

Matteo Palumbo
Università degli Studi di Napoli Federico II

Le nostre coincidenze

Abstract

How can we narrate coincidences? What are the ways and techniques to make them work in the narrative world? What are their characteristics with respect to providence's great ideological and narrative mechanism? Is there a difference between their function in narrative and in lyric poetry? Does the poetics of coincidences change during modernity? The typology outlined in this introductory essay hybridizes the essential semantics of the notion with various theoretical stances; while doing so, it draws on various examples ranging from canonical Italian authors (e.g. Manzoni and Leopardi) to film directors – such as David Lynch – who especially tackled the issue and made it play a pivotal role in their works.

Proverò a riassumere in maniera assai schematica quale aspetto possa assumere la categoria delle coincidenze in letteratura. Se dovessi scegliere un titolo per il mio intervento, adopererei una formula di questo tipo: come si possono “narrare” le coincidenze? Questa prima considerazione sottintende immediatamente un'altra: quali sono i modi di far funzionare le coincidenze? Ci sono modi diversi di servirsi delle loro funzioni? La questione, in altre parole, riguarda i fini di un autore quando decide di mettere in evidenza quella sincronia a cui diamo il nome di coincidenze e, in maniera connessa, quale valore la loro presenza assuma nell'articolazione della scena narrativa o poetica. Seguendo un discorso molto essenziale, condensato in pochi punti, e ricorrendo a una serie molto parca di esempi letterari, cercherò di isolare qualche aspetto del problema e arrivare a qualche conclusione.

Partirò dal grado zero e dal significato primo del termine “coincidenza”. Molti di noi, per esperienza personale, sanno bene che cosa la parola

evochi: l'intersezione tra un percorso e un altro; il collegamento tra una sosta e una partenza verso una destinazione stabilita. "Aspettare una coincidenza", nel senso più quotidiano ed elementare dell'espressione, fa parte integrante del nostro vissuto e ne definisce un aspetto pratico e talvolta penoso. In letteratura, tuttavia, il ricorso anche a una formula usurata e banale può caricarsi di senso e annunciare un tema rivelatore. Non è un dettaglio superfluo che uno scrittore come Antonio Tabucchi abbia costruito gran parte dei suoi racconti e romanzi sulle coincidenze: impossibili, mancate e lasciate trascorrere o immaginate. Esse, più che un incontro, denunciano un appuntamento non realizzato, un'occasione sfuggita, una possibilità svanita, che può innescare solo rimpianto e nostalgia. La parola coincidenza, e l'idea che si fonde con essa, diventa un lemma essenziale del suo lessico, fino a proporsi come una sigla del suo intero mondo. In uno dei suoi testi più famosi, *Notturmo indiano*, Tabucchi racconta il viaggio di un personaggio alla ricerca di un altro uomo e, nello stesso tempo, in cerca di una risposta che dovrebbe svelare molti misteri. In un punto della trama il personaggio si ferma, in attesa di una coincidenza. Egli aspetta un autobus che dovrebbe portarlo nella città sacra, sede del suo viaggio, dove si attendono le esperienze decisive. La coincidenza, in questo contesto, deve permettere il cammino dell'io verso la sua meta. Congiunge i pezzi di un percorso e prova a coordinare la loro difficile connessione.

Questo esempio minimo potrebbe consentirci di riflettere sull'anima stessa della parola "coincidenza". Il suo etimo è ben noto. Composta dal prefisso "co" e dal verbo "incidere" essa indica letteralmente "cadere dentro, accadere, in compagnia di qualcosa", e, dunque, come spiega un qualsiasi dizionario etimologico, "avvenimento simultaneo di due o più fatti". Se la coincidenza implica aspettare il passaggio di qualcosa, significa che ci sono due linee, due percorsi, che finiscono per toccarsi in un punto e perciò si intrecciano reciprocamente. Allora le due serie convergono e si incrociano. Il parallelismo dei loro rispettivi percorsi si mescola, si combina e si fonde all'interno di una serie unica. Si forma, così, una

nuova costellazione. Le due linee parallele, che si muovevano l'una indipendente dall'altra, annullando lo spazio che separa le loro traiettorie, finiscono per disegnare un evento solo.

