

Daniele Trucco

Narrazioni perpetue *Divertissement* su labirintiche biblioteche e borgesiane strutture circolari

Fui, per circa due anni, non so se più cacciatore di topi
che guardiano di libri nella biblioteca che un monsignor
Boccamazza, nel 1803, volle lasciar morendo al nostro
Comune.

L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*

Le stanze della biblioteca

Una sala triangolare o pentagonale è inconcepibile: l'esagono è l'unica figura applicabile alla struttura, e su questo tutti noi concordiamo. I mistici, durante le loro visioni, hanno avuto la rivelazione di una camera circolare, ma di circolare c'è solo il pozzo di ventilazione centrale che conduce all'abisso, uguale a quello su cui combattono Luke Skywalker e Darth Vader, senza probabilmente sapere che a monte di molto immaginario fantascientifico c'è inevitabilmente Jorge Luis Borges. Per la cronaca è meglio ricordare che sia le sale esagonali sia i pozzi, con le loro profondità insondabili, sono infiniti nell'universo (che altri chiama la Biblioteca).

Gli spunti che si generano dal breve racconto dello scrittore argentino *La biblioteca di Babele* (1941) si moltiplicano a ogni nuova lettura e abbracciano ambiti vari del sapere come la matematica, la geometria, la filosofia e la teologia (intendendola naturalmente alla Borges come ramo della letteratura fantastica); tutti convergono sul tema della possibilità della scelta e su quello dell'infinito, concetto che spinge il razio cinio verso la ricerca della divinità, sia essa un'astrazione matematica o grande architetto dell'universo. Fatto sta che pensare all'infinito è un atto sacro e quando trova una annebbiata manifestazione di concretezza questo atto muta in metafora visiva, scrittura esplicativa o profondissima quiete anecoico-musicale: in una parola si trasforma in arte. La sacralità è riposta nella fiducia con cui il pensiero deve impostare l'esistenza dell'infinito su un piano quasi dogmatico, abbandonandosi a quella che in linguaggio filosofico si definisce aporia, una difficoltà insormontabile. Ecco perché nascono opere come *La biblioteca di Babele*.

Diogene Laerzio¹ scrive che quando chiesero a Talete che cosa fosse per lui la divinità, l'arguta risposta fu «Quel che non ha principio né fine», definendo per mezzo di due negazioni qualcosa che al contrario è conosciuto. Quando mancano le parole giuste per dire le cose, o le si conia *ex novo* oppure si ricorre a perifrasi; e proprio sul contrario, sull'antinomia tra l'esistenza e l'inesistenza dell'infinito si sviluppa tutta la possibile declinazione della negazione. È in-finitamente in-esprimibile (in-effabile direbbero gli stilnovisti) e dunque lontana dall'uomo l'idea in-accessibile che si nasconde dietro all'in-finito: solo un patto con il demone, anche quest'ultimo pura negazione di ciò che si è soliti identificare come sommo bene, sembrerebbe condurre già su questa terra a qualche cosa di eterno. Abbiamo capito allora perché la Biblioteca è in-terminabile.

¹ DIOG. LAER. I, 36.

Ma l'eterno è un tipo di infinito, è una limitazione, come del resto nella sua grandezza è limitato il male assoluto e così anche la scelta di Faust di voler abbracciare la sfera del sapere non conduce a una infinità vera. Anche chi avesse letto il libro che sia la chiave e il compendio perfetto di tutti i libri scrivibili sarebbe comunque simile a un dio, non dio. L'uomo può accontentarsi di una semplice sfumatura di infinito: la circolarità. Borges ci ricorda che «la Biblioteca è una sfera il cui centro esatto è qualsiasi esagono, e la cui circonferenza è inaccessibile»: la circolarità promette un ritorno, al contrario del labirinto, e il ritorno prevede una ricongiunzione. È per questo che dopo aver peregrinato tutta la vita per le camere della Biblioteca, l'Omero/Borges quasi cieco del racconto sta per morire a pochi passi dall'esagono in cui nacque.

