

Lorenzo Graziani
Università degli Studi di Trento

Il topos del “giardino dei sentieri che si biforcano” e le sue declinazioni espressive postmoderniste

Abstract

Among all Borges' brilliant ideas, the most famous is perhaps the one around which the short story *The Garden of Forking Paths* is constructed; in this short story is described the structure of an imaginary novel in which there is no selection between alternative possibilities and every possible thing is actualized in a different universe line: in some cases, these lines can rejoin after splitting and then break up again. However, even if the “forking paths” seem to be inextricably linked to Borges' short story, in this case we can say that the Argentinian writer, rather than inventing something new, has contributed in great measure to fix in the popular imagination what appears to be an ancient topos. The main goal of this essay is to analyze how this topos is adopted and developed in its own expressive potential by a consistent number of postmodernist writers.

1. Borges, Everett, Lewis

Tra le geniali trovate borgesiane una delle più famose è sicuramente quella attorno a cui è costruito *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, racconto – incluso nella raccolta *Finzioni* – dove viene descritta la struttura di un immaginario romanzo nel quale non vi è selezione tra possibilità alternative perché tutto ciò che è possibile si realizza in differenti linee di universo. Tuttavia, anche se quando si parla di “sentieri che si biforcano” il riferimento a Borges appare inevitabile, si può dire che, in questo caso, lo scrittore argentino, senza inventare nulla, abbia piuttosto contribuito in maniera decisiva a fissare nell'immaginario collettivo quello che si presenta come un topos molto antico, il cui principio strutturale è implicitamente attivo ogni qualvolta s'immaginano storie alternative, storie fatte con i ‘se’ e con i ‘ma’: già Tito Livio, in un famoso passaggio (*Ab urbe condita*, IX, 17), immaginava come si sarebbe sviluppato il regno di Alessandro Magno se egli si fosse diretto verso ovest anziché verso est. Non vi è, dunque, niente di cui stupirsi se nella cultura del Secondo Novecento, data la sua peculiare ricettività

per quello che Musil chiamava il “senso della possibilità” (Musil 1957, 12), le tracce di questo topos si scorgono anche in ambiti a prima vista alquanto lontani da quello letterario: non ci si spiegherebbe altrimenti, ad esempio, il ruolo centrale che quest’ultimo ha assunto tanto nella metafisica quanto nella fisica teorica contemporanee.

Per quanto riguarda la metafisica, l’idea dell’esistenza di una molteplicità di realtà parallele è alla base del ‘realismo modale’ o ‘concretismo’ di David Lewis, uno dei maggiori filosofi analitici del Novecento. La proposta concretista – secondo cui ogni modo in cui un mondo potrebbe essere è un modo in cui qualche mondo è – ambisce a spiegare i fatti modali presenti nel nostro linguaggio senza assumerli come primitivi; in altre parole, dato che la nostra capacità di formulare ipotesi su eventi non accaduti non può derivare dall’esperienza del solo mondo attuale, tale attitudine deve provenire dal fatto che possediamo il concetto di mondo possibile, e possediamo tale concetto in quanto i mondi possibili fanno parte della totalità immanente a cui noi stessi apparteniamo: il mondo di cui facciamo parte, dunque, non è che uno di una immensa pluralità di mondi concreti, abitati da individui altrettanto concreti, e questi mondi sono tutti causalmente e spaziotemporalmente isolati tra loro. Tale teoria, nonostante abbia accumulato negli anni innumerevoli critiche, presenta ancora oggi numerosi vantaggi teorici, esposti in particolare nel fondamentale volume del 1986, *On the Plurality of Worlds*.¹ Il topos del *giardino* emerge ancor più esplicitamente nel saggio *The Paradoxes of Time Travel* dove Lewis, nell’atto di analizzare il problema della persistenza degli individui nel corso del tempo, senza escludere a priori alcun tipo di continuità causale, individua in questo topos una delle soluzioni più semplici ed eleganti degli esiti paradossali a cui sembra destinata l’esperienza del crononauta: 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 qualcuno, viaggiando indietro nel tempo, modificasse il passato, avremmo un medesimo stadio temporale del mondo in cui un certo fatto accade e non accade: poiché si tratta di una palese contraddizione, ciò non può avverarsi; qualsiasi crononauta sembra pertanto costretto a ripetere all’infinito il suo viaggio rinnovando la sua frustrazione. Lewis, tuttavia, suggerisce una soluzione per rendere coerente la storia in cui il viaggiatore temporale riesce a portare a termine la sua missione: allorché il passato viene ‘modificato’, il mondo si biforca in due ramificazioni, una in cui il fatto sussiste e il crononauta decide di viaggiare nel tempo per alterarlo e una in cui il