Nella vita questo incrociarsi di fatti distinti è determinato sempre dal caso e dal fato. Bisogna credere a una segreta corrispondenza tra le cose del mondo per evocare una Provvidenza divina, che presieda al movimento dei singoli destini e ne regoli il corso, oppure, al contrario, bisogna sospettare una Volontà Maligna, che diriga, secondo un piano occulto, il corso delle vite individuali e ne intralci il cammino. Per altri ancora, che escludono qualunque incidenza metafisica, gli avvenimenti restano meri accidenti: casi che accadono, e, cioè, irrompono dal niente e dall'imprevedibile nel recinto delimitato dell'esperienza individuale, alterandola irreversibilmente. Tali fatti, sprovvisti di qualunque legittimazione ragionevole, possono essere assunti solo nella loro esistenza fenomenica. Si possono interpretare alla luce delle novità che introducono o delle possibilità che schiudono. Coincidenza – come ha spiegato Aldo Masullo nell'incontro conclusivo di *Opificio 2013* – significa, in tal modo, mettere insieme due fattori: «il cambiamento imprevisto delle cose e l'immediata decisione dell'uomo». Queste due cose si incontrano nel tempo, «cum-incidunt», «accadono insieme». Caratterizzano un determinato periodo storico o incidono nelle svolte significative delle biografie individuali.

Nel mondo dell'arte, al contrario della vita, non c'è, in senso proprio, nessun caso e non si dà nessuna coincidenza. I fatti si intrecciano e si combinano l'uno con l'altro perché qualcuno vuole che sia così. Se gli eventi di due serie parallele si toccano ed entrano in reciproca relazione, dipende esclusivamente dalla volontà incondizionata di quel gran demiurgo che si chiama Autore. Egli prende i panni di un Dio onnipotente, che costruisce il suo universo, composto di parole e di eroi di carta, e lo erige secondo le leggi che egli si dà: liberamente e in modo incondizionato. Se appaiono quei casi che chiamiamo coincidenze, essi sono programmati e voluti da lui, spregiudicato costruttore di mondi possibili. Egli solo decide che due serie parallele debbano incontrarsi in un punto determi-

nato. E questa alchimia programmata di eventi e di destini altera senza rimedio l'ordine inerte dei fatti. Le coincidenze generano, in questo modo, le svolte della trama. Esse occorrono a definire il farsi di un destino e possono, perciò, costituire una risorsa essenziale dei grandi romanzi ottocenteschi. La novità che esse immettono determina una cesura nella storia. Produce un evento, che indirizza la trama e le sue evoluzioni. Determina il destino dei personaggi, che prendono la loro forma dentro il processo in cui sono coinvolti.

In un libro leggendario degli anni Cinquanta, *Il grado zero della scrittura*, Roland Barthes poteva indicare con la massima forza il valore strategico che nel romanzo classico acquistano la terza persona e il passato remoto. Questi indicatori sono il marchio che l'Autore appone all'universo del romanzo. Denotano il distacco dall'opera e la sua definitiva, realizzata creazione:

Nella sua forma di passato remoto, il verbo viene a fare implicitamente parte di una catena di cause, partecipa a un insieme di azioni solidali e orientate, funziona come il segno algebrico di un'intenzione; reggendo l'equivoco tra temporalità e causalità, richiede uno svolgimento, cioè una comprensibilità del Racconto. Per questo esso è lo strumento ideale di tutte le costruzioni dell'universo; è il tempo fittizio delle cosmogonie, dei miti, delle Storie e dei Romanzi. Suppone un mondo costruito, elaborato, distaccato, ridotto a linee significative, e non un mondo immotivato, aperto, disponibile. Dietro il passato remoto si nasconde sempre un demiurgo, dio o esecutore; il mondo non è inspiegabile quando lo si narra, ciascuno dei suoi accidenti è circostanziato, e il passato remoto è precisamente quel segno dell'operazione con il quale il narratore riconduce le divergenze della realtà a un verbo esile e puro, senza densità né volume o estensione, la cui sola funzione è di congiungere il più rapidamente possibile una causa e un fine¹.