La circolarità però ha le sue regole e possiede caratteristiche che rimandano all'infinito: compiere un percorso e ritrovarsi all'inizio non implica l'obbligo di affrontarlo nuovamente. Lo stimolo a dover ripartire, un imperativo che costringe e imbriglia l'azione a confrontarsi con se stessa e a non trovare via di scampo se non con la ripresa della circolarità stessa è senz'altro la cosa più interessante. Borges è forse il miglior padrone e artefice di mondi circolari e nel suo spazio d'azione è maestro insuperato; tutta la sua letteratura è di per sé circolare perché ruota sempre su un unico fulcro: la letteratura. In altri termini utilizza il linguaggio e i suoi 'giochi' per dare vita a saggi sulle finzioni letterarie che saranno talvolta la base, nelle sue mani di demiurgo, per la costruzione di opere narrative o poetiche i cui soggetti sono le finzioni letterarie.

Esemplifichiamo: dopo aver trattato in modo teorico nella *Storia dell'eternità* (1936) della dottrina dei cicli, dell'eterno ritorno e delle permutazioni, il tutto viene trasposto in finzione qualche anno dopo in un suo racconto, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*,² in cui si rischia di cadere nell'assurda trappola di un infinito circolare. Borges ci presenta la possibilità che un libro (il cui titolo tra l'altro è circolarmente quello del racconto stesso e che, aggiungo io, sarà obbligatoriamente presente su uno scaffale di una delle camere esagonali della Biblioteca) sia infinito qualora rispetti determinate caratteristiche: la trama deve descrivere tutte le possibili sfaccettature di un evento, ramificandosi nella presentazione di tutti i futuri ipotetici. In mezzo al labirinto di biforcazioni che man mano vanno a crearsi, nel racconto trova spazio una riflessione molto particolare sulla circolarità di una e una sola storia che potrebbe nascere in quest'albero.

A tal proposito l'autore fa pronunciare questa frase al protagonista del racconto: «Mi rammentai anche della notte centrale delle *Mille e una notte*, dove la regina Shahrazad (per una magica distrazione del copista) si mette a raccontare testualmente la storia delle *Mille e una notte*, a rischio di tornare un'altra volta alla notte in cui racconta, e così all'infinito».³ Se logicizziamo l'enunciato ci troviamo di fronte al paradosso di una struttura a cornice che contiene un racconto a cornice in grado di inglobare per estensione chi l'ha generato. Si può cambiare la trama ma lo schema non può essere riproposto in molti modi: un racconto che racconta se stesso per sempre facendo della sua storia la sua storia è narrativamente prigioniero della sua forma. Ed è proprio in questo modo che nasce il primo problema relativo all'infinito: non potendolo immaginare l'uomo lo spazializza o temporalizza, come nel caso della babelica Biblioteca che contiene la biblioteca stessa.

² La prima edizione del racconto risale al 1941; successivamente sarà inserito in *Finzioni*, edito a Buenos Aires nel 1944; non penso sia un caso il suo essere collocato in successione a *La biblioteca di Babele*. L'idea della circolarità in narrativa era ben nota a Borges grazie alla sua conoscenza enciclopedica delle varie letterature. Nella universalmente famosa *Antologia della letteratura fantastica* (1940) lo scrittore inserisce ad esempio un brevissimo brano di Cao Xuequin, romanziere cinese del XVIII sec., tratto da *Il sogno della camera rossa* in cui il protagonista ha quello che si definisce un sogno lucido: sognando se stesso che incontra se stesso, rimane intrappolato per sempre nel suo sogno in un vizioso gorgo muto.

³ J. L. BORGES, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 2003, p. 698.

Procediamo ancora con l'aiuto di Borges: il gioco dell'autore non si ferma qui ma anticipando di molti anni i lavori di Italo Calvino sulle scelte narrative,⁴ incastona la circolarità narrativa nel labirinto narrativo. Ecco che entra in scena il secondo problema dell'infinito: i sentieri che si biforcano del titolo suggeriscono ben altro rispetto alla formula 'a cornice' e la biforcazione prevede la ramificazione. Non potendo esistere una trama infinita causa la finitezza dell'autore, è molto più interessante proiettarsi verso le molteplici scelte non sfruttate e possibili di continuazione. Contrariamente a quanto il noto proverbio dice della storia, la narrativa può anche essere fatta di 'se': cosa ne sarebbe stato della trama se un personaggio avesse fatto una e una sola scelta diversa tra le tante descritte? Come sarebbe cambiata la vita del bibliotecario se avesse percorso un corridoio piuttosto che un altro della sua infinita biblioteca? È implicito che il seguito di questa domanda farà sorgere una catena di interrogative simili dando vita alle ramificazioni: tutta l'impalcatura narrativa si sfascerebbe istantaneamente per auto-edificarsi in altro modo e poi in altro ancora e così via.

