

Paola Di Gennaro
Università “L’Orientale” di Napoli

L’occhiolino degli dei.
Fenomenologia letteraria delle coincidenze

Abstract

This essay aims at expressing possible interpretations of how coincidences are represented in contemporary fiction and film. In particular, I will focus on *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* (1979) by Douglas Adams, and on *A Serious Man*, a 2009 film written and directed by the Coen brothers. The formulation of coincidental patterns in these works is analyzed taking into account the famous studies on plot and case in the novel by Peter Brooks and Erich Köhler, and also giving examples from other relevant literary texts. The analysis shows that in some contemporary fiction coincidences play the role of “gods’ wink”, a sort of refuge for post-postmodern desire for the metaphysical or just fictional sacred in literature, a new pleasure in depicting chaotic order.

Quello che l’arte veramente ci rivela
è la mancanza di disegno della natura

O. Wilde, *La decadenza della menzogna*

Parlare delle coincidenze in letteratura corrisponde, in buona parte, al parlare delle trame; è qui che si annidano spesso le coincidenze, in modi e con scopi diversi. Proverò ora a farlo con esempi tratti sia da letteratura più o meno alta che da letteratura e pellicole più popolari ma non meno esemplificative di dinamiche importanti nel discorso sul tema, e la forma, delle coincidenze.

Una domanda che innanzitutto bisogna porsi è: cos’è realmente la coincidenza in letteratura? Non è in fondo tutto coincidenza nella tra-

ma di una storia? Ovviamente tra le prime cose di cui tener conto sono le teorie su *plot* e *plotting*, per i quali un testo fondamentale è *Reading for the Plot*, di Peter Brooks, del 1984 (il cui sottotitolo è altrettanto interessante: *Design and Intention in Narrative*).

Un testo, per come lo vede Peter Brooks, è vivo e meccanico allo stesso tempo. Esso è considerato un sistema che deve funzionare, ma lo deve fare facendoci desiderare le sue energie interne, le tensioni, le resistenze e i desideri stessi che crea, appunto, con i meccanismi della sua trama. La trama è, soprattutto, *a scheme*, un complotto, una macchinazione per il raggiungimento di uno scopo, che è, de facto, il piacere della lettura. Per dirla in breve, tutte le trame tramano, e *devono* farlo.

Peter Brooks, così come Kermode nel suo *Sense of an Ending* del 1967 (poi ampliato nel 2000), parte dal presupposto che nella nostra esperienza di lettura, così come della vita più in generale, la trama sia necessaria, sia uno dei meccanismi basilari per l'esperienza delle cose.

Varie questioni sono in gioco quando si parla di coincidenze in una storia, e in particolare in una storia finzionale. Innanzitutto, il bisogno di un inizio e di una fine, il tic-toc che deve dare la felicità di sapere com'è andata la storia, tra attese e accadimenti che portano in qualche modo alla conclusione; e poi la presenza di strutture che diventano espediente per arricchire di simbolismi e intensità emotiva il testo.

Per il primo tipo in questione, è importante ricordare il ruolo di caso e necessità, quali ad esempio la peripezia e l'agnizione. Un caso su tutti è quello di Edipo, che deve compiere il suo destino di coincidenze al limite del verosimile per poi poter portare a termine la scoperta della verità, e la climax della storia.

La seconda questione, ovvero il caso di coincidenze come espedienti strutturali, apre numerose possibilità. Le coincidenze possono manifestarsi in vari modi in un testo letterario; volendo provare a elencarle, potremmo sommariamente riassumerle così:

- 1) Le epifanie, di tipo joyciano, che rivelano una verità di qualche tipo attraverso un innalzamento dello stile che tende sempre più a quello lirico;
- 2) Le epifanie di altro tipo, ma in qualche modo non troppo dissimili alle precedenti, che appaiono in molte *short stories*, quali ad esempio quelle di Graham Greene, ma anche in tantissime altre, che proprio in virtù della loro brevità devono illuminare il senso della storia in pochi attimi e parole (Köhler ad esempio considera i racconti brevi «il posto maggiormente rivendicato dal caso arbitrario della vita»¹);
- 3) Simboli, o meglio, coincidenze simboliche: spesso, le morti simboliche. In *The Good Soldier* di Ford Madox Ford, “caso” vuole che il personaggio bugiardo venga fatto morire guardando una triste lampadina attaccata al soffitto, mentre il personaggio innocente guardando il sole;
- 4) «Il miracolo di un’analogia», ovvero, la memoria involontaria proustiana, che unisce passato e presente, una cosa perduta e una cosa nuova, con accumulo di emozione nel passaggio;
- 5) Enfasi agli eventi data da coincidenze temporali degli stessi: accade in tutti quei romanzi narrati su più piani e magari anche da più voci, come ad esempio in un romanzo di Wolfgang Koeppen, *Der Tod in Rom (La morte a Roma, 1954)*, nonché in tutti quei romanzi tripartiti, che fanno coincidere situazioni legate a un personaggio con quelle di altri personaggi, come, tanto per citare uno dei casi più noti, *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov;
- 6) Coincidenze che potremmo chiamare intertestuali, che fanno appello alla tradizione e la rivisitano – esemplari sono in questo caso i racconti archetipici.

¹Erich Köhler, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 21.

Volendo racchiudere il tutto in uno schema e semplificando al massimo, si potrebbe dire quindi che esiste, in letteratura, la coincidenza come trama, la coincidenza come struttura intertestuale, e la coincidenza come oggetto del discorso – ed è di quest'ultimo caso di cui ora vorrei parlare.

Nel *mare magnum* degli esempi possibili, restringiamo il campo ad alcuni casi di anni molto recenti, casi molto popolari ma ancora poco presi in considerazione dalla critica. Si tratta di due storie diverse: una è quella di *Guida galattica per gli autostoppisti*, di Douglas Adams, autore dell'omonima trasmissione radiofonica della BBC di assoluto successo negli anni '70 in Gran Bretagna, poi trasformata in serie televisiva, videogioco e poi ancora film nel 2005. La serie è stata pubblicata in forma di romanzo dal 1979 al 1992, in una "trilogia in 5 parti": *Guida galattica per gli autostoppisti* (*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, 1979), *Ristorante al termine dell'Universo* (*The Restaurant at the End of the Universe*, 1980), *La vita, l'universo e tutto quanto* (*Life, the Universe and Everything*, 1982), *Addio e grazie per tutto il pesce* (*So Long, and Thanks for All the Fish*, 1984), *Praticamente innocuo* (*Mostly Harmless*, 1992). A questi cinque volumi se ne è aggiunto un sesto, *E un'altra cosa...* (*And another thing*), sequel del 2009 scritto però da un altro autore, Eoin Colfer, con l'autorizzazione della vedova di Adams. *Guida galattica per gli autostoppisti* è un testo molto paradossale e probabilmente controverso, molto amato o molto odiato, che può essere però prezioso per il nostro argomento; una storia in cui, insieme a quella di *A Serious Man*, pellicola del 2009 firmata dai fratelli Coen, la coincidenza diventa essa stessa scopo e non strumento del testo.

Prima di fare questo vorrei però velocemente vedere in che modo il caso e il romanzo si sono incontrati in diversi momenti storici, attraverso dei punti di snodo evidenziati molto bene da Erich Köhler in *Il romanzo e il caso* del 1973. Qui ci sono alcune idee molto utili, oltre a un'indagine in un certo senso storicistica delle coincidenze: innanzitutto, l'interpretazione del caso, che in periodi diversi è visto come la vo-

lontà di Dio, la Provvidenza, o come caso tout court, privato di ogni valenza religiosa e spirituale; usando una formula di Köhler e di Albert Schweitzer: «È sempre più difficile, per l'uomo ragionevole, vedere nel caso lo "pseudonimo" che "sceglie il buon Dio se vuole rimanere in incognito"»².