Questi vettori ci guidano all'interno di un mondo compiuto: quel mondo che un narratore ha messo in ordine, assegnandogli una direzione e un senso. I fatti appaiono in una connessione rigorosa e si incastrano

¹ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano 1960, p. 44.

l'uno nell'altro. La creazione è avvenuta e quel mondo si è staccato dalle mani di chi lo ha concepito.

Isoliamo due esempi utili a mostrare come la coincidenza possa agire sul piano del racconto. Si tratta di due passi assai celebri, estratti uno da un romanzo, *I promessi sposi*, l'altro da un testo lirico, *La sera del dì di festa*.

Il primo testo riguarda la notte dell'Innominato. Il personaggio si trova immerso dentro i suoi pensieri che lo incalzano da ogni lato:

Ora si proponeva d'abbandonare il castello, e d'andarsene in paesi lontani, dove nessun lo conoscesse, neppur di nome; ma sentiva che lui, lui sarebbe sempre con sé: ora gli rinasceva una fosca speranza di ripigliar l'animo antico, le antiche voglie; e che quello fosse come un delirio passeggero; ora temeva il giorno, che doveva farlo vedere a' suoi così miserabilmente mutato; ora lo sospirava, come se dovesse portar la luce anche ne' suoi pensieri².

Nel vivo di questi conflitti, introdotto da una formula particolarmente classica e incisiva, che si ripete due volte («Ed ecco»), un evento improvviso irrompe nell'esperienza del personaggio e cambia la prospettiva dei suoi dubbi:

Ed ecco, appunto sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata, ecco che, stando così immoto a sedere, sentì arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano; e dopo qualche momento, sentì anche l'eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. Di lì a poco, sente un altro scampanò più vicino, anche quello a festa; poi un altro. «Che allegria c'è? cos'hanno di bello tutti costoro?» Saltò fuori da quel covile di pruni; e vestitosi a mezzo, corse a aprire una finestra, e guardò. Le montagne eran mezze velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola cenerognola; ma, al chiarore che pure andava a poco a poco crescendo, si distingueva, nella strada in fondo alla valle, gente che passava, altra che usciva dalle case, e s'avviava, tutti dalla

² Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Principato, Milano 1987, p. 403.

stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste, e con un'alacrità straordinaria.

Due fatti si mettono insieme: gli incubi angosciosi dell'Innominato e il suono delle campane. Si tratta di un'assoluta coincidenza. Eppure questa coincidenza acquista per il personaggio un valore nuovo e necessario. Dà un senso a quello che sta accadendo e annuncia un'insperata salvezza. Le campane si offrono come un segno. La frenesia di vita che il loro suono esprime si trasforma in un indizio rivelatore di un'altra strada. Perché questo accada, occorre che il personaggio dia un senso. E l'Innominato decide di rispondere a quella chiamata e diventare un nuovo uomo rispetto al passato da cui si allontana. La coincidenza tra campane che suonano e i dolori della notte è decisiva. Inaugura un tempo nuovo in cui il personaggio sceglie di entrare, allontanando da sé disperazione e violenza. La serie anonima dei fatti può così tracciare la curva di un destino. La metamorfosi di un personaggio è interamente descritta dagli «incontri essenziali»³ che l'Autore seleziona e addita.

Se da Manzoni passiamo a Leopardi, la concatenazione degli eventi resta sostanzialmente simile. Analoga è l'interrelazione organica tra fatto e coscienza e identica è la dinamica del loro contatto. *La sera del dì di festa* contiene un'esperienza esemplare di quello che per l'autore sembrerà anni dopo, com'è ben noto, il carattere dell'idillio: «situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo». Il soggetto patisce lo stato di dolore che Leopardi chiamerebbe «affezioni» e che è una delle ragioni genetiche e costitutive della lirica, se non la sua prima sorgente.

Intanto io chieggo
Quanto a viver mi resti, e qui per terra
Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi

³ Si tratta della categoria di incontri analizzata da Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 39-68.

