979-2014¹³.
- Eddington, Sir Arthur, *The Nature of the Physical World*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958-1978⁵.

- Einstein, Albert, *Il significato della relatività*, in *Il significato della relatività – Il mondo come io lo vedo*, Roma, Newton Compton, 1997-2017⁷.
- Epicuro, *Lettera a Erodoto*, in Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, X, 35-83, ora in *Opere, Frammenti, testimonianze*, a cura di Gabriele Giannantoni e Ettore Bignone, Roma-Bari, Laterza, 1966-2003⁴.
- Even-Zohar, Itamar, *Polisystem Studies*, in «Poetics Today», 11, 1990.
- Everman, Welch D., *Who Says This. The Authority of the Author, the Discourse, and the Reader*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1988.
- Federman, Raymond, *Surfiction – Four Propositions in Form of an Introduction*, in Id. (a cura di) *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975-1981².
- Finch, George W., *Are There Necessary A Posteriori Truths?*, in «Philosophical Studies», 30, 1976, pp. 243-247.
- Fine, Kit, *The Problem of Possibilia*, in Michael J. Loux e Dean W. Zimmerman (a cura di) *The Oxford Handbook of Metaphysics*, Oxford, Oxford University Press, 2003-2010².
- Fisher, Mark, *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018.
- Id., *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, minimum fax, 2018.
- Id., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimum fax, 2019.
- Fokkema, Douwe, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1984.
- Forrest, Peter e David M. Armstrong, *An argument Against David Lewis' Theory of Possible Worlds*, «Australasian Journal of Philosophy», 62, 1984, pp. 164-168.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli-BUR, 1967-1978².
- Id., *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Franzini, Elio, *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Milano, Cortina, 2018.
- Frege, Gottlob, *Über Sinn und Bedeutung*, in «Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik», 100, 1982, pp. 25-50 [trad. it. *Senso e significato (1892)*, in *Senso, funzione e concetto. Scritti filosofici*, Roma-Bari, Laterza, 2001].
- Id., *Über Begriff und Gegenstand*, in «Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie», 16, 1892, pp. 192-205 [trad. it. *Concetto e oggetto (1892)*, in *Senso, funzione e concetto*].
- Freud, Sigmund, *Metapsicologia* (1915), in Id., *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- Garavelli, Bice Mortara, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988-2010¹².

- Genette, Gérard, *Figures III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976-2006².
 Id., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
 Id., *L'Opera dell'arte*, 2 voll., Bologna, Clueb, 1998 e 1999.
 Id., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Giovannoli, Renato, *La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani, 2015.
- Glissant, Édouard, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Gödel, Kurt, *Proposizioni formalmente indecidibili dei Principia Mathematica e di sistemi affini I*, in *Opere*, vol. I (1929-1936), Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Goodman, Nelson, *A World of Individuals*, in Józef Maria Bocheński, Alonzo Church, Nelson Goodman, *The Problem of Universals. A Symposium*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1956 [trad. it. *Un mondo di individui*, in Lucia Urbani Ulivi (a cura di), *Gli universali e la formazione dei concetti*, Milano, Edizioni di Comunità, 1981].
 Id., *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 1976-2003².
 Id., *Notes on the Well-Made World*, in *On Mind and Other Matters*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
 Id., *On Starmaking*, in *On Mind and Other Matters*.
 Id., *La struttura dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
 Id., *Fatti, ipotesi e previsioni*, Bari, Laterza, 1985.
 Id., *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Goodman, Nelson e Willard van Orman Quine, *Steps Toward a Constructive Nominalism*, in «Journal of Symbolic Logic», 12, 1947.
- Graham, Andrew, *From Four- to Five-dimensionalism*, in «Ratio», 28, 2015, pp. 14-28.
- Graverini, Luca, *Una visione d'insieme*, in Luca Graverini, Wytse Keulen, Alessandro Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma, Carocci, 2006-2010².
- Graziani, Lorenzo, *Gombrowicz e lo spettro di Leibniz. La realtà divergente di Kosmos*, in «Strumenti Critici», 145, 2017, pp. 399-413.
 Id., «Premembering the future». *L'ambiguo tempo del sopravvissuto in 'The Twofold Vibration di Raymond Federman*, in Simeone Del Prete e Francesca Rosati (a cura di), *Tempo. Tra esattezza e infinito*, Atti IX Convegno Interdisciplinare dei Dottorandi e Dottori di Ricerca, 14-16 giugno 2017, vol. I, Roma, UniversItalia, 2019, pp. 225-239.
- Greene, Brian, *La realtà nascosta. Universi paralleli e leggi profonde del cosmo*, Torino, Einaudi, 2012-2017².
- Guillén, Claudio, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 1992-2008².