Come inizia il percorso della coincidenza? In origine, in Occidente, c'era la necessità, *Tyche*, la Fortuna, demone del caso imperscrutabile. Un tempo gli dei mandavano strali e carestie, le Erinni distribuivano vendette e le sciagure indicavano *logos* o predestinazione; un tempo in cui le teologie insegnavano ai mortali a non prendere sul serio la loro ostinata e immutabile esistenza. Ma poi, più le divinità cadevano, più il caso diventava potente e capriccioso – in questo il mondo antico è molto simile a quello moderno.

All'inizio della cristianità giunse poi la Provvidenza, che sola può giustificare il caso. Adamo ed Eva e la loro alimentazione marchiavano le nostre anime di incandeggiabili colpe. Il caso era abbandonato, con poca possibilità di azione, negli angoli bui di divinazioni sacrificali e desideri di nemesi volubili. Se si era perversi, lo si era per peccati originali; se si era buoni, lo si era per rassegnazione. Chamfort, in una citazione portata a epigrafe del libro di Köhler, dice che la Provvidenza è il nome di battesimo del caso, l'*Hasard*, e che l'*Hasard*, per qualche devoto, è il soprannome della Provvidenza. Tutto verissimo: il vero devoto ritrova nel caso il volere di Dio, l'ateo la sua assenza, ed entrambi sono soddisfatti.

La fine della fede cieca nella Provvidenza arriva nel momento in cui questa comincia ad essere avvertita insensibile e inumana (vedi *Don Chisciotte*); il caso diventa quindi virtù, prima con la letteratura cavalleresca, come dice Köhler, poi, direi io, con il romanzo puritano, di cui *Moll Flanders* è probabilmente l'epitome. La borghesia stessa, dice Köhler, è precaria (cosa oggi particolarmente evidente), e la soprag-

² *Ivi*, p. 11.

giunta letteratura realistica si trova a rappresentare un caso che diventa di nuovo assai vicino all'inverosimile. È questo il momento in cui diventa necessario un grado sempre più alto di casualità, fino a raggiungere l'improbabilità.

Già nel tardo Illuminismo, dice Köhler, il caso narrativo perde la sua innocenza. Da quel momento in poi esso va motivato. Gli interrogativi sulla propria presenza nel mondo pullulano sempre più, sino ad essere stravolti da Freud e poi Einstein. Anche la virtù finisce, l'uomo diventa senza qualità; *En attendant Godot* è simbolo di questo processo, in qualche modo. E l'uomo spesso ritorna a credere in qualcosa di superiore che, se non è Dio, è qualcosa che spesso gli somiglia, pieno o vuoto che sia. Uomini ed eventi sono senza senso, si aspetta qualcosa, anche un dio, anche il caso. Qualcosa che tuttavia non arriva: la storia si svuota, gli eventi accadono senza motivo, kafkianamente. La sensazione che qualcosa di "sacro" debba governare l'esistenza però non può demordere; Mircea Eliade ne ha messo chiaramente in evidenza il motivo:

[...] è impossibile immaginare come la coscienza potrebbe manifestarsi senza conferire un significato agli impulsi e alle esperienze dell'uomo. La coscienza di un mondo reale e dotato di significato è legata intimamente alla scoperta del sacro. Mediante l'esperienza del sacro lo spirito umano ha colto la differenza tra ciò che si rivela reale, potente, ricco e dotato di significato, e ciò che è privo di queste qualità: il flusso caotico e pericoloso delle cose, le loro apparizioni e le loro scomparse fortuite e vuote di significato³.

La fisica moderna ha sconvolto definitivamente l'ordine delle cose, e continua a farlo, marcando un ultimo salto nella rappresentazione letteraria della coincidenza. La fisica quantistica si regge su ipotesi e calcoli di probabilità, non su assiomi o teoremi chiaramente dimostrabili. I li-

³ Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni, Firenze, 1999, vol. I, p. 7. Le stesse idee erano già presenti nel volume *La Nostalgie des Origines* del 1969.

miti tra tutte le cose sono stati annacquati insieme ai grandi vuoti scoperti all'interno dei nuclei.

La letteratura moderna, almeno per buona parte, ha bisogno di un nuovo tipo di arguzia, diverso dal bisogno della necessità. Sono arrivati i libri – quelli per tutti – e i film. La sindrome dell'emozione da coincidenza si è diffusa a macchia d'olio, infiltrandosi piacevolmente nell'arte; e parte della produzione letteraria contemporanea, come vedremo a breve, diventa nei suoi intellettualismi sempre più astrusa e iperbolica.