In così verde etate!⁴

Mentre il dolore attuale e vivo domina i sentimenti del soggetto, succede qualcosa. Un canto si leva e risuona nello stesso momento in cui la potenza del dolore è al suo culmine. Una serie di fatti inattesi entra nel circolo dell'esperienza e la trasforma.

Ahi, per la via
Odo non lunge il solitario canto
Dell'artigian, che riede a tarda notte,
Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
E fieramente mi si stringe il core,
A pensar come tutto al mondo passa,
E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
Il dì festivo, ed al festivo il giorno
Volgar succede, e se ne porta il tempo
Ogni umano accidente. Or dov'è il suono
Di que' popoli antichi? or dov'è il grido
De' nostri avi famosi, e il grande impero
Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio
Che n'andò per la terra e l'oceano?
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
Il mondo, e più di lor non si ragiona.

Il canto dell'artigiano mette in moto una avventura storica dell'anima. Diventa un'esperienza speciale, che sollecita l'io al di là delle percezioni presenti e lo introduce verso le avventure della mente. Il canto dell'artigiano riporta al passato dell'infanzia e, ancora di più, alla storia delle epoche e delle civiltà scomparse. Il pensiero dell'io trasforma la propria pena nella coscienza appena affiorata di una legge universale, che riguarda ogni aspetto delle esistenze terrene. Ogni cosa passa, finisce, si perde. E tutto trascorre senza lasciare alcuna traccia. Il motivo dell'*Ubi*

⁴ Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Giuseppe e Domenico De Robertis, Mondadori, Milano 1978.

sunt risuona come una campana a martello e risucchia in un vortice rapinoso qualunque fenomeno. Niente si salva e tutto muore: lo strazio dei sentimenti come la fama dei popoli. Un uguale destino di tenebra ingoia la vita e la cancella.

Si tratta ora di vedere che cosa succede quando usciamo dal mondo chiuso delle culture passate ed entriamo nel mondo aperto della modernità. Saremo obbligati a camminare sopra la superficie sconfinata dei suoi sentieri: senza avere mappe che indichino il cammino e la meta che concluda la strada. Dall'universo tolemaico, espressione di un ordine certo e delle leggi che lo governano, passiamo, in altre parole, ai mondi aperti e indeterminabili delle nostre esistenze. Qui non si tratta solo di alludere a un cambio di prospettiva teorica e filosofica. Si tratta, piuttosto, di intendere come si possa raccontare un mondo avvertito come una realtà mobile, plurale, che non ha più i sigilli indicati da Barthes e delinea solo storie fluide, precarie, in perenne divenire. In questo contesto la coerenza e la necessità causale perdono la loro potenza centripeta e l'esperienza non è più il punto di intersezione necessario tra due serie di eventi: i casi del mondo esterno e la vita dell'io che a questo mondo dà senso.

Bisogna chiedersi che valore acquistino le coincidenze quando si afferma la coscienza delle variabili permanenti e della discontinuità che governa il ritmo delle storie umane e come possano essere raccontate e rappresentate all'interno di questo scenario.

Nell'orizzonte illimitato che si schiude agli uomini copernicani, esse indicano solo l'affiorare di una soluzione tra molte: il venire alla luce di un senso o di un fatto assolutamente relativo, la cui consistenza può cambiare di segno e il cui significato può essere reinterpretato. Le coincidenze costituiscono, perciò, un frammento parziale e senza autorità, attorno alla cui evidenza ruotano incessantemente ulteriori ed equivalenti alternative. Sono proprio queste alternative a suggerire prospettive variabili, molteplici, le quali non sono mai del tutto rimosse o escluse. Sempre presenti, rivendicano la loro legittimità e il loro valore. Le coincidenze, dunque, non imprimono più una svolta necessaria nella vita di un personag-

gio. Diventano un puro caso. Si trasformano in un accidente tra altri. E tuttavia, anche nella loro singolarità, non smettono di evocare le forme potenziali che la vita potrebbe assumere o, in più, i modi sempre nuovi di interpretare il suo compimento.