- Hassan, Ihab, *POSTmodernISM: a paracritical bibliography*, in «New Literary History», 3, 1971, pp. 5-30.
- Hawking, Stephen, *Cosmology from the top down*, in *Universe or Multiverse*, a cura di Bernard Carr, New York, Cambridge University Press, 2007.
- Hawking, Stephen e Leonard Mlodinow, *Il grande disegno*, Milano, Mondadori, 2011-2012².
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Scienza della logica*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1981.
- Heidegger, Martin, *Moira*, in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976.
- Id., *Che cos'è metafisica*, Napoli, Libreria Tullio Pironti, 1977.
- Hilpinen, Risto, *Approximate Truth and Truthlikeness*, in M. Przełęcki, K. Szaniawski, R. Wójcicki, G. Malinowski (a cura di) *Formal Methods in the Philosophy of the Empirical Sciences*, Dordrecht, Reidel, 1976.
- Hintikka, Jaakko, *Modality and Quantification*, in «Theoria», 27, 1961, pp. 119-128.
- Hobbes, Thomas, *Il Corpo*, in *Elementi di filosofia*, a cura di Antimo Negri, Torino, Utet, 1972.
- Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi, 1984.
- Id., *Anelli nell'io. Che cosa c'è al cuore della coscienza?*, Milano, Mondadori, 2008-2010².
- Hume, David, *Ricerca sull'intelletto umano*, a cura di Mario Dal Pra e Eugenio Lecaldano, Bari, Laterza, 1996.
- Id., *Trattato sulla natura umana*, a cura di Paolo Guglielmoni, Milano, Bompiani, 2001.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- Huxley, Aldous, *Le porte della percezione. Paradiso e Inferno*, Milano, Mondadori, 1958-2016⁴.
- Ingarden, Roman, *L'opera d'arte letteraria*, Verona, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini, 2011.
- Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966-2012¹⁰.
- James, William, *Some problems of philosophy: A beginning of an introduction to philosophy*, New York, Longmans, Green, 1916.
- Id., *On some Hegelisms*, in «Mind», 1882, ora in *The Will To Believe and other essays in popular philosophy – Human Immorality*, New York, Dover, 1956.

- Id., *Is Life Worth Living*, in «International Journal of Ethics», 6, 1895, pp. 1-24, ora in *The Will To Believe*.
- Id., *A Pluralistic Universe. Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1996.
- Id., *Saggi sull'empirismo radicale*, a cura di Luca Taddio, Milano-Udine, Mimesis, 2009.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Id., *Il postmoderno e la società dei consumi*, in Hal Foster (a cura di), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Milano, Postmedia, 2014.
- Kaiser, David, *How the Hippies Saved Physics*, New York, Norton, 2012.
- Kant, Immanuel, *Critica della ragion pura*, a cura di Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo-Radice, Roma-Bari, Laterza, 1981-1996⁹.
- Kaplan, David, *How to Russell a Frege-Church* in «The Journal of Philosophy», 72, 1975, pp. 716-729.
- Kierkegaard, Sören, *La ripresa*, in *Timore e tremore – La ripresa*, Milano, Edizioni di Comunità, 1973.
- Kripke, Saul, *A Completeness Theorem in Modal Logics*, in «Journal of Symbolic Logic», 24, 1959, pp. 1-14.
- Id., *Semantical Consideration on Modal Logic*, in «Acta Philosophica Fennica», 16, 1963, pp. 83-94, ora in Farhang Zabeeh, E. D. Klemke e Arthur Jacobson, *Readings in Semantics*, Urbana, University of Illinois Press, 1974.
- Id., *Nome e necessità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1982-1999².
- Id., *Wittgenstein. On rules and private language*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 1982-2004⁹.
- Id., *Reference and existence. The John Locke Lectures (1973)*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013.
- Id., *Outline of a Theory of Truth (1975)*, in *Philosophical Troubles. Collected papers*, vol. I, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013.
- Kuhn, Thomas S., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche. Come mutano le idee della scienza*, Torino, Einaudi, 1969-1978².
- Lacan, Jaques, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- Lærke, Morgens, *Four Things Deleuze Learned from Leibniz*, in Sjoerd van Tuinen e Niamh McDonnell (a cura di) *Deleuze and the Fold. A critical review*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