Torniamo però alla circolarità: non sarà forse possibile che in una e una sola di queste alternative strade percorse si ritorni al punto di partenza? Di certo non lo si può escludere. Ecco che all'interno di un infinito più grande (quello delle biforcazioni del racconto) è contenuto un infinito minore (quello di una storia ciclica), ipotesi matematicamente interpretata da Cantor⁵ con la sua rivoluzionaria teoria degli insiemi grazie alla quale dimostra come anche il concetto di infinito non sia universale ma relativo.

È come se il pellegrino si aggirasse per i corridoi della Biblioteca alla ricerca del libro della sua vita: esiste tra gli innumerevoli volumi quello che narra in modo minuzioso e corretto tutto lo svolgersi della sua esistenza fino alla sua morte, ma esiste pure il libro con un errore nel passato e un altro libro con un errore nel futuro ancora da compiersi; come deve esserci il libro con il riassunto della sua vita e quello del compendio del compendio di parte della sua vita. Ma di certo in tutti questi volumi (oppure in uno solo) ci sarebbe un punto in cui prende avvio la descrizione del pellegrino che apre il libro che ha in mano, lo sfoglia e trova il punto in cui si descrive il momento in cui trova il libro, lo sfoglia e trova il punto in cui...

Le scale e il corridoio della biblioteca

La Biblioteca non è presentata come un labirinto ma lo diventa quando ci si rende conto delle sue proporzioni. Un po' come l'immensa Conservatoria Generale dell'Anagrafe descritta da José Saramago in *Tutti i nomi* (1997), con le sue scaffalature fino a soffitto che costeggiano corridoi illuminati solo nei primi tratti ma che si sa spingersi in un oscuro nulla. Un labirinto è una sorta di proiezione nel concreto del concetto stesso di ermeneutica, una ricerca di un senso e di un significato che parte da un'idea che poi si risolve in un inganno di muri e di angoli. La ricerca altro non è che un perdersi simbolicamente per raggiungere un centro (che nella Biblioteca non c'è), un punto di convergenza in cui si spera di trovare la manifestazione dei nostri voleri e delle nostre idee nel sensibile. Ed è quello che fanno ad esempio i due protagonisti de *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco nella biblioteca/labirinto descritti nel romanzo.

Fa acutamente notare Savater⁶ nella sua 'agiografia' su Borges che il bibliotecario cieco del best seller di Eco si chiama Jorge de Burgos: l'omaggio – nessuno avrà da obiettare – calza a pennello; la pianta della biblioteca del monastero però si discosta molto dalla ripetitiva sequenzialità lineare di quella borgesiana pur avendo una struttura ricorsiva. Nel film omonimo del regista Jean-Jacques Annaud tratto dal romanzo di Eco, le scale della biblioteca ricordano quelle di *Relatività* (fig. 1), famosa litografia del 1953 di Maurits Cornelis Escher in cui tre

⁴ Il castello dei destini incrociati è del 1969 mentre *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è del 1979.

⁵ Georg Cantor (1845-1918) riuscì a dimostrare, mettendo in relazione l'insieme dei numeri razionali e quello dei numeri reali, che esistono almeno due ordini di infinito, uno maggiore rispetto a un altro mettendo così in crisi il concetto di un infinito univoco.

⁶ F. SAVATER, *Borges*, Laterza, Bari 2005, p. 81.

diversi mondi riescono a convivere contemporaneamente in uno stesso spazio a più dimensioni rappresentato su una superficie piana⁷. Borges ed Escher si assomigliano molto, si completano artisticamente e hanno indubbiamente influenzato l'intero panorama culturale del XX secolo; lo sguardo verso l'oltre ha spinto entrambi a sfondare il piano dimensionale dei loro supporti artistici e ad aprire porte sempre nuove su vari tipi di infinito.