In alcuni di questi testi la coincidenza diventa oggetto del discorso. Questi testi forzano la loro stessa struttura, andando al di là degli espedienti del *deus ex machina*, delle agnizioni, dei mancati *rendez-vous*, delle lettere ritrovate e così via, di cui la letteratura è piena; eventi fortuiti che ricuciono le vite dei personaggi cucendo ancor meglio le trame: è il meccanismo per cui Tom Jones, protagonista dell'omonimo romanzo di Henry Fielding del 1749, dopo la sua formazione in campagna e poi in città, può tornare adulto e figliol prodigo a casa, generosamente riconosciuto dal caso come il figlio naturale che può entrare di diritto nella cerchia benedetta di eletti felici. Ma è anche il meccanismo per cui Forrest Gump riesce a fuggire ai bulli che lo inseguono da bambino e ai *bullets* che lo inseguiranno da adulto in Vietnam, grazie al fatto che aveva avuto bisogno di un apparecchio alle gambe per una debolezza alla schiena, cosa che gli ha rinforzato le gambe a tal punto da salvargli la vita più volte e farlo entrare al college perché campione di velocità nel football.

In questo caso la coincidenza ha qualcosa del miracoloso, forse quello stesso *miraculous* di cui anche Bruce Chatwin andava alla ricerca negli anni '70, oggettivando poi le sue scoperte sia in articoli di giornale, chicche di astruserie antropologiche, familiari, culturali e tanto altro, sia nelle sue opere di pseudo-finzione, che oscillavano tra diario di viaggio, trattato scientifico e romanzo. Chatwin riproduceva questa miracolosa rete di piccoli e grandi eventi facendo in modo che i perso-

naggi sapessero sempre ciò di cui l'altro stava parlando, anzi, aggiungendo sempre qualcosa in più alla conoscenza del lettore; fa così coincidere il *sense* – inteso con accezione inglese – dei suoi protagonisti in momenti di comunione di pensiero. Vengono donate coincidenze per cui tutto sembra essersi poggiato con leggiadria nel dipanarsi della storia, sfiorando l'eccezionale eppur rimanendo assolutamente storico e tattile. Meccanismi per i quali, in certe pagine, ci sono personaggi che citano per caso autori e poeti che altri avevano già associato all'evento esperito. È un esempio lampante di quello che Friedrich Schlegel disse del Wilhelm Meister, ovvero: «Il caso vi appare come un uomo colto»⁴.

È questo un viaggio letterario che è collezione di aneddoti (il collezionismo era l'altra ossessione intellettuale di Chatwin), che sempre un po' coincidono con qualcos'altro – sia esso un pezzo di brontosauo in una vetrinetta della zia, come nel caso della molla per la partenza del protagonista-narratore di *In Patagonia*, sia esso una foto della nonna (vedi *Everything is Illuminated* di Jonathan Safran Foer, del 2002, film nel 2005); si tratta di viaggi di esploratori culturali, personaggi che scavano nella memoria anche atavica delle cose, all'origine dell'uomo, della storia e della cultura, alla scoperta dell'intimo legame che li lega.

Altro tipo di trama e regno supremo della coincidenza del plot sarebbe poi la *detective story*, che però non approfondiamo qui; anche se in quel caso la struttura relega la coincidenza all'evento, al valore funzionale degli oggetti all'interno di un paradigma indiziario.

E arriviamo alle due storie cui accennavo prima.