¹ Lewis 1968, 1973 e 1986; Borghini 2009, 42-53; Vetter 2015.

crononauta porta a termine la missione; in tal caso, però, egli, più che viaggiare nel tempo, si sposta ‘tra un sentiero e l’altro’ dello spazio-tempo. Questi sentieri si presentano come porzioni spaziotemporali distinte senza essere completamente isolate: nel momento in cui un viaggiatore temporale si sposta nel passato e compie un’azione che modifica il corso degli eventi, allora le catene causali si separano in due serie che differiranno sempre di più; abbiamo così – adottando la terminologia di Lewis – un mondo formato da più sotto-mondi isolati per tutti gli abitanti tranne che per i viaggiatori temporali, i quali possono invece passare dall’uno all’altro.² Non è difficile vedere come questo tipo di viaggio nel tempo mostri in filigrana la sua affinità con la struttura del romanzo composto dall’immaginario filosofo cinese Ts’ui Pên nel celebre racconto di Borges:

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. (Borges 1984, 668)

La rivendicazione di Ts’ui Pên è simile a quella formulata nel contesto dell’atomismo antico e in quello del concretismo: in qualsiasi modo un mondo possa essere, in tal modo un mondo è (vedi Warren 204, 359); ma in questo caso non si tratta dei differenti *kosmoi* immersi in un unico universo descritti dagli atomisti, né dei mondi completamente isolati causalmente e spaziotemporalmente postulati da Lewis: si tratta piuttosto di un certo tipo di mondi previsti dal realismo modale, ovvero quelli all’interno dei quali lo spazio-tempo si “ramifica” (Lewis 1986, 209) in maniera molto simile a quanto succede

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” (Lewis 1976 e 1986, 71-2, 206-9). 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” (Doležel 1999, 124-25).

nell’“interpretazione dei molti mondi della meccanica quantistica” formulata nel 1957 da un dottorando di Princeton, Hugh Everett III, 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 spaziotemporali divergenti, ma, se per Everett le ramificazioni, una volta divise, non hanno più modo d’interagire, qui, invece, 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” (Borges 1984, 700).

Date le premesse, è dunque chiaro come l’impiego di strutture narrative imparentate con quella de *Il giardino dei sentieri che si biforcano* sia da imputare in larga parte a motivi d’ordine extra-letterario e addirittura extra-estetico: in altre parole, in molti casi è piuttosto difficile – quando non addirittura futile – tentare di stabilire se l’adozione di questo topos sia da imputare maggiormente alla volontaria emulazione dell’archetipo borgesiano, a suggestioni provenienti da altri campi del sapere o ad altre esperienze. Siamo consapevoli che, in tal modo, allargheremo l’analisi a testi che hanno apparentemente poco a che fare con il racconto di Borges, ma il nostro obiettivo principale non è qui quello di render conto dell’influenza – peraltro già ampiamente sviscerata – di alcuni luoghi dell’opera dello scrittore argentino sugli scrittori del Secondo Novecento, bensì quello di mappare le potenziali declinazioni espressive di una struttura che Borges si è limitato a fissare in un’immagine memorabile. Infatti, non solo troviamo attivo questo principio strutturale in diverse epoche e discipline fin dall’antichità, ma è rilevante notare come molti autori contemporanei si spingano ben oltre Borges: ciò che l’argentino si era limitato a immaginare e descrivere, i postmodernisti lo realizzano, sviluppando le potenzialità espressive intrinseche al fatto che i sentieri, una volta biforcatisi, possano o meno ricongiungersi.⁴ Se la

³ Su questo tema si vedano Greene 2012 (242-303) e Tegmark 2007 (99-125). Il lavoro di Everett – 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 ignorato: perché questa interpretazione entrasse nel dibattito scientifico ci volle il sostegno di un celebre fisico come Bryce DeWitt che scoprì e divulgò le idee di Everett una decina di anni dopo.