- Laing, Ronald David, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi, 1969-2010⁴.
- Id., *La politica dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli, 1968-1971².
- Lash, Scott, *Sociology of Postmodernism*, London, Routledge, 1990.
- Lavocat, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- Leary, Timothy, Ralph Metzner e Richard Alpert, *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, New York, Citadel Press, 1964-1992².
- LeClair, Tom e Larry McCaffery (a cura di), *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1983.
- Leibniz, Gottfried W., *Il vero metodo (1677)*, in *Scritti filosofici*, vol. I, a cura di Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, Torino, Utet, 2000.
- Id., *Discorso di metafisica (1686)*, in Id., *Scritti filosofici*, vol. I.
- Id., *Il nuovo sistema. VIII: Sulla libertà, la contingenza e la serie delle cause, sulla provvidenza (1689)*, in *Scritti filosofici*, vol. I.
- Id., *Il nuovo sistema. XVI: Verità prime, possibilità ed esistenza (1697)*, in *Scritti filosofici*, vol. I.
- Id., *Il nuovo sistema. XVII: L'origine radicale delle cose (1697)*, in *Scritti filosofici*, vol. I.
- Id., *Saggi di Teodicea sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male (1710)*, in *Scritti filosofici*, vol. III.
- Id., *Principi di filosofia o Monadologia (1714)* in *Scritti filosofici*, vol. III.
- Id., *Principi della natura e della grazia fondati nella ragione*, in *Scritti filosofici*, vol. III.
- Id., *Carteggio Leibniz-Clarke*, in *Scritti filosofici*, vol. III.
- Lévinas, Emmanuel, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1977.
- Lewis, David, *Counterfactuals*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 1973-2001².
- Id., *On the Plurality of Worlds*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 1986-2016²¹.
- Id., *Causation*, in «The Journal of Philosophy», 70, 1973, pp. 556-567 [trad. it. *La causazione*, in Achille Carlo Varzi (a cura di), *Metafisica. Classici contemporanei*, Roma-Bari, Laterza, 2008-2018²].
- Id., *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic*, in «Journal of Philosophy», 65, 1968, 113-126, ora in *Philosophical Papers*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- Id., *Anselm and Actuality*, in «Noûs», 4, 1970, pp. 175-188, ora in *Philosophical Papers*, vol. I.

- Id., *An Argument for the Identity Theory*, in «Journal of Philosophy», 67, 1970, pp. 427-446, ora in *Philosophical Papers*, vol. I.
- Id., *Survival and Identity*, in *The Identities of Persons*, a cura di Amelie O. Rorty, Oakland, University of California Press, 1976, pp. 17-40, ora in *Philosophical Papers*, vol. I.
- Id., *Truth in fiction*, in «American Philosophical Quarterly», 15, 1978, pp. 37-46, ora in *Philosophical Papers*, vol. I.
- Id., *The Paradoxes of Time Travel*, in «American Philosophical Quarterly», 13, 1976, pp. 145-152, ora in *Philosophical Papers*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Id., *Counterfactual dependence and Time's Arrow*, in «Noûs», 13, 1979, pp. 455-476, ora in *Philosophical Papers*, vol. II.
- Id., *Parts of Classes*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 1991.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Arnold, 1977-1979².
- Lotman, Jurij Michajlovič, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985-1992².
- Id., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Id., *Culture as a subject and an object in itself*, in «Trames», 1 (51/46), 1997, pp. 7-16.
- Id., *Non-memorie*, Novara, Interlinea, 2001.
- Lotman, Jurij Michajlovič e Boris Andreevič Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- Lovejoy, Arthur Oncken, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea. The William James Lectures delivered at Harvard University, 1933*, Harvard University Press, 1936 e 1964 -2001²².
- Lucrezio, *De Rerum Natura*, trad. di Luca Canali, Milano, BUR, 1997-2009².
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981-2014³.
- Mandelbrot, Benoît B., *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, Torino, Einaudi, 1987-2000².
- Manotta, Marina, *La fondazione dell'oggettività. Studio su Alexius Meinong*, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Marconi, Diego, *Per la verità. Relativismo e filosofia*, Torino, Einaudi, 2007.
- Marx, Karl e Fredrich Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Milano, Mondadori, 1978.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1989.
- Id., *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.