La *Guida galattica per autostoppisti* è la storia di un uomo che casualmente abita una casa in demolizione per la costruzione di un'autostrada galattica, che casualmente ha incontrato l'unico redattore della Guida galattica – il libro più utile ed economico dell'universo – che per necessità scopre il segreto del cosmo – ovvero, che la Terra è, come tutti gli altri pianeti dell'universo, distrutta come una qualsiasi

⁴Erich Köhler, *Il romanzo e il caso cit.*, p. 140.

casetta ogni qualvolta sia necessario, e ricostruita su ordinazione da tecnici e disegnatori altamente qualificati e premiati. Le ordinazioni arrivano da topi per fare esperimenti sugli umani, da supercomputer che creano altri mondi per trovare risposte al senso della vita, insomma, tutte cose altamente surreali. Per esempio, l'origine dell'universo è descritta così:

Il nientesimo di secondo che occorre al buco per aprirsi e chiudersi si ripercosse avanti e indietro nel tempo nel più improbabile dei modi. Da qualche parte, nel passato profondamente remoto, traumatizzò un gruppetto di atomi che vagavano a casaccio nella vuota sterilità dello spazio, e li indusse a stringersi insieme secondo il più straordinariamente inverosimile degli schemi. Questi schemi impararono ben presto a riprodurre se stessi (il che faceva parte dell'estrema inverosimiglianza degli schemi stessi) e si misero a provocare gravi guai su tutti i pianeti che toccavano. Fu così che cominciò la vita nell'Universo⁵.

Il romanzo è costellato per sua stessa ammissione di una «serie di coincidenze discretamente insulse» che toccano le avventure dei protagonisti, di salti vertiginosi di parole e concetti, accompagnati dalla consapevolezza dell'assurdità del cosmo ironicamente strutturata in complessi arzigogoli fantascientifici e metafisici:

La Guida galattica per gli autostoppisti dice che se vi riempite prima i polmoni d'aria, potete sopravvivere nello spazio per la durata di circa trenta secondi. Continua però col dire che le probabilità di essere raccolti da un'altra astronave nell'arco di quei trenta secondi sono una contro due elevato alla potenza di duecentosessantasettemilasettecentonove.

Per una coincidenza assolutamente sconcertante, 267709 è anche il numero di telefono di un appartamento di Islington dove una volta si svolse una bellissima festa alla quale Arthur andò, e dove conobbe una ragazza molto carina con la quale non riuscì assolutamente a limonare (lei si mise a limonare con un ospite non invitato)⁶.

⁵ Douglas Adams, *Guida galattica per gli autostoppisti*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 83-84.

⁶ *Ivi*, p. 81.

È evidente innanzitutto la crisi creata dalla fisica quantistica. Basti dire che il Cuore d'Oro, la navicella che trasporta rigorosamente per caso i personaggi, è una navicella a motore a improbabilità infinita.

Il Cuore d'Oro volava silenzioso nella notte spaziale, spinto ora dalla normale propulsione fotonica. Le quattro persone che vi si trovavano a bordo si sentivano abbastanza inquiete, adesso che sapevano di essersi trovate insieme non di propria volontà, o per semplice coincidenza, ma per qualche incomprensibile bizzarria della fisica, quasi che i rapporti fra le persone fossero soggetti alle stesse leggi che governano i rapporti tra gli atomi e le molecole”⁷.

La sensazione di assurdità viene fatta percepire ai personaggi, che sono perfettamente consapevoli e rassegnati alla loro assurdità. Ecco alcune delle bizzarre coincidenze esplicitate beffardamente dalla voce narrante del romanzo:

Zaphod Beeblebrox era partito dal minuscolo spazioporto dell'Isola di Pasqua (un nome che è una pura coincidenza: in lingua galattica *pasqua* significa “piccola pianura” e “castano chiaro”) ed era diretto all'Isola del Cuore d'Oro, che, per un'altra insignificante coincidenza, era chiamata Francia⁸.

Finalmente era arrivato il giorno: quello in cui i sei avrebbero compreso che cosa Zaphod si fosse proposto. Era il giorno in cui sarebbe stato chiaro come mai Zaphod avesse scelto di fare il presidente. Era anche il giorno in cui lui compiva duecento anni, ma questa, come tante altre, non era che un'insignificante coincidenza⁹.

“Il vostro arrivo sul pianeta ha provocato una notevole eccitazione. Credo che sia già stato classificato come il terzo avvenimento più improbabile nella storia dell'Universo.

- Quali sono i primi due?

⁷ *Ivi*, p. 111.