⁴ A togliere l’esclusiva a Borges è, ad esempio, Deleuze 1990, 135-36: nel suo saggio dedicato a Leibniz e il Barocco, l’azione del principio strutturale de *Il giardino dei sentieri che si biforcano*

maggior parte degli autori tende a porre più o meno esplicitamente l'accento sul movimento di perpetua congiunzione e disgiunzione che crea 'improbabili intrecci di mondi', 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 sottolineare l'incolmabile lontananza delle entità che appartengono a mondi diversi.

2. Improbabili intrecci di mondi

Per quanto riguarda l'intreccio tra mondi differenti, il topos borgesiano, sebbene latente, è attivo ogni qual volta siano presenti due mondi che scorrono l'uno nell'altro 'senza soluzione di continuità', formando una sorta di nastro di Möbius in cui un confine, che si suppone invalicabile, risulta invece – con un termine dickinsoniano – "illocalizzabile" (Dickinson 1997, 1034): nel momento in cui si vuole dimostrare la solidità, infatti, ci si trova sempre dall'altra parte senza averlo attraversato – o, viceversa, quando si crede di averlo superato, ci si trova invece ancora molto distanti da esso.⁶ Si ha una situazione di questo tipo, ad esempio, in *Ubik* di Philip K. Dick, in *The Third Policeman* di Flann O'Brien, in *The Atrocity Exhibition* di James G. Ballard e in *Surfacing* di Margaret Atwood (Dick 2003c; O'Brien 1967; Ballard 1970; Atwood 1998). Mentre nei primi due a sfumarsi vicendevolmente, senza barriere percepibili, sono il mondo dei vivi e quello dei morti, in *The Atrocity Exhibition* di Ballard il paradosso topologico è dato dalla fusione di mondo interiore (mentale) ed esteriore (fisico); in *Surfacing* di Atwood, 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

viene rintracciata non solo in molti scrittori nei quali l'influenza borgesiana è da escludere per ragioni cronologiche, ma anche in musicisti e pittori.

⁵ Questo tipo di relazione è ispirata a quella che, secondo Lévinas, lega l'Altro con il Medesimo, ma se in Lévinas esso 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 (Lévinas 1977).

⁶ Anche se esemplate sulla forma di un nastro di Möbius, non si prendono in considerazione le narrazioni caratterizzate dalla presenza di una 'curva causale o paradosso della predestinazione' in quanto, in tal caso, 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.

della narratrice con il mondo non-umano e con quella che Deleuze e Guattari chiamerebbero “vita non-organica” (Deleuze e Guattari 1996, 183).

Rientrano in questa categoria anche i testi caratterizzati dal fenomeno della metalessi, 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. 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” (Lavocat 2016, 117). 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 Douglas R. Hofstadter chiama un “attraversamento paradossale di livelli” (Hofstadter 2008, 132), 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. L’esito di siffatte trasgressioni è la coabitazione coatta di entità appartenenti a diversi mondi narrativi.

Come sottolinea Gérard Genette nel suo saggio *Métalepse*, 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 all’origine di una vastissima tradizione imitativa; cfr. Genette 2004, 82-89 – è sicuramente quello della descrizione dello scudo di Achille, presente 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 *Salon de 1765* si spinga fino a far chiudere la bocca all’osservatore da parte del personaggio rappresentato nel quadro di Greuze *La Jeune Fille à l’oiseau mort*, affinché le potenzialità metalettiche dell’*ekphrasis* vengano sfruttate a pieno bisogna attendere la scrittura postmodernista⁷ 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

⁷ Ad assimilare la poetica di Robbe-Grillet a quella postmodernista è, ad esempio, McHale 1989, 13-14. Per quanto ci riguarda, accettiamo l’inclusione di Robbe-Grillet all’interno della galassia postmodernista in virtù delle strategie narrative volte a sottolineare problematiche ontologiche.

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 (Robbe-Grillet 1959 e 1965); 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.

Per quanto riguarda, invece, il fenomeno della metalessi dell’autore, ovvero l’illecita incursione dell’autore nel mondo della sua stessa finzione, 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 incontra, alla fine del romanzo, un suo fedele personaggio per comunicargli che ha deciso di liberarlo dal dovere di comparire ancora nelle sue future opere (Vonnegut 1973, 293). 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!” (Federman 1997, cap. XVII). 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 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” (Ibid. cap. XVIII): la violazione dei livelli narrativi – commenta Brian McHale – “genera ulteriori violazioni di tipo differente” (McHale 1989, 124). 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” (O'Brien 1993, 31): il figlio nato da questa unione – illecita a più livelli – si alleerà quindi con gli altri personaggi inventati da Trellis allo scopo di vendicarsi dei soprusi perpetrati dal “padre” nei loro confronti.