- Id., *Elements of a Poetics of Cyberpunk*, in «Critique», 33, 1992, pp. 149-175 [trad. it. *Elementi per una poetica del cyberpunk*, in «Alphaville» (Nuova serie), 1, 1998].
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967-2015².
- Nagel, Thomas, *Che effetto fa essere un pipistrello*, ora in *Questioni mortali. Le risposte della filosofia ai problemi della vita*, Milano, il Saggiatore, 1986-2015².
- Neurath, Otto, *Protocol Sentences*, in Alfred Jules Ayer (a cura di), *Logical Positivism*, New York, The Free Press, 1959.
- Nietzsche, Friedrich, *Genealogia della morale*, Milano, Mondadori, 1979.
- Id., *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Verità e menzogna e altri scritti giovanili*, Roma, Newton Compton, 1981.
- Nolan, Daniel, *Recombination Unbound*, in «Philosophical Studies», 84, 1996, pp. 239-262.
- Parson, Terence, *A Prolegomenon to Meinongian Semantics*, in «The Journal of Philosophy», 71, 1974, pp. 561-580.
- Pascal, Blaise, *Pensieri*, in *Le Provinciali, Pensieri*, a cura di Ferruccio e Elsa Giovannini Masini, Novara, De Agostini, 1966.
- Pavel, Thomas G., *'Possible worlds' in literary semantics*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 34, 1975, 165-175.
- Id., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992.
- Pecunia, Genevienne (a cura di), *Dhammapada*, Milano, Feltrinelli, 2011-2017⁴.
- Pezzano, Giacomo, *L'ora del possibile: Deleuze e la possibilità intra-fattuale*, in Gaetano Chiurazzi e Giacomo Pezzano (a cura di), *Attualità del possibile*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Pier, John e Jean-Marie Schaeffer (a cura di), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.
- Plantinga, Alvin, *the Nature of Necessity*, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- Platone, *Teeteto*, in *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Enrico V. Maltese, Roma, Newton Compton, 1997-2005².
- Id., *Parmenide*, in *Le opere*, vol. II.
- Plutarco, *Vite Parallele*, Tesco.
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1981.
- Proclo Licio Diadoco, *Elementi di Teologia*.
- Putnam, Hilary, *Meaning and Reference*, in «The Journal of Philosophy», 70, 1973, pp. 699-711.

- Id., *Models and Reality*, in «The Journal of Symbolic Logic», 45, 1980, 464-482.
- Quine, Willard van Orman, *Ontological Relativity & other essays*, New York, Columbia University Press, 1969.
- Id., *Parola e oggetto*, Milano, il Saggiatore, 1970-2008².
- Id., *Otherworldly*, in «The New York Review of Books», 25/18, 1978, p. 25.
- Id., *Che cosa c'è*, in *Da un punto di vista logico. Saggi logico-filosofici*, Milano, Cortina, 2004.
- Id., *Due dogmi dell'empirismo*, in *Da un punto di vista logico*.
- Russell, Bertrand, *On denoting*, in «Mind», 14, 1905, pp. 479-493 [trad. it. *Sulla denotazione*, Roma, Efestò, 2015].
- Id., *An Inquiry into Meaning and Truth. The William James Lectures for 1940*, London, George Allen and Unwin, 1940-1951⁴.
- Recalcati, Massimo, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Cortina, 2012.
- Ricoeur, Paul, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, il Saggiatore, 1967-1979².
- Rizzante, Massimo, *Dopo l'annuncio del Grande Onanista*, in *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro*, Pavia, Effigie, 2015.
- Ronchi, Rocco, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Rorty, Richard, *La svolta linguistica*, Milano, Garzanti, 1994.
- Rossi, Umberto, "The Harmless Yank Hobby". *Mappe, giochi, missili e altre paranoie in "Tempo fuori luogo" di Philip Kindred Dick e "L'arcobaleno della gravità" di Thomas Ruggles Pynchon*, in Alfano, Giancarlo e Carratello, Mattia (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003.
- Rovelli, Carlo, *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi, 2017.
- Rubenstein, Mary-Jane, *Worlds Without End. The Many Lives of the Multiverse*, New York, Columbia University Press, 2014.
- Santambrogio, Marco, *Riferimento, credenze, regole*, in Borghini, Andrea, Hughes, Christopher, Santambrogio, Marco e Varzi, Achille Carlo, *Il genio compreso. La filosofia di Saul Kripke*, Roma, Carocci, 2010.
- Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 1967-2010²³.
- Schlesinger, George N., *Spatial, Temporal and Cosmic Parts*, in «The Southern Journal of Philosophy», 23, 1985, pp. 255-271.
- Schönberg, Arnold, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea. Saggi critici di musicologia*, Milano, Pgreco, 2012.
- Schrödinger, Erwin, *Esistono salti quantici? (1952)*, in *L'immagine del mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987-2013².