⁸ *Ivi*, pp. 41-42.

⁹ *Ivi*, p. 44.

- Oh, probabilmente soltanto coincidenze...¹⁰

Questi personaggi esigono «aree di dubbio e di incertezza rigidamente definite»¹¹; trovano seraficamente prove teologiche nella più contraddittoria e postmoderna delle dimostrazioni:

Ora, è così bizzarramente improbabile che una cosa straordinariamente utile come il pesce Babele si sia evoluta per puro caso, che alcuni pensatori sono arrivati a vedere in ciò la prova finale e lampante della non-esistenza di Dio¹².

E mostruose verità nelle più tragicomiche delle affermazioni, nelle ipotetiche elucubrazioni di un innocente capodoglio e di un vaso di petunie, creati prematuramente e fatti morire improvvisamente, mentre stanno per schiantarsi sulla terra:

Curiosamente, l'unica cosa che pensò il vaso di petunie cadendo fu: "Oh no, non un'altra volta!". Molte persone hanno considerato che se noi sapessimo esattamente perché il vaso di petunie pensò così, sapremmo molte più cose sulla natura dell'Universo di quante non ne sappiamo attualmente¹³.

In realtà, si scoprirà poi che la Terra non è altro che un computer, fatto costruire a sua volta dal computer Pensiero Profondo, il quale, avendo potuto dare come risposta alla Domanda Fondamentale, sul mistero dell'universo, della vita e di tutto quanto, solo «42», profetizza la costruzione di un altro computer,

i cui semplici parametri operativi io non sono nemmeno degno di calcolare, e tuttavia un computer che sarò io a progettare per voi. Un computer che potrà calcolare la Domanda alla Risposta Fondamentale, un computer di tale infinita e raffinata

¹⁰ *Ivi*, p. 190.

¹¹ *Ivi*, p. 171.

¹² *Ivi*, p. 64.

¹³ *Ivi*, p. 135.

complessità che la stessa vita organica farà parte della sua matrice operativa. E voi, voi in persona assumerete nuove forme e scenderete nel computer per dirigere il suo programma che durerà dieci milioni di anni!¹⁴.

Ci sono due altre cose che trovo molto significative in questo romanzo, e che vorrei almeno menzionare. La prima è la funzione narratore all'interno del testo: credo sia questo uno di quei casi in cui l'autorità di una terza persona onnisciente sia portata alle sue potenzialità estreme: la voce narrante è una guida, che spiega non solo cosa accade, ma anche il modo in cui l'universo stesso è stato (de)scritto altrove – nel libro più venduto dell'universo. L'uso della terza persona, asettica, rappresenta una sovrastruttura incomprensibile, o meglio, comprensibile al limite massimo prima di diventare totalmente illogico.

La seconda cosa è che le leggi stesse della fisica e della psicologia sono usate e piegate agli scopi coincidentali, se così si può dire, della trama: a un certo punto, quando viene spiegato al protagonista che il suo pianeta è stato costruito su ordinazione, lui esclama:

Sapete – disse penseroso Arthur – questo spiega un sacco di cose. Per tutta la vita ho avuto la strana e inspiegabile sensazione che stesse succedendo qualcosa nel mondo, qualcosa di veramente grosso, di sinistro, e che nessuno mi avrebbe mai detto di cosa si trattava.

No – intervenne il vecchio – quella è solo normalissima paranoia. Tutti ce l'hanno, nell'Universo.

Tutti? – chiese Arthur. – Ah, se ce l'hanno tutti forse un senso c'è! Forse sappiamo inconsciamente che da qualche parte fuori dell'Universo...

Può darsi. Ma che importa? – disse Slartibartfast, interrompendo Arthur prima che questi si sovraccitasse. – Forse sono troppo vecchio e stanco – continuò – ma penso sempre che le possibilità di scoprire cosa sta veramente succedendo siano così assurdamente remote che l'unica cosa da fare sia dire “chi se ne frega” e pensare semplicemente a tenersi occupati. Pensate a me, per esempio: progetto linee costiere. Ho ricevuto un premio per la Norvegia¹⁵.

¹⁴ *Ivi*, pp. 180-181.