Dato che – come abbiamo precisato – l'esito delle trasgressioni metalettiche è la coabitazione coatta di entità appartenenti a diversi mondi, sebbene in molti casi esse abbiano come effetto quello di sovvertire l'autenticazione dei mondi finzionali rivelandone il carattere smaccatamente artificiale, talvolta siffatte trasgressioni non hanno la forza di appiattire completamente i mondi che mettono in comunicazione, ma si limitano ad aprire delle ‘brecce’: è ciò che succede ogni qual volta un testo di finzione incorpora un personaggio storico, il quale, poiché viene percepito dal lettore come appartenente al proprio livello di realtà, introduce una zona di differenza ontologica in un mondo finzionale altrimenti omogeneo (vedi McHale 1989, 28). Le opere postmoderniste, tuttavia, estremizzano questa possibilità narrativa ritraendo un joyciano “caosmo” popolato da entità *weird* di varia origine: oggetti fuori posto che si presentano come frammenti provenienti da altri mondi. Sono quelle che Thomas Pynchon definisce suggestivamente “another world's intrusion into this one. [...] An anarchist miracle” (Pynchon 2000, 91): 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 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 (Ibid. 131-32). 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 William Howard Gass, in cui i fenomeni apparentemente soprannaturali si limitano a macchiare il mondo altrimenti

ontologicamente omogeneo della realtà quotidiana (Gass 1980, 3-98, 99-147, 203-15). In altri testi, invece, il mondo alternativo finisce per sostituire completamente il mondo di partenza. Tale eventualità è esemplificata nel romanzo di Muriel Spark *The Hothouse by the East River*, dove la strana ombra proiettata dalla protagonista rappresenta il primo indizio della natura ‘artificiale’ del mondo in cui vivono i personaggi, e in *Time Out of Joint* di Dick, dove Ragle Gumm vede gli oggetti della realtà quotidiana letteralmente svanire sotto i suoi occhi per essere sostituiti da bigliettini su cui è scritto il nome dell’ente scomparso; 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 (cfr. Spark 1988 e Dick 2003a).

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: 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” (Coover 2011, 141). “Talvolta i sentieri di questo labirinto convergono” (Borges 1984, 698) – 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 (Coover 2011, 182-212). 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, 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 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-operas* 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 Jeannie, 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, 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.

3. Isolamento

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" (Roubaud 1991, 34). 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:

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. (Forest 2014, 245-47)

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” (Vonnegut 2003, 61).

Sebbene alla fine il ‘mondo del sogno di una vita possibile’ collassi totalmente su quello della ‘morte’, è una sensazione di perdita e frustrazione a emergere dalle pagine del già citato *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; 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 (Lessing 2008). 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’incolmabile vicinanza che lo separa dalle sue controparti (Federman 2000), 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 (Dick 2010, 179, 206 e 126). 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 Ford 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. (Ibid. 129-130)

4. Unione senza contatto

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 velocemente di quello reale: i due sono piuttosto incommensurabili e un'eternità in sogno può equivalere a una frazione infinitesimale nel 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 volontà di porre fine al suo effetto; ma, vista la soluzione di continuità temporale tra i due mondi, il ritorno volontario appare alquanto problematico, se non impossibile: "[u]na volta che hai preso il Chew-Z ne sei prigioniero" (Dick 2003b, 205). 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 questi 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”⁸ – condividono il destino di tutti i *revenants* (spettri, zombi e sopravvissuti): “sono stati sputati fuori da ogni mondo possibile” (Ronchi 2015, 88), esclusi da qualsiasi tipo di relazione; 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” (Dick 2003b, 210).

5. Il topos del “giardino” nel contesto culturale postmoderno

Attraverso una rassegna che non mira di certo all'esaustività, abbiamo visto come il topos del “giardino dei sentieri che si biforcano” venga sfruttato dagli scrittori postmodernisti in due direzioni espressive principali, a seconda che l'accento venga posto sulla possibilità che i sentieri, una volta biforcatisi, possano o meno ricongiungersi. A ben vedere, la terza modalità – una sorta di figura d'interferenza data dalla sovrapposizione delle prime due – non è altro che un'acutizzazione della seconda poiché, in questo caso, la ricongiunzione di mondi separati non è che apparente: le interazioni concesse al viaggiatore dei sentieri temporali con gli abitanti degli altri mondi non fanno che ricordargli la sua impotente estraneità.