- Searle, John R., *Proper Names*, in «Mind», 67, 1958, pp. 166-173.
- Id., *La riscoperta della mente*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994-2003².
- Id., *La costruzione della realtà sociale*, Torino, Einaudi, 2006.
- Secondulfo, Domenico, *Il simulacro come forma e processo*, in Id. (a cura di), *I volti del simulacro. Realtà della finzione e finzione della realtà*, Verona, QuiEdit, 2007.
- Serres, Michel, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Palermo, Sellerio, 1980-2000².
- Id., *Genesi*, Genova, Il Melangolo, 1988.
- Id., *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, PUF, 1990.
- Sider, Theodore, *Four Dimensionalism. An Ontology of Persistence and Time*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Id., *The Ersatz Pluriverse*, in «The Journal of Philosophy», 99, 2002, pp. 279-315.
- Id., *Reductive Theories of Modality*, in Michael J. Loux e Dean W. Zimmerman (a cura di) *The Oxford Handbook of Metaphysics*.
- Skyrms, Brian, *Possible Worlds, Physics and Metaphysics*, in «Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition», 30, 1976, pp. 323-332.
- Smolin, Lee, *Scientific alternatives to the anthropic principle*, in *Universe or Multiverse?*
- Souriau, Étienne, *La corrispondenza delle arti. Elementi di estetica comparata*, Firenze, Alinea, 1988.
- Spinoza, Baruch, *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992-2000².
- Id., *Lettera XII*, in Id. *Epistolario*, a cura di Antonio Droetto, Milano, SE.
- Stalnaker, Robert, *Possible Worlds*, in «Noûs», 10, 1976, pp. 65-75 [trad. it. *Mondi possibili*, in Achille Carlo Varzi (a cura di), *Metafisica. Classici contemporanei*, Roma-Bari, Laterza, 2008-2018², pp. 292-303].
- Stevens, Jay, *Storming Heaven. LSD and the American Dream*, New York, Grove Press, 1987.
- Strawson, Peter Frederick, *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.
- Strazzanti, Nicola Maurizio, *Holocaustic. Raymond Federman e la disintegrazione del segno*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2011.
- Susskind, Leonard, *Il paesaggio cosmico. Dalla teoria delle stringhe al megaverso*, Milano, Adelphi, 2007-2011².
- Susskind, Leonard e Art Friedman, *Meccanica quantistica. Il minimo indispensabile per fare della (buona) fisica*, Milano, Cortina, 2015.

- Tarizzo, Davide, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano, Cortina, 2003.
- Tegmark, Max, *The multiverse hierarchy*, in *Universe or Multiverse?*
- Thomasson, Amie L., *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999-2008².
- Thorne, Kip, *Warping spacetime*, in Gary W. Gibbons, Paul S. Shellard e Stuart J. Rankin (a cura di), *The future of Theoretical Physics and Cosmology: Celebrating Stephen Hawking 60th Birthday*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977-2000².
- Id., *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984.
- Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*.
- Varzi, Achille Carlo, *Parole, oggetti, eventi e altri argomenti di metafisica*, Roma, Carocci, 2001.
- Id., *Ontologia e metafisica*, in Franca D'Agostini e Nicla Vassallo (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., *Ontologia*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Vetter, Barbara, *Potentiality: From Dispositions to Modality*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Warren, James, *Ancient atomists on the plurality of worlds*, in «Classical Quarterly», 54, 2004, pp. 354-365.
- Westphal, Bertrand, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009.
- Wheeler, John Archibald, *Genesis and Observership*, in *Foundational Problems in the Special Sciences*, a cura di Robert E. Butts e Jaakko Hintikka, Dordrecht, Reidel, 1977.
- Whitehead, Alfred North, *Il processo e la realtà. Saggio di cosmologia – Lezioni Gifford tenute all'Università di Edimburgo nella sessione 1927-28*, Milano, Bompiani, 1965.
- Williamson, Timothy, *Modal Logic as Metaphysics*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013-2015².
- Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967-2009⁴.
- Wollen, Peter, *Godard and counter cinema: Vent d'Est*, in *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, 1982, pp. 79-91.
- Yagisawa, Takashi, *Worlds and Individuals, Possible and Otherwise*, New York, Oxford University Press, 2010.

2. OPERE NARRATIVE

- Abbott, Edwin A., *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni* [*Flatland. A Romance of Many Dimensions*], Milano, Adelphi, 1966 [1884].
- Apollinaire, Guillaume, *Zona* [*Zone*], in *Alcools*, ora in *Poesie*, a cura di Renzo Paris, Roma, Newton Compton, 1971 [1913].
- Atwood, Margaret, *Surfacing*, New York, Anchor Books, 1998 [1972].
- Ballard, James Graham, *La mostra delle atrocità* [*The Atrocity Exhibition*], Milano, Feltrinelli, 2001-2014⁵ [1970-1990²].
- Barth, John, *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*, New York, Anchor Books, Doubleday, 1968-1988².
- Id., *Chimera*, New York, Random House, 1972.
- Id., *Letters*, New York, Putnam, 1979.
- Id., *La vita è un'altra storia. Racconti scelti*, Roma, minimum fax, 2010.
- Barthelme, Donald, *Atti innaturali, pratiche innominabili* [*Unspeakable Practices, Unnatural Acts*], Roma, minimum fax, 2005 [1968].
- Id., *Biancaneve* [*Snow White*], Roma, minimum fax, 2007-2018² [1967].
- Beckett, Samuel, *Nouvelle et Textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958 [trad. it. *Novelle*, in *Primo amore*, a cura di Franco Quadri e Carlo Cignetti, Torino, Einaudi, 1972].
- Id., *Le Dépeupleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970 [trad. it. *L'immagine – Senza – Lo Spopolatore*, a cura di Renato Oliva, Torino, Einaudi, 1989].
- Borges, Jorge Luis, *Metempsicosi della tartaruga*, in *Discussione*, ora in *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984.
- Id., *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni (1944)*, ora in *Tutte le opere*, vol. I.
- Id., *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni (1944)*, ora in *Tutte le opere*, vol. I.
- Id., *Emma Zunz*, in *L'Aleph*, ora in *Tutte le opere*, vol. I.
- Id., *Deutsches Requiem*, in *L'Aleph*, ora in *Tutte le opere*, vol. I.
- Id., *La ricerca di Averroè*, in *L'Aleph*, ora in *Tutte le opere*, vol. I.
- Id., *La scrittura del dio*, in *L'Aleph*, ora in *Tutte le opere*, vol. I.
- Id., *Il fiore di Coleridge*, in *Altre inquisizioni*, ora in *Tutte le opere*, vol. I.
- Id., *Magie parziali del don Chisciotte*, in *Altre inquisizioni*, ora in *Tutte le opere*, vol. I.
- Brown, Fredric, *Experiment*, ora in *Honeymoon in Hell*, New York, Bantam Books, 1958 [1954].

- Burroughs, William Seward, *La scimmia sulla schiena*, Milano, BUR, 1998.
- Id., *The Ticket That Exploded*, New York, Grove Press, 1962; nuova ed. riv. Harris, New York, Grove Press, 2014.
- Butler, Samuel, *Erewhon [Erewhon, or Over the Range]*, Milano, Adelphi, 1965-1975² [1872].
- Id., *Ritorno in Erewhon [Erewhon Revisited]*, Milano, Adelphi, 1965-1975² [1901].
- Butor, Michel, *La Modificazione [La Modification]*, Milano, Mondadori, 1959-1970² [1957].
- Calvino, Italo, *Cosmicomiche*, ora in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1994-2004².
- Id., *Ti con zero*, ora in *Romanzi e racconti*, vol. II.
- Id., *Le città invisibili*, ora in *Romanzi e racconti*, vol. II.
- Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ora in Id, *Romanzi e racconti*, vol. II.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, Ware, Wordsworth, 1993 [1865 e 1871].
- Id., *La caccia allo Snark [The Hunting of the Snark: An Agony, in eight Fits]*, Milano, Feltrinelli, 2018 [1876].
- Céline, Louis-Ferdinand, *Viaggio al termine della notte [Voyage au bout de la nuit]*, Milano, Corbaccio, 1933-1992³ [1952].
- Coover, Robert, *The Public Burning*, New York, Viking, 1977.
- Id., *Quenby and Ola, Swede and Carl*, in *Pricksongs & Descants*, London, Penguin Classics, 2011 [1969].
- Id., *The Babysitter*, in *Pricksongs & Descants*.
- Cortázar, Julio, *Rayuela. Il gioco del mondo*, 1969-2015⁵ [1966].
- DeLillo, Don, *La stella di Ratner [Ratner's Star]*, Torino, Einaudi, 2011 [1976].
- Dick, Philip Kindred, *Labirinto di morte [A Maze of Death]*, Roma, Fanucci, 1994 [1970].
- Id., *La svastica sul sole [The Man in the High Castle]*, Roma, Fanucci, 1997 [1962].
- Id., *Un oscuro scrutare [A Scanner Darkly]*, Roma, Fanucci, 2001 [1977].
- Id., *Tempo fuor di sesto [Time Out of Joint]*, Roma, Fanucci, 2003 [1959].
- Id., *Le tre stimmate di Palmer Eldritch [The Three Stigmata of Palmer Eldritch]*, Roma, Fanucci, 2003 [1964].
- Id., *Ubik*, Roma, Fanucci, 2003 [1969].
- Id., *Il gatto [Precious Artifact]*, in *Tutti i racconti volume 4*, Roma, Fanucci, 2009.
- Id., *Temponauti [A Little Something for Us Temponauts]*, in *Tutti i racconti volume 4*.