¹⁵ *Ivi*, pp. 188-189.

Forse è questo un gioco nuovo con le coincidenze che rappresenta nevrosi ataviche nella letteratura d'oggi: controllare le coincidenze, il caso, la necessità in costruzioni complesse ma giocose. La coincidenza è il limite a oltranza della conoscenza umana, che è stata relativizzata da Einstein in poi.

La nuova struttura che dovrebbe spiegare il mondo in maniera fantascientifica è anch'essa sdoganata con ironia e psicologia parafreudiana, fino a raggiungere un sincero «chi se ne frega» dei personaggi. In un certo senso, in questo modo tutte le possibilità filosofico-religiose continuano però a tenersi aperte.

È come se ci fosse una nostalgia per l'ordine del mondo perduto, e allo stesso tempo una totale mancanza di stima nell'umanità, per cui essa è affidata ad altri, a macchine, topi o quant'altro, insomma, a una divinità trasformata, ibridata con qualcos'altro, correlativi oggettivo-fetici.

Non dimentichiamoci delle macchine di *Matrix*, e di tutte le altre miriadi di teorie del complotto di cui si nutrono innumerevoli puntate di programmi televisivi di successo. Nel caso della Matrice il *déjà-vu* è la falla del sistema che però permette all'uomo di comprendere il sistema stesso, il complotto. Solo chi ha intravisto il mondo ne ha le chiavi. In letteratura le chiavi sono ovviamente possedute dall'autore che gioca, come ha sempre fatto, a fare dio, costruendo la trama e mettendovi a proprio piacimento le coincidenze.

Si potrebbe forse dire che la fantascienza, al di là dell'elemento scientifico, è l'avamposto di una serie di questioni molto impellenti nella modernità – almeno, un certo tipo di fantascienza in qualche modo allucinata, metafisica e surreale, che prende in giro l'umanità stessa rovesciando le sue leggi e, soprattutto, la conoscenza che l'uomo ha di quelle leggi. In questo senso, il velo di Maya pare ancora giocare un ruolo importante nell'arte. Esso era, nella filosofia buddista, *avidya* (ignoranza), uno stato di turbamento e annebbiamento mentale;

nell'Induismo, appunto, *māyā*, prima indicante il potere del mago divino, poi lo stato psicologico di chiunque si trovi sotto l'incantesimo del suo gioco magico – la matrice hollywoodiana. A governare la *māyā* sono di volta in volta macchine, Mr. Smiths o, in maniera più nobile, il *karman*, la forza dinamica che ci governa e che è artefice del regno di interconnessioni. È forse degno di nota che negli anni settanta un gruppo di fisici hippy si mise a unire leggi della fisica quantistica con filosofie e religioni orientali – uno dei frutti è *Il Tao della fisica* di Fritjof Capra.

E veniamo ora all'altra storia, una storia ebraica stavolta.

In *A Serious Man* i protagonisti sono ebrei, vivono da ebrei, si interrogano da ebrei. Il senso religioso c'è eppure è parodiato – sebbene mai sdrammatizzato, a mio modo di vedere – superando l'umorismo nero, fino al punto di diventare mero caos.

Il protagonista non a caso è un professore di fisica, che cita prima il paradosso del gatto di Schrödinger – quello per cui, per la fisica quantistica, un gatto in una certa stanza può essere contemporaneamente sia vivo che morto – e, nel finale, il principio di indeterminazione di Heisenberg.

Poi c'è la cabala, il mistero dei codici, delle corrispondenze, dei numeri di telefono etc. È rappresentata una realtà di cui l'uomo ha sempre più difficoltà a decifrare la necessità. Il personaggio si sforza di interrogare Dio e i suoi funzionamenti, ma non ci riesce. In un episodio fondamentale e particolarmente dissacrante del film, il protagonista chiede consiglio a diversi rabbini per cercare di capire cosa la vita gli stia cercando di dire, ma le risposte, arcane e oracolari, sono magnificamente enigmatiche. Uno di loro gli rivela un aneddoto che gli avevano raccontato: una volta un dentista scoprì delle lettere in alfabeto ebraico all'interno degli incisivi inferiori di un "non ebreo", lettere che dicono: "Aiutami". Dopo una lunga e divertita spiegazione dell'evento, la vera spiegazione richiesta, la "morale" della favola, non viene data:

“Hashem non l’ha detto”, e del non ebreo, “chi se ne frega” – di nuovo.