Certamente la fortuna di questo topos è legata a motivi d'ordine extra-letterario e addirittura extra-estetico, non ultimo il successo presso il grande pubblico delle varie ipotesi multiversaliste previste da diverse teorie fisiche, nelle quali molti artisti sembrano aver trovato una sorta di *vademecum* per i più arditi voli della loro fantasia. *A fortiori*, va sottolineato che i fisici teorici non sono di certo gli unici a parlare di mondi possibili: l'argomento – che risale ai primordi

⁸ Chew-Z è omofono di *choosy*, “esigente”.

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 pertanto in discussione l’esistenza di un solo mondo, non è mancato chi – come il già citato Lewis – ha sostenuto, spingendosi ben oltre Leibniz, che tutti i mondi possibili esistono allo stesso modo: l’argomento riguardante l’esistenza di una pluralità di mondi, dunque, si è manifestato nella nostra epoca tanto in veste fisica quanto metafisica. 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 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 concludere che “esistono molti mondi attuali” (Blais 1997, 6 e 150). 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 (cfr. ad es. Goodman 1988; Berger e Luckmann 1969; Bhabha 2001).

Non bisogna tuttavia dimenticare che l’atto di mettere in relazione la fortuna del topos del “giardino dei sentieri che si biforcano” con quella di teorie fisiche e filosofiche non impone, tra le due, una connessione rigidamente consequenziale: poiché – come sostiene Nelson Goodman – “i mondi che abbiamo li ereditiamo dagli scienziati, dai biografi o dagli storici quanto dai narratori, dai drammaturghi o dai pittori” (Goodman 1988, 121), non vi è, dunque, niente di cui stupirsi se ogni agente culturale sarà influenzato da una molteplicità di sfere differenti e se ogni suo prodotto risentirà di tale interferenza costruttiva. Sottolineare, quindi, come l’immaginario pluralista che caratterizza il contesto socio-culturale postmoderno renda ragione della diffusione di questo topos – il quale si presta a sviluppare in forma narrativa determinate problematiche – contribuisce piuttosto a mettere in luce il fatto che la letteratura in generale e il romanzo in particolare hanno continuato anche nella stagione postmoderna – al contrario di ciò che comunemente si pensa – a porsi interrogativi profondi sulla natura del reale e, con i propri mezzi, hanno sondato molte delle questioni che hanno caratterizzato la temperie culturale del Secondo Novecento.

Si può infine notare – senza aver modo qui di approfondire – che l’influenza di questa struttura narrativa, a differenza di altri giochi cari ai romanzieri degli anni Sessanta e Settanta, è talmente forte da oltrepassare i convenzionali confini della letteratura postmodernista finendo così per fornire alimento a una serie di prodotti della cultura mediatica (serie TV e *blockbusters*) contemporanea, i quali l’hanno sfruttata tanto ampiamente da depotenziarne la carica espressiva.

Bibliografia

- Atwood, Margaret. 1998. *Surfacing*. New York: Anchor Books.
- Ballard, James G. 1970. *The Atrocity Exhibition*. London: Jonathan Cape.
- Berger, Peter L. e Thomas Luckmann. 1969. *La realtà come costruzione sociale*. Bologna: Il Mulino.
- Bhabha, Homi. 2001. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi.
- Blais, Andrew L. 1997. *On the Plurality of Actual Worlds*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Borges, Jorge L. 1984. “Il giardino dei sentieri che si biforcano.” In *Tutte le opere*, vol. I, edited by Domenico Porzio, Milano: Mondadori, pp. 690-702.
- Borghini, Andrea. 2009. *Che cos’è la possibilità*. Roma: Carocci.
- Coover, Robert. 2011. “Quenby and Ola, Swede and Carl.” In *Pricksongs & Descants*. London: Penguin Classics, pp. 129-45.
- Coover, Robert. 2011. “The Babysitter.” In *Pricksongs & Descants*, pp. 182-212.
- Deleuze, Gilles. 1990. *La Piega. Leibniz e il Barocco*, Torino: Einaudi.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 1996. *Che cos’è la filosofia?* Torino: Einaudi.
- Dick, Philip K. 2003a. *Time Out of Joint*. Translated by Anna Martini, Roma: Fanucci.
- Dick, Philip K. 2003b. *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. Translated by Umberto Rossi, Roma: Fanucci.
- Dick, Philip K. 2003c. *Ubik*. Translated by Paolo Prezzavento, Roma: Fanucci.
- Dick, Philip K. 2010. *La trilogia di Valis*. Roma: Fanucci.