- Id., *Il suo appuntamento è fissato per ieri* [*Your Appointment Will Be Yesterday*], in *Tutti i racconti volume 4*.
- Id., *La trilogia di Valis*, Roma, Fanucci, 2010.
- Dickinson, Emily, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997.
- Diderot, Denis, *Jacques il fatalista* [*Jacques le fataliste et son maître*], Milano, Rizzoli-Bur, 1959-2016⁴ [1796].
- Dostoevskij, Fëdor, *Il sosia*, Milano, Garzanti, 1966-2014²² [1846].
- Id., *Il sogno di un uomo ridicolo*, Latina, L'Argonauta, 1983 [1877].
- Elkin, Stanley, *The Living End*, Champaign, Dalkey Archive, 2004 [1979].
- Federman, Raymond, *Double or Nothing. A real fictitious discourse*, Chicago, The swallow Press, 1971; nuova ed. riv. Boulder, Fiction Collective Two, 1998.
- Id., *Take it or Leave it. An exxaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting*, New York, The Fiction Collective, 1976; nuova ed. riv. Boulder, Fiction Collective Two, 1997.
- Id., *The Twofold Vibration*, Indiana University Press, Bloomington, 1982; nuova ed. riv. Koebenhavn, Los Angeles, Sun & Moon Press [The Green Integer], 2000.
- Forest, Philippe, *Il gatto di Schrödinger* [*Le chat de Schrödinger*], Roma, Del Vecchio Editore, 2014 [2013].
- Gass, William Howard, *Nel cuore del cuore del paese* [*In the Heart of the Heart of the Country*], Torino, Einaudi, 1980 [1968].
- Gombrowicz, Witold, *Pornografia*, Milano, Bompiani, 1962 [1969].
- Id., *Cosmo* [*Kosmos*], Milano, Feltrinelli, 1966-1967² [1965].
- Id., *Corso di filosofia in sei ore e un quarto* (1971), a cura di Francesco M. Cataluccio, Milano, SE, 2001-2011².
- Id., *Testamento*, Milano, Feltrinelli, 2004 [1969].
- Heinlein, Robert Anson, *Tutti voi zombie* [... *All you zombies...*], Milano, Mondadori, 2003 [1959].
- James, Henry, *Il giro di vite* [*The Turn of the Screw*], Venezia, Marsilio, 2007 [1898].
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, Ware, Wordsworth, 2012.
- Josipovici, Gabriel, *Mobius the Stripper*, in *Mobius the Stripper. Stories and Short Plays*, London, Gollancz, 1974.
- Klossowski, Pierre, *Il Bafometto* [*Le Baphomet*], Milano, SE, 1994-2014² [1965].
- Lem, Stanisław, *Solaris*, a cura di Francesco M. Cataluccio e Vera Verdiani, Palermo, Sellerio, 2013-2018¹⁷ [1961].