Chi ha visto il film sa che la storia non finisce. Non finisce in quel tornado che incombe sulla cittadina del padre (che si è appena corrotto modificando un voto) e del figlio, chiuso nella sua radiolina con musica di fine anni ’60; la storia si apre invece proprio su quel caos, dischiudendo solo un mondo di suggestive ipotesi. Ma credo che la forza di questo film sia la sensazione lasciata nello spettatore di confusione completa e paralizzante; e non si sa se a regolarla ci sia una giustizia divina o una legge improbabile della fisica.

È questo scetticismo ironico-dissacrante-speranzoso in una logica che non capiamo ma che esiste, e che allo stesso tempo diverte, che riveste di semi-divino la triste esistenza dei personaggi ma lascia abbastanza libero il lettore o lo spettatore da non obbligarlo necessariamente a credere in qualcosa. È una nuova funzione, un “occholino degli dei”, che trovo particolarmente affascinante in certa letteratura contemporanea; la sensazione che qualcosa che non sappiamo più come chiamare è comunque lì a lanciare dei lampi della sua presenza, a volte percepita scetticamente, a volte con, appunto, sensazione di miracoloso. Il senso finzionale forse rimane solo nella complessità stessa delle cose.

Direi che in queste due storie la risultante sia *logos* più caos. Il caso e la coincidenza sono diventati bellezza a sé stante, al di là del noto, del programmabile. In queste storie vi è il piacere di vedere l’uomo ancora in fase di scoperta, non di altri mondi – ormai anche quelli sono scontati – ma delle strutture che governano i mondi, e, metatestualmente, dell’arte che è capace di originarle.

La coincidenza è il sintomo di ciò che l’uomo non sa e che deve decifrare. Una grande *detective story* della conoscenza, senza le ovvie trame del genere, senza teleologie motivate da ideologie varie, solo e fantasticamente un ultimo tentativo di *hybris*, matematica, filosofica, non presa però troppo sul serio, né troppo alla leggera, in fondo.

Perché in verità credo che non piaccia più tanto quest'idea che le coincidenze non esistono.

Il tentativo, forse, è quello di dischiudere l'assoluto con nuovi strumenti. Il caso si identifica con la legge stessa dell'universo; l'assurdo di inizio secolo è diventato di nuovo legge, assorbendolo dentro di sé. Proprio negli anni '70 un biologo molecolare, Jacques Monod, diceva che l'unica via che porta alla conoscenza di sé è la coscienza di una necessità sottomessa alla legge dell'«hasard pur», il caso re di Camus. Il culmine della resistenza passiva al caso incomprensibile, al senso di una assurdità universale, credo sia stato raggiunto con la seconda guerra mondiale e gli orrori di bomba atomica e olocausto. Superato lo shock e il silenzio, gli scrittori si riappropriarono della loro giocosità, e la riportarono in una versione esistenzialista. Sempre con Köhler, “[s]embra che la provvidenza, o anche la teleologia possano essere ripristinate solo saltando la disperazione”¹⁶.

Sono storie che hanno di sicuro degli elementi postmoderni, ma che in qualche modo superano il postmodernismo, presentando qualcosa che non è più sfiducia nel concetto trascendentale di verità, ma anzi, una sua rivalutazione in chiave tragicomica.

¹⁶ Erich Köhler, *Il romanzo e il caso* cit., p. 11.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS D. (1999), *Guida galattica per gli autostoppisti*, Mondadori, Milano (ed. or. 1979).
- BROOKS P. (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Knopf, New York.
- CAPRA F. (1984) *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano (ed. or. 1975).
- ELIADE M. (1999), *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni, Firenze (ed. or. 1976-1983).
- KERMODE F. (1967 e 2000), *Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York.
- KÖHLER E. (1990), *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1973).