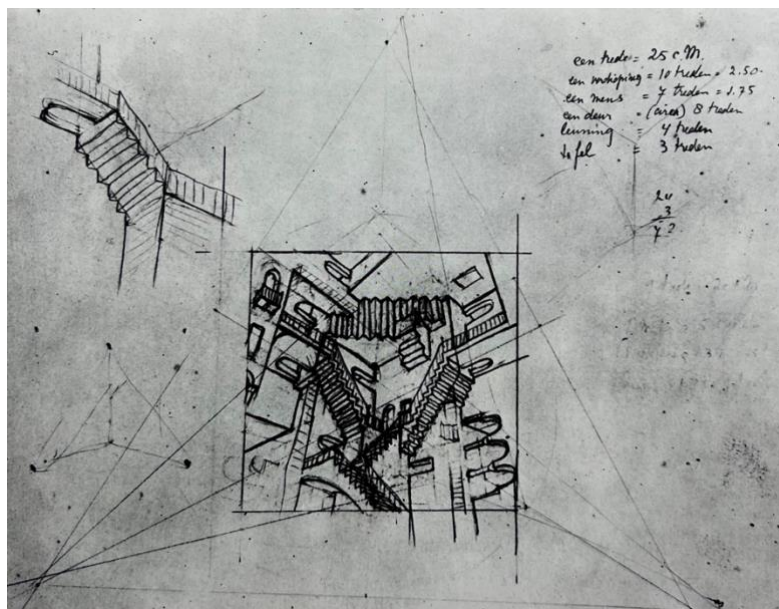


Figura 1

L'attrazione di Escher per l'incommensurabile e la distorsione ottica ha dato il suo notevole contributo al tutto sviluppando graficamente ogni variante immaginabile di ciclicità. Prospettivamente lo sfondamento focale all'infinito fa sì che tutto vada a sfumare e a perdersi collassando in un punto di fuga; ciclicamente invece l'infinito è molto più interessante perché diventa a portata dell'occhio ed è disponibile allo sguardo in modo completo.

Borges per la sua biblioteca non sceglie rampe di scale tradizionali ma a spirale, non precisando se elicoidali o a chiocciola, anche se naturalmente infinite verso l'alto e verso l'abisso. Oltre al pozzo della scala c'è il corridoio, e nel corridoio è uno specchio che duplica illusoriamente tutto, aumentando a dismisura ciò che misura non ha in un gioco privo di senso, un po' come – per rimanere su Escher – l'autoritratto del 1935 *Mano con sfera riflettente* (fig. 2), laddove la presenza simultanea di due realtà differenti distrugge la barriera spaziale tra il fruitore e l'opera creando un *feedback* circolare. Lo specchio moltiplica la narrazione ribaltandola, come ben sapeva Lewis Carroll; il viandante che toccasse lo specchio della Biblioteca toccherebbe metaforicamente un infinito ribaltato, cosa che succede a chi osserva con attenzione la litografia di Escher: la mano che regge il cristallo è l'anello di congiunzione tra la realtà e la rappresentazione. Chi sta guardando 'da fuori' l'Escher contenuto nella sfera? Se stesso o noi? Naturalmente se stesso, altrimenti non si giustificerebbe il ruolo della mano che regge l'oggetto. Ma se guarda se stesso, chi sta guardando l'autoritratto imprigionato nel riflesso? Naturalmente 'anche' se stesso ma solo nel caso in cui a contemplare l'autoritratto sia lui in prima persona; se si esclude questa possibilità si esce dalla circolarità citata da Borges con l'esempio delle *Mille e una notte* e si entra invece nella biforcazione degli infiniti poiché chiunque guardi l'immagine rappresenta una variante alla narrazione. L'attimo imprigionato nella sfera è l'antecedente di tanti futuri possibili quanti sono gli occhi che osservano l'opera;

⁷ Anche nel film *Labyrinth* (1986) di Jim Henson le scale del castello sono una riproduzione fedele del quadro di Escher.

in un certo senso è come se ‘un’ Escher risorgesse sempre diverso da se stesso in una storia sempre uguale. Ma non è forse la risurrezione un ritornare ciclicamente ‘in’ e ‘da’ un altro mondo?



Figura 2

In altre parole “i sentieri che si biforcano” condurrebbero sempre e comunque da qualche parte, in questo o in un altro mondo; pertanto la narrazione non scritta ma immaginata non sarebbe altro che il portale di accesso per un’altra dimensione⁸. Borges fa pronunciare a un personaggio del racconto la spiegazione a questa complessa impalcatura di sostegno alla trama; rivolgendosi al suo interlocutore principale per svelargli il vero significato del libro *Il giardino dei sentieri che si biforcano* dice a proposito del suo autore:

Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s’accostano, si biforcano, si tagliano o s’ignorano per secoli, comprende tutte le possibilità. Nella maggior parte di questi tempi noi non esistiamo; in alcuni esiste lei e io no; in altri io, e non lei; in altri, entrambi.⁹

In altri ancora, di certo, esistiamo noi.