- Dickinson, Emily. 1997. *Tutte le poesie*. Edited by Marisa Bulgheroni, Milano: Mondadori.
- Doležel, Lubomir. 1999. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. Milano: Bompiani.
- Federman, Raymond. 1997. *Take it or Leave it. An exxaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting*. New York: Fiction Collective Two.
- Federman, Raymond. 2000. *The Twofold Vibration*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
- Forest, Philippe. 2014. *Le chat de Schrödinger*. Translated by Gabriella Bosco, Roma: Del Vecchio Editore.
- Gass, William H. 1980. *In the Heart of the Heart of the Country*. Translated by Vincenzo Mantovani, Torino: Einaudi.
- Genette, Gérard. 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Goodman, Nelson. 1988. *Vedere e costruire il mondo*. Roma-Bari: Laterza.
- Greene, Brian. 2012. *La realtà nascosta. Universi paralleli e leggi profonde del cosmo*. Torino: Einaudi.
- Hofstadter, Douglas R. 2008. *Anelli nell'io. Che cosa c'è al cuore della coscienza?* Milano: Mondadori.
- Lavocat, Françoise. 2016. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil.
- Lévinas, Emmanuel. 1977. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*. Milano: Jaca Book.
- Lessing, Doris. 2008. *Alfred and Emily*. London: Fourth Estate.
- Lewis, David. K. 1968. "Counterpart Theory and Quantified Modal Logic." In *Journal of Philosophy*, vol. 65, no. 5, 1968, pp. 113-26.
- Lewis, David. K. 1973. *Counterfactuals*, Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing.
- Lewis, David. K. 1976. "The Paradoxes of Time Travel." In *American Philosophical Quarterly*, vol. 13, no. 2, 1976, pp. 145-52.
- Lewis, David. K. 1986. *On the Plurality of Worlds*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing.
- McHale, Brian. 1989. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

Musil, Robert. 1957. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Translated by Anita Rho, Torino: Einaudi.

O'Brien, Flann. 1967. *The Third Policeman*. London: MacGibbon & Kee.

O'Brien, Flann. 1993. *At Swim-two-birds*. Translated by J. Rodolfo Wilcock, Milano: Adelphi.

Pynchon, Thomas. 2000. *The Crying of Lot 49*. London: Vintage.

Robbe-Grillet, Alain. 1959. *Dans le labyrinthe*. Paris: Éditions de Minuit.

Robbe-Grillet, Alain. 1965. *La maison de rendez-vous*. Paris: Éditions de Minuit.

Ronchi, Rocco. 2015. *Zombie Outbreak. La filosofia e i morti viventi*. L'Aquila: Textus.

Roubaud, Jacques. 1991. *La pluralité des mondes de Lewis*. Paris: Gallimard.

Spark, Muriel. 1988. *The Hothouse by the East River*. Translated by Mariagiulia Castagnone, Milano: Feltrinelli.

Tegmark, Max. 2007. “The multiverse hierarchy.” In *Universe or Multiverse*, edited by Bernard Carr. New York: Cambridge University Press, pp. 99-125.

Vetter, Barbara. 2015. *Potentiality: From Dispositions to Modality*, Oxford: Oxford University Press.

Vonnegut, Kurt. 2000. *Breakfast of Champions (or Goodbye blue Monday)*. London: Vintage.

Vonnegut, Kurt. 2003. *Cat's Cradle*. Translated by Delfina Vezzoli, Milano: Feltrinelli.

Warren, James. 2004. “Ancient atomists on the plurality of worlds.” In *Classical Quarterly*, vol. 54, no. 2, pp. 354-65.

Lorenzo Graziani received his PhD in Literary Critics and Comparative Literature at the Università degli Studi di Trento. His work in the field of Theory of Literature focuses on the ontology of fiction. He conducted research at Columbia University (Philosophy Department).