- Lessing, Doris, *Alfred and Emily*, London, Fourth Estate, 2008.
- Michaux, Henri, *Altrove [Ailleurs]*, Milano Rizzoli, 1966 [1948].
 Id., *Postilla*, in *Un certo Piuma*, Milano, SE, 1989.
- Miller, Henry, *Tropico del Capricorno [Tropic of Capricorn]*, Milano, Feltrinelli, 1967-1981² [1939].
 Id., *Primavera nera [Black Spring]*, Milano, Feltrinelli, 1968 [1936].
 Id., *Tropico del Cancro [Tropic of Cancer]*, Milano, Feltrinelli, 1973-1981⁶ [1934].
- Musil, Robert, *L'uomo senza qualità [Der Mann ohne Eigenschaften]*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1957-1972² [1930-1943].
- Nabokov, Vladimir, *Fuoco Pallido [Pale Fire]*, Milano, Adelphi, 2002 [1962].
- O'Brien, Flann, *Il terzo poliziotto [The Third Policeman]*, Milano, Adelphi, 1992 [1967].
 Id., *Una pinta d'inchiostro irlandese [At Swim-two-birds]*, Milano, Adelphi, 1993-1995² [1939-1960²].
- Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49*, London, Vintage, 2000 [1966].
 Id., *Entropia [Entropy]*, in *Un lento apprendistato [Slow Learner. Early Stories]*, Torino, Einaudi, 2007 [1984].
 Id., *L'arcobaleno della gravità [Gravity's Rainbow]*, Milano, Rizzoli, 2013 [1973].
- Reed, Ishmael, *Flight to Canada*, New York, Scribner, 1976.
- Robbe-Grillet, Alain, *Nel labirinto [Dans le labyrinthe]*, Torino, Einaudi, 1960 [1959].
 Id., *La maison de rendez-vous*, Torino, Einaudi, 1965 [1966].
 Id., *La gelosia [La Jalousie]*, Torino, Einaudi, 1982 [1957].
 Id., *Topologia di una città fantasma [Topologie d'une cité fantôme]*, Milano, Guanda, 1983 [1976].
 Id., *Progetto per una rivoluzione a New York [Projet pour une révolution à New York]*, Torino, Testo & Immagine, 2000 [1970].
- Roth, Henry, *Call It Sleep [Chiamalo sonno]*, Milano, Garzanti, 1986 [1934].
- Roubaud, Jacques, *La pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, 1991.
- Schiller, Friedrich, *Maria Stuart*, in *Maria Stuart / Guglielmo Tell*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Bompiani, 1986 [1800].
- Spark, Muriel, *La finestra sull'East River [The Hothouse by the East River]*, Milano, Feltrinelli, 1988 [1973].
 Id., *I consolatori [The Comforters]*, Milano, Adelphi, 2009 [1957].
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ware, Wordsworth Editions, 2009 [1759-1767].

- Stevenson, Robert Louis, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, Longman, Green & Co., 1886.
- Sukenick, Ron, *The Death of the Novel and Other Stories*, New York, The Dial Press, 1969.
- Vogt, Alfred Elton van, *Battaglia per l'eternità [The Battle of Forever]*, Bologna, Libra, 1971-1975² [1971].
- Id., *Non-A [The world of Null-A e The Pawns of Null-A]*, Milano, Nord, 1973 [1945-1948-1970].
- Vonnegut, Kurt, *Breakfast of Champions (or Goodbye blue Monday)*, London, Vintage, 2000 [1973].
- Id., *Ghiaccio-nove [Cat's Cradle]*, Milano, Feltrinelli, 2003-2008² [1963].
- Id., *Mattatoio n. 5 [Slaughterhouse-Five]*, Milano, Feltrinelli, 2003-2005² [1968].
- Wallace, David Foster, *Infinite Jest*, Torino, Einaudi, 2006 [1996].
- Woolf, Virginia, *Le onde [The Waves]*, in Id., *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1998 [1931].

3. SITOGRAFIA

- Deleuze, Gilles, *Les cours & conférences de Gilles Deleuze*, conferenza su Leibniz del 15 aprile 1980, disponibile online: <https://www.le-terrier.net/deleuze/accueil.htm#index>, consultato il 7 gennaio 2017.
- Menzel, Christopher, *Actualism*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2000-2014, disponibile online: <https://plato.stanford.edu/entries/actualism/>, consultato il 6 agosto 2019.
- Mersini-Houghton, Laura, *Thoughts on Defining the Multiverse*, 27 aprile 2008, disponibile su arXiv:0804.4280v1.
- Id., *Birth of the Universe from the Multiverse*, 22 settembre 2008, disponibile su arXiv:0809.3623v1.
- Id., *Notes on Time's Enigma*, 12 settembre 2009, disponibile su arXiv:0909.2330v1.
- Migliore, Tiziana, *Il cronotopo. Un dispositivo dello spazio enunciazionale*, rielaborazione dell'intervento al seminario *Bachtin, le maschere e le voci* (a cura di Paolo Fabbri e Isabella Pezzini) nell'ambito del corso avanzato di Scienze Semiotiche tenuto da Isabella Pezzini e Ilaria Tani settembre-dicembre 2014, disponibile online: https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3664790/59790/Migliore_Cronotopo.pdf, consultato il 18 giugno 2019.
- Ladyman, James, *Structural Realism*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2007-2014, disponibile online: <https://plato.stanford.edu/entries/structural-realism/> - EpiStrReaESR, consultato il 2 marzo 2018.
- Look, Brandon C., *Leibniz's Modal Metaphysics*, 2008-2013, disponibile online: <https://plato.stanford.edu/entries/leibniz-modal/#NatMod>, consultato il 13 giugno 2019.
- Serres, Michel, intervista con Hari Kunzru, 10 gennaio 1995, disponibile online: <https://www.harikunzru.com/michel-serres-interview-1995/>, consultato il 7 luglio 2018.

4. FILMOGRAFIA

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964.