Storia del romanzo plagiatomi da Italo Calvino

È necessario ora, per chi mi ha seguito fin qui, dare una dimostrazione pratica di come nella Biblioteca non vi siano due soli libri identici (pur essendoci tutti i libri possibili). Sempre in *Finzioni*, quattro racconti prima de *La biblioteca di Babele* e antecedente a *Le rovine circolari*, compare *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*. Vi si narra di uno scrittore che ha tentato la folle impresa della riscrittura di alcune parti del capolavoro di Cervantes. Si badi:

⁸ A tal proposito suggerisco la visione del film *Mulholland Dr.* di David Lynch poiché una sua suggestiva interpretazione potrebbe essere quella a ‘molti mondi’. L’azione dello slittamento in una dimensione parallela è resa in maniera magistrale attraverso il capovolgere dei ruoli dei personaggi in un preciso istante dell’azione narrativa che coincide con l’apertura di una scatola misteriosa. Da quel momento il film segue un altro corso e approderà a un’altra tra le tante conclusioni possibili. Cfr. P. BASSO FOSSALI, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, ETS, Pisa 2006, p. 409.

⁹ J. L. BORGES, *op. cit.*, pp. 700-701.

Non volle comporre un altro *Chisciotte* – ciò che è facile – ma *il Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes.¹⁰

La cosa certo può sembrare assurda ma mai quanto la fattività della questione: per compiere una simile impresa sarebbe necessario un tempo infinito. L'uguaglianza è infatti un limite irraggiungibile sul piano pratico e giustificabile solo nelle astrazioni matematiche; l'arte necessita di ispirazione e di variazioni che rendono l'impresa della riproduzione impossibile. Al di là del problema estetico, è forse la copia di un quadro meno originale dell'originale? O meno perfetta in se stessa? Se fosse veramente identica sarebbe indiscutibilmente un altro originale, anche se creata da un autore diverso. Va da sé che ciò non sia possibile causa la mancanza di tempo nella riproduzione del dettaglio, e poi del dettaglio del dettaglio, e così via, come in un oggetto frattale di Mandelbrot. Essendo la scrittura un'arte al pari della pittura, anche l'identica riscrittura (quella che banalmente chiamiamo ricopiatura) necessiterà allora di un tempo infinito e trasformerà il testo in un nuovo originale.

O no?

Così ho provato a riscrivere *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Calvino ci ha consegnato un iper-romanzo, un'opera aperta già alla base, mutevole e non definitiva: vi si narra la storia di un Lettore (questo il nome del protagonista) che per un motivo o per un altro deve continuamente interrompere la lettura di un libro intitolato appunto *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Questo fa sì che da ogni interruzione affiori un'altra storia interna alla cornice del romanzo: ciò che ne nasce è una complessa riflessione sulla funzione dello scrivere e del raccontare. Come il *Pierre Menard* di Borges ho agito con l'intento di comporre non un'opera ma *l'opera* di Calvino; trattandosi però di un iper-romanzo l'operazione ha cominciato a sfuggirmi di mano e ne è nato un paradosso: mi sono accorto che quello che mi ero adoperato a fare non era una riscrittura ma la scrittura di un originale tra le infinite meno una, possibili. L'unico testo autentico, proprio perché cronologicamente più attuale, stava diventando il mio primo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* a cui, se avessi voluto, avrei potuto far seguire la rimanente parte del romanzo. Improvvisamente Calvino si era trasformato in uno dei tanti autori cimentatisi nella stesura di una variante di un libro ancora da scrivere.

La mia versione (la si può trovare qui: danieletrucco.se-una-notte-dinverno-un-viaggiatore) credo sarà d'ora in poi l'unica possibile (proprio perché la più giovane) da inserirsi nelle nuove edizioni del testo; quella vecchia, essendo stata scritta prima, costituirà soltanto un mediocre tentativo di plagio, da parte del suo creatore, di un'opera ancora da scriversi.

Naturalmente il secondo capitolo non può essere dato prima di aver esaurito tutte le combinazioni necessarie per rendere il primo uguale a un originale ancora da scriversi ma di certo già presente nella Biblioteca.