In un luogo del *Romanzo del Novecento*, Giacomo Debenedetti indica chiaramente come i paradigmi della fisica moderna aiutino a intendere il mutamento della natura dei personaggi, alterando la causalità delle loro storie e intaccando irreversibilmente la morfologia dei racconti:

oggi la fisica pensa [...] che i fenomeni siano serie di eventi nei quali si manifesta un'energia, ha identificato energia e materia, infine ha rinunciato all'idea di legge e l'ha sostituita con quella dell'onda di probabilità. È ancora Einstein ad avvertirci che «non sono più le proprietà, ma le probabilità a fare oggetto della descrizione». Il romanziere tradizionale credeva nell'idea classica, meccanicistica, antropomorfa di forza, quindi nella legge che presiede alla produzione di ogni evento particolare. Perciò si assumeva la piena responsabilità dell'evento che narrava, poteva prospettarcelo come l'evento per eccellenza, l'unico possibile in quel determinato momento. Oggi si direbbe che nel romanziere, come nel fisico, vige l'idea dell'onda di probabilità che permette soltanto di constatare dei comportamenti di corpuscoli (i personaggi, i loro moventi) che si muovono, non già in un compatto tessuto del divenire, ma in discontinuo, con vuoti e interstizi incalcolabili, e vengono a contatto perché c'è statisticamente la probabilità che questo contatto si verifichi, e producono un particolare evento, tra innumerevoli possibilità che non siano quei corpuscoli a incontrarsi, anzi che non s'incontrino mai⁵.

Basti qui pensare a quello che succede nel cinema. In un film tra i più esemplari per illustrare una tale logica, *Le Hasard* di Kiesłowski, malamente tradotto con il titolo di *Destino cieco*, l'autore racconta una storia apparentemente lineare e inoppugnabile. C'è un giovane che insegue un treno che parte. Vince la resistenza del capotreno, che vorrebbe fermare la sua corsa, e sale sul treno. Da questa origine si svolge una storia, che ha un proprio sviluppo e un esito preciso. Appena però questo racconto ar-

⁵ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, pp. 122-123.

riva all'epilogo, il film ritorna indietro e mostra un'altra vicenda. Il capotreno interrompe la corsa del giovane, impedendogli di salire sul treno. Ne nasce un litigio, che si conclude con un arresto. Questi eventi innescano un altro destino, che è radicalmente diverso da quello precedente e che determina un esito imposto dalla consecuzione inedita dei fatti. Quando, però, anche questo racconto si conclude, Kiesłowski insegue un successivo itinerario, che nasce dalla considerazione di un'altra possibilità. Questa volta il ragazzo perde il treno, manca, per così dire, la coincidenza e la trama dei possibili disegna la genesi di una vita ancora diversa. Il regista, di fatto, non sceglie tra questa serie. Egli mette insieme le tre eventualità radicalmente differenti e le offre alla riflessione dello spettatore. Ne nascono tre mondi possibili, compresenti l'uno dentro l'altro, e Kiesłowski non vuole raccontare precisamente un evento, solo e compiuto, ma vuole indicare la molteplicità delle soluzioni compresenti in ogni momento.

Allo stesso modo, David Lynch, in *Mulholland Drive*, offre due frammenti di storie che si incastrano l'una nell'altra senza che si possa stabilire quali siano le relazioni reciproche. Non è evidente, per esempio, quali siano i fatti accaduti e quali sognati. Il gioco delle possibilità non si arresta neppure a questo solo dilemma. Esiste un'ulteriore ipotesi, che il racconto non esclude, ma che anzi autorizza e perfino sollecita. In questa supposizione aggiuntiva si può congetturare che entrambe le vicende non siano altro che due avventure oniriche: un sogno felice e un incubo atroce, nati uno dopo l'altro. Nelle escursioni mentali di *Inland Empire* la confusione di piani è ancora più audace. Si mescolano senza alcuna marca distintiva il concreto del vissuto e la sfera dell'immaginazione, il ricordo del passato e l'accadere del presente, senza nessuna maniera di riportare la pluralità delle esperienze all'interno di un quadro unitario e ordinato. Il confine tra i mondi è indecidibile. Non si può ordinare la trama dei fili e comporli in una storia che abbia una necessità e una gerarchia. Si può perfino sostenere che la vera questione sta precisamente nell'impossibilità di segnare i confini tra un piano e l'altro e di scegliere un ordine trasparente e defini-

tivo. Nasce, perciò, un universo plurale, in cui le situazioni possibili sono importanti come quelle verificate e le cose immaginate non contano meno di quelle reali.