Due esempi musicali di eterni ritorni

La scrittura di Borges e la grafica di Escher come abbiamo visto hanno dato vita alla circolarità di strutture narrative; ci sono anche musicisti che hanno affrontato lo stesso concetto. Navigando in rete si può trovare sul sito www.strangepaths.com una interessante animazione di un canone a due voci di Bach. Tale canone è il primo tratto dall'*Offerta Musicale* (1747), una delle pochissime opere della storia (insieme naturalmente all'*Arte della fuga*) in cui la speculazione si trasforma in arte: pur nascendo queste composizioni da soggetti matematicamente studiati a tavolino, il genio di Bach ha scavalcato la freddezza imposta dalla regola e l'ha estetizzata, trasformata in norma di piacere sonoro. Il canone in questione rappresenta l'esempio più calzante di interconnessione tra l'esperimento della circolarità narrativa e quella

¹⁰ J.L. BORGES, *op. cit.*, pp. 652-653.

musicale: Bach ha codificato il tutto con un breve canone cancrizzante¹¹ che, nella sua pura semplicità, raffigura sonoramente quello che Möbius ha tradotto geometricamente con il suo nastro e che Escher ha più volte rappresentato (fig. 3).¹²

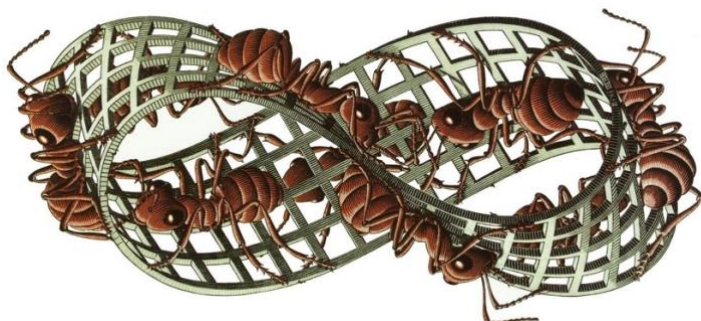


Figura 3

Bach crea una circolarità perfetta, un infinito imprigionato in 18 battute; questo canone va oltre il canone: potremmo quasi dire che lo idealizza, non solo concettualmente ma anche graficamente. La scrittura comprende un unico pentagramma su cui è riprodotto il tema al termine del quale, al posto della consueta stanghetta finale, sono inserite una chiave e l'armatura capovolte: l'artificio si serve così di una nomenclatura che già di per sé rinvia alla circolarità (fig. 4).

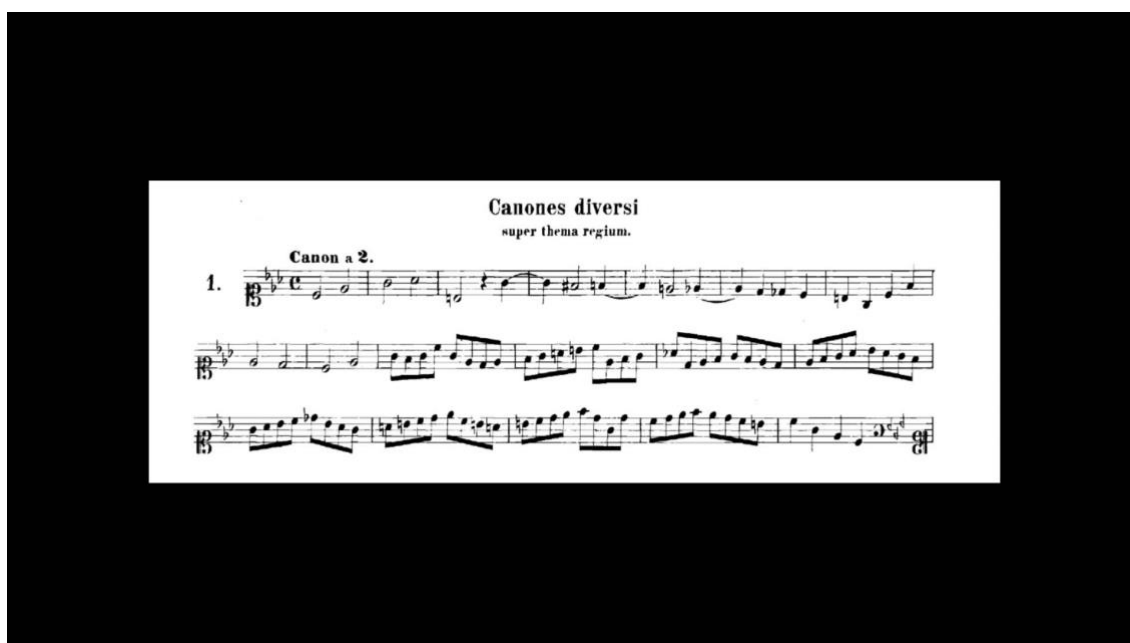


Figura 4

¹¹ Detto anche retrogrado, è costruito in modo che la voce conseguente proceda dall'ultima nota dell'antecedente fino alla prima.

¹² Per chi fosse interessato ad approfondire l'argomento può far riferimento a questi articoli esplicativi: D. TRUCCO, *Musica per nastro di Möbius*, scheda didattica per il dipartimento formazione e apprendimento, Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (SUPSI), 30 gennaio 2019, matematicando.supsi.ch/risorse-didattiche/musica-per-il-nastro-di-mobius/, D. TRUCCO, *Musica per nastro di Möbius. Regole per la costruzione di un brano tonale reversibile, bustrofedico, bifronte e scomponibile*, in "MatematicaMente", n. 256, 2 luglio 2019, mathesis.verona.it/Nume256.pdf. Per gli appassionati di cinema suggerisco la visione del film *Moebius* (1996) diretto da Gustavo Mosquera. Curiosamente una delle stazioni della metropolitana di Buenos Aires in cui è ambientata la storia si chiama Borges.

Come ha messo bene in luce Jankélévitch,¹³ la ripetizione, anche ciclica, non delude né stanca un ascoltatore che mai si sognerebbe invece di riascoltare un discorso già pronunciato più di una volta. Si immagini invece – anche se la non realizzabilità del paragone non riesce a rendere appieno la grandezza di questa musica – di poter leggere contemporaneamente uno scritto sia dal principio sia dal fondo e al punto di incontro dei due percorsi proseguire la lettura nelle opposte direzioni; come se non bastasse le parole e le frasi che andrebbero a crearsi e sovrapporsi, nonostante la loro singola incongruenza, si completerebbero a vicenda per senso e struttura grammaticale.

Tale concetto può essere ancora più estremizzato se si prende in considerazione la struttura di un canone reversibile: tempo fa ho provato ad applicare a una mia composizione le regole suggerite (probabilmente) da Mozart con il suo *Der Spiegel* per due violini e ne è nato *OnoraronO*, un brano di puro carattere speculativo dai risvolti geometrici assai curiosi.¹⁴ La sfida che si cela in questo tipo di canone consiste nel creare una melodia in grado di essere suonata non solo se letta girando al contrario lo spartito (e mantenendo la stessa chiave) ma che ridiventi se stessa strada facendo. La vera difficoltà sta nel riuscire a far sì che le due linee melodiche funzionino anche se suonate contemporaneamente da due esecutori che riproducono lo spartito specularmente, sfruttando come asse di simmetria la terza linea del pentagramma. Inserendo un semplice ritornello a fine e a inizio brano la circolarità che ne nasce è davvero sorprendente e, potremmo azzardare, assoluta: le combinazioni che si possono effettuare con questo tipo di canone sono decisamente poche ed è probabilmente per questo motivo che i risultati che si ottengono sono quanto di più esteticamente puro possa produrre la musica.

Il multiverso

Mi viene in mente ancora un'altra via interpretativa che aggiunga un tassello al guazzabuglio delle possibilità narrative rintracciabili nei libri della Biblioteca e dai lettori del racconto. Borges, ben conscio di essere in anticipo sui tempi pur non essendone l'ideatore, ci apre la porta sul multiverso, ipotesi teorizzata scientificamente solo nel 1957 dal fisico Hugh Everett III e tornata ultimamente di moda poiché applicata alla teoria del biocentrismo del 'chiacchierato' dottore statunitense Robert Lanza.¹⁵ Il termine multiverso, coniato a fine Ottocento dallo scrittore William James, prevede che l'universo sia sfaccettato in molte (infinite?) dimensioni parallele quante sono le varianti possibili di un'operazione.¹⁶

Credo che una delle migliori rappresentazioni visive del multiverso la si trovi nel quadro *Galatea con sfere* (1952) di Salvador Dalí (fig. 5): l'artista ci materializza l'infinito ma in modo ingannevole per il fruitore dell'opera perché verrebbe di primo acchito da associarne il concetto elaborato nella tela a quello della ricerca impossibile di un punto di fuga. Non è l'infinito

¹³ V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 1998, p. 19.

¹⁴ In origine avevo pensato di intitolarlo *ZosibisoZ* in modo che fosse chiara l'idea della rotazione sfruttando tutte le lettere ruotabili del nostro alfabeto; poi ho preferito il più poetico e comprensibile *OnoraronO* in virtù della semplice palindromia. Cfr. D. TRUCCO, *Il curioso caso della melodia ruotata* (in «Focus», n. 270, aprile 2015, p. 159), D. TRUCCO, *OnoraronO: istruzioni per la scrittura di un canone ruotabile*, in «MatematicaMente», n. 311, 03 luglio 2023, <http://www.mathesis.verona.it/wp-content/uploads/2018/Numeri/Nume311.pdf>, D. TRUCCO, *Regole per la composizione di un canone ruotabile*, <http://matematica.unibocconi.it/articoli/regole-la-composizione-di-un-canone-ruotabile>, MATEpristem, 17 settembre 2018.

¹⁵ Cfr. D. TRUCCO, Tre modelli di aldilà a confronto: gli universi paralleli di Robert Lanza, Stanislaw Nieu e Alfred Jarry, in «Atrium», n. 47, giugno 2014, pp. 92-100.

¹⁶ Al di là dello spazio e del tempo esisterebbero molti universi coesistenti aventi tutti le stesse costanti fisiche ma situazioni specifiche differenti al loro interno: questo implicherebbe la possibilità di una nostra esistenza parallela moltiplicata infinite volte con infinite variabili di vita vissuta. Nel film *Interstellar* (2014) diretto da Christopher Nolan l'idea del multiverso (e dell'eterno ritorno) viene presentata con una sceneggiatura e una realizzazione di grande suggestione e impatto visivo per lo spettatore.

che ci interessa, e forse non lo è stato nemmeno per Dalì. Per lui, molto affascinato in quegli anni dalle ricerche sull'atomo tanto da scrivere un 'Manifesto dell'antimateria', si trattò di conciliare il mondo dell'arte con quello della fisica di Heisenberg; ciò che illustri studiosi quali Klein o Mathieu stavano indagando dal punto di vista scientifico, diventava per Dalì materia d'arte per la creazione di una nuova estetica.



Figura 5

Si osservi la tela: ogni sfera è una parte possibile del tutto e racchiude in se stessa una e una sola esistenza. La contemporaneità degli avvenimenti la si ottiene sezionando il soggetto con un ideale piano verticale, quasi fosse una tomografia assiale: man mano che si procede verso la profondità del quadro il volto di Gala[tea], escluso dalla nostra visione, non potrà che essere differente da quello che emerge in superficie. Ci saranno allora una Galatea gioiosa, una melanconica, una giovanissima e sicuramente una Galatea assente o ancora da venire, null'altro che la sua storia narrata in tutte le possibili varianti e sparsa in qualche scaffale di un qualche esagono della Biblioteca.

La scelta di Dalì è stata quella di fermare una sola fra le infinite istantanee escludendo metà degli infiniti possibili (quelli che dovrebbero continuare verso lo spettatore) ma che non ci permetterebbero di scorgere alcuna immagine distinguibile.

Il concetto di archetipo analizzato da Jung è *in nuce* la fonte inesauribile della circolarità. Tutta l'arte – Borges, Bach ed Escher lo esemplificano – fa ricorso a tematiche che ritornano costanti e che giungono da un passato sommerso dell'umanità; può variare l'interpretazione ma non la sostanza. La nostra storia è la storia di tutti e da qualche parte nell'universo è di sicuro già stata narrata, musicata o dipinta. L'*ouroboros*, il serpente che si morde la coda allegoria dell'eterno ritorno, della rinascita infinita del tutto, in un certo senso rappresenta ciò che in topologia è la 'Bottiglia di Klein', una superficie ambigua in cui non è dato sapere quale sia l'interno e quale l'esterno e che tanto affascinò gli artisti medievali e gli scultori dei borghi di Saint-Paulien, di Brioude e di Lavaudieu in Francia.

Borges – e talora pure Cortazar – parlando dei cicli ha citato qualcuno che si è rifatto a qualcun altro; oggi ho scritto di Borges che parla dei cicli citando altri. Se tutto questo diventasse un giorno un racconto, saremmo allora tutti prigionieri in un infinito circolare di più vaste dimensioni ma sempre facente parte della stessa narrazione, biforcata più volte in futuri ancora da scrivere in cui Borges, Bach ed Escher, probabilmente, non sono mai esistiti.