Naturalmente, tra tutti quelli virtuali, accade un solo evento, ma quelli che restano potenziali non sono meno rilevanti o puramente accessori. Interferiscono con la solidità degli avvenimenti e ne contrastano il dominio perentorio. In un passo dell'*Uomo senza qualità* Musil trasforma questa capacità nella dote indispensabile al nuovo soggetto umano:

Chi possiede quest'ultimo (il senso della possibilità) non dice, ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere, ma immagina: qui potrebbe o dovrebbe accadere la tale o talaltra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe esser anche diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe egualmente essere, e di non dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è. [...] Questi possibilisti vivono, si potrebbe dire, in una tessitura più sottile, una tessitura di fumo, immaginazioni, fantasticherie e congiuntivi⁶.

Questa rappresentazione al «congiuntivo» obbliga, perciò, a pensare alle cose in modo aperto, come se i fatti e le loro interpretazioni non potessero che essere strutturalmente e obbligatoriamente plurali: mai vincolati a una sola immagine o a una sola verità.

Se dovessimo affidarci a un esempio per indicare che cosa si intende con questo ragionamento, potremmo ricorrere alla *Coscienza di Zeno*: un romanzo che sembra sempre offrire risposte adeguate alle questioni che vogliamo porre. Ebbene, il libro di Svevo, che pure si presenta con la forma di un testo organico, svolto fino ai suoi ultimi corollari, ci dà alcune indicazioni capitali, che non possiamo ignorare. Siamo nell'ultimo capitolo, quasi alla conclusione dell'opera:

Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sap-

⁶ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1970, p. 12.

priamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto⁷.

Queste parole gettano un inevitabile sospetto sull'intero racconto che noi lettori abbiamo seguito parola dopo parola. Nel cuore stesso del libro, nelle pagine finali del suo disegno, si introduce, in maniera leggera e ironica ma non per questo meno clamorosa, l'idea che il racconto venuto alla superficie sia soltanto un mero possibile, una soluzione tra altre: una vita «al congiuntivo», appunto, un racconto che si potrebbe presentare con altre e differenti parole. La narrazione, così, giunta al suo punto di arrivo, potrebbe paradossalmente ricominciare daccapo. Zeno suggerisce che la nostra vita avrebbe «un altro aspetto», e questo aspetto, ovviamente, sarebbe sempre parziale, imperfetto, inesatto. Nessun racconto coinciderebbe mai con la rivelazione finale e definitiva. Poco dopo, quasi a conferma di questa indicazione, Zeno aggiunge:

Il dottore, quando avrà ricevuta quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso!⁸

I racconti, dunque, continuano. Si ripetono e si rinnovano. Si riscrivono senza sosta. Si correggono e si mutano. Ci sono sempre altre parole per raccontare la vita. E la vita coincide con i mondi possibili che le parole continuamente possono formare. In questo modo non siamo prigionieri di nessun passato. Possiamo raccontare sempre di nuovo ciò che siamo e

⁷ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 1050.

⁸ *Ivi*, p. 1083.

quello che siamo stati, trovando, nella serie discontinua degli eventi, altre e insospettate coincidenze. Nella trama del loro divenire, potranno anche apparire sensi inattesi e nuovi, imprevisi orizzonti.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. (1960), *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano.
- DEBENEDETTI, G. (1971), *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
- LEOPARDI, G. (1978), *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Mondadori, Milano.
- LUPERINI, R. (2007), *L'incontro e il caso*, Laterza, Roma-Bari.
- MANZONI, A. (1987), *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Principato, Milano.
- MUSIL, R. (1970), *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino.
- SVEVO, I. (2004), *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano.