DOPPIOZERO

Il daimon della forma

Simona Carretta

28 Giugno 2019

È uscito da poco il saggio di Simona Carretta Il romanzo a variazioni *per Mimesis. A partire dall'esame delle possibilità del romanzo contemporaneo di impiegare per l'articolazione delle sue storie strutture compositive solitamente associate alla musica, come il contrappunto, la fuga e in particolare la variazione su tema, il saggio è un invito a riflettere sul valore estetico che nel romanzo assume la dimensione formale. Contiene capitoli su Bernhard, Huston, Ergal, Huxley, Jonke, Broch, Kiš, Proust, Robbe-Grillet, Pinget, Calvino e una parte conclusiva dedicata a Kundera, dalla quale è tratto il brano che vi proponiamo.*

(...) Si è detto che la conoscenza sviluppata dal romanzo è diversa da quella scientifica: se quest'ultima è specialistica, settoriale, la prima non rinuncia a un approccio totalizzante. Ciò la avvicina al genere di sapere generato dai miti.

L'affinità che il mito e il romanzo presentano può essere spiegata ricorrendo ancora una volta a un paragone con la musica. Per Claude Lévi-Strauss si può leggere un racconto mitico solo se si riesce a capire che: «ogni pagina è una totalità. E solo trattando il mito alla stregua di uno spartito orchestrale, scritto strofa per strofa, possiamo comprenderlo come una totalità ed estrarne il significato» (*Mito e significato. Cinque conversazioni*, Il Saggiatore, pp. 57-58.).

Anche un romanzo deve essere considerato come un tutto, o meglio come una composizione che occorre tener sempre presente in tutte le sue parti, se si vuole enuclearne il senso. Questo, tuttavia, non può essere dedotto da una lettura di tipo esclusivamente lineare, ma dall'esame delle corrispondenze e dei contrasti dei motivi che l'autore organizza attorno al tema.

Una differenza importante rispetto al mito è che, mentre quest'ultimo appare come il più esemplare prodotto della sua civiltà, il romanzo si rivolge al lettore che ancora non c'è.

La disposizione a leggere un romanzo nel modo scrupoloso che esso richiede è dunque di per sé un atto rivoluzionario. Ciò è doppiamente valido nel contesto dell'odierna industria artistico-culturale, che ha reso frenetici i meccanismi di consumo e produzione e ha così appiattito la percezione dell'opera d'arte. Invece, per il romanziere:

(…) ogni minimo dettaglio è importante, lo trasforma in motivo e lo farà tornare in molteplici ripetizioni, variazioni e allusioni, come in una fuga. Per questo è sicuro che la seconda parte del romanzo sarà ancora più bella, più forte della prima; via via che ci inoltreremo nelle sale del castello, infatti, gli echi delle frasi già pronunciate, dei temi già esposti, si moltiplicheranno e, associati in accordi, risuoneranno ovunque. (M. Kundera, *Il sipario*, Adelphi, pp. 164- 165).

Nel *Sipario* Milan Kundera sintetizza in questo modo l'attività del romanziere, presentandola come un'arte della lentezza. Di fronte all'accelerazione prodotta oggi dalla tecnologia, che sembra culminare in una sorta di compressione della materia temporale, il romanzo è uno degli ultimi baluardi a difesa di una concezione del tempo come durata. Ciò è dovuto alla sua architettura formale, la cui invenzione originale, necessaria per cogliere aspetti sempre nuovi dell'esistenza, implica una progettualità inconciliabile con lo spirito di istantaneità.

Un'altra riflessione, modulata in chiave ironica, sulla sfida che la concezione compositiva su cui si fonda il romanzo sembra rivolgere ai nostri tempi, occupa un dialogo del romanzo di Kundera *L' immortalità*.

Il medico Paul, un personaggio che rientra nella categoria dei «misòmusi» – coloro che mostrano di disprezzare l'arte a causa della loro inconfessata difficoltà a comprenderla – illustra al narratore (*alter ego* dell'autore) il suo giudizio sulla *Settima sinfonia* di Mahler:

472

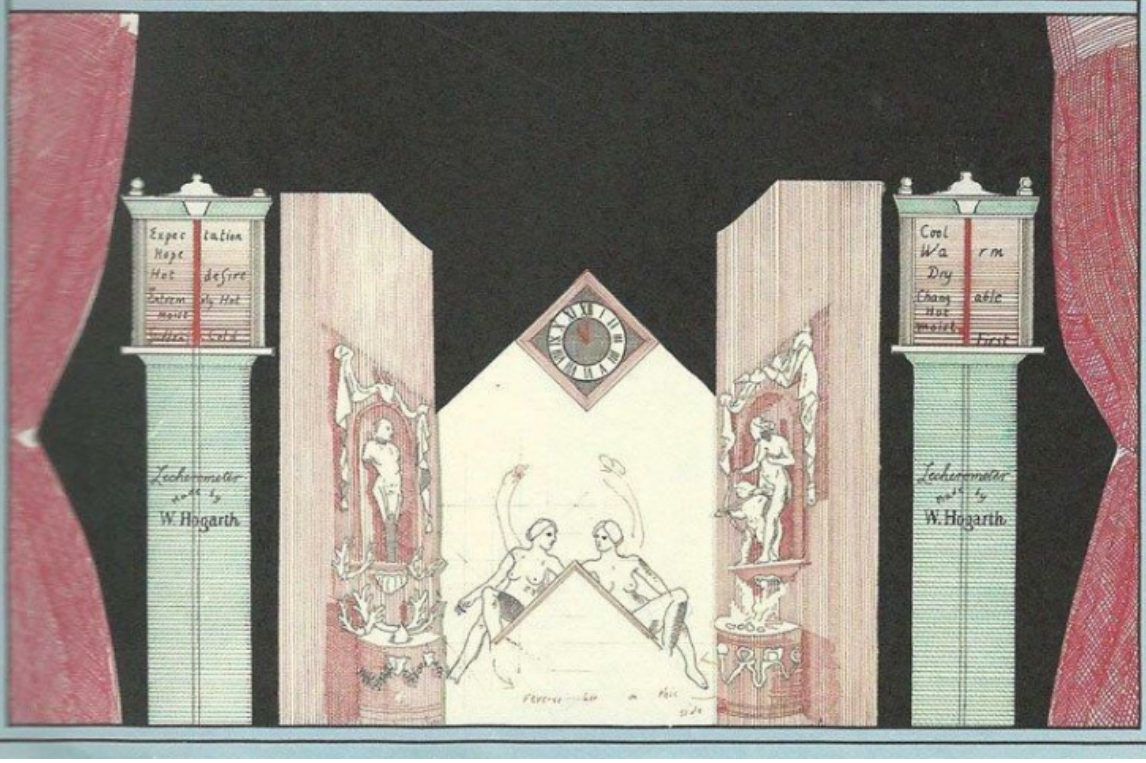
Il sipario

Kundera

Biblioteca Adelphi 472

Milan Kundera

IL SIPARIO



«Me lo immagino in quella stanza d’albergo circondato da fogli di note», continuò Paul senza lasciarsi interrompere «convinto che tutta la sua opera sarebbe stata rovinata se nel secondo movimento la melodia fosse stata suonata dal clarinetto invece che dall’oboe».

«È proprio così», dissi pensando al mio romanzo.

Paul continuò: «Vorrei che un giorno quella sinfonia fosse eseguita davanti a un pubblico di famosi esperti, prima con le correzioni delle ultime due settimane e poi senza correzioni. Vi garantisco che nessuno riuscirebbe a distinguere una versione dall’altra. Intendiamoci: certamente è meraviglioso che il motivo suonato dal violino nel secondo movimento sia ripreso nell’ultimo movimento dal flauto. Tutto è elaborato, meditato, profondamente sentito, nulla è lasciato al caso, ma questa immane perfezione ci supera, supera la capacità della nostra concentrazione, cosicché anche l’ascoltatore più fanaticamente attento non percepirà che una centesima parte della sinfonia e sicuramente quello che per Mahler era meno importante».

Il suo pensiero, così palesemente giusto, lo rallegrava, mentre io diventavo sempre più triste: se un mio lettore saltasse una frase del mio romanzo non lo capirebbe, eppure quale lettore al mondo non salta neanche una riga? Io stesso non sono forse il più grande saltatore di righe e di pagine?

«Non nego alle sinfonie la loro perfezione» continuò Paul. «Nego soltanto l’importanza di quella perfezione. Queste arcisublimi sinfonie non sono che le cattedrali dell’inutile. Sono inaccessibili all’uomo (…)». (M. Kundera, *L’Immortalità* , Adelphi, pp. 355-356)

Nell’*Immortalità* le riflessioni sull’arte sono molto frequenti e non a caso: si tratta del romanzo in cui Kundera esamina con più precisione il posto occupato dalla bellezza nella società contemporanea (Agnes, la protagonista, vorrebbe camminare con un vaso di fiori davanti agli occhi per non dover vedere tutta la bruttezza che la circonda). Inoltre, i propositi di estetica attribuiti ai personaggi sembrano ispirare direttamente i procedimenti compositivi del romanzo, che si rivelano particolarmente audaci.

In quanto esempi di «saggio specificatamente romanzesco» – come Kundera chiama una delle strategie del discorso impiegata per approfondire i temi dei suoi

romanzi –, queste riflessioni di argomento artistico offrono uno spunto per considerare alcuni dei risvolti più conturbanti che si dispiegano davanti alla prospettiva dell'«immortalità», tema che il romanzo esplora in senso laico, articolandone la riflessione attraverso un'interrogazione che ha per oggetto il significato della memoria e dell'identità.

«Immortali», di solito, sono ritenuti gli spiriti dei grandi uomini, gli artisti che hanno influenzato l'immaginario collettivo: maestri della musica come Beethoven, o delle lettere come Goethe e Hemingway.

Il narratore dell'*Immortalità* immagina i due scrittori nell'al di là. Scrutando dall'alto il bizzarro corso della loro fama presso i posteri, entrambi constatano con ironia come questa sembri assicurata, più che dalla corretta trasmissione delle loro opere, dalla somma delle dicerie messe in circolazione sulla loro vita. Goethe è ridotto a una serie di aneddoti leggendari, costruiti intorno ai suoi amori e alle sue abitudini; di Hemingway si ricordano soprattutto le presunte storture caratteriali (megalomania, misoginia). Il paradosso descritto è quello dei «testamenti traditi», titolo del saggio pubblicato da Kundera subito dopo *L'immortalità*, in cui l'autore passa in rassegna i numerosi fraintendimenti provocati, nel corso dei secoli, da una cattiva ricezione dei grandi innovatori delle arti – come Kafka, lo stesso Hemingway o, nella musica, Stravinskij e Janáček.

L'immortalità viene «tradita» a causa della sostituzione del ricordo con l'immagine. Mentre il primo è associato a un tentativo di comprendere ciò che è stato, l'immagine chiude qualsiasi spiraglio immaginativo. La propaganda e la pubblicità, oggi rafforzate all'ennesima potenza dai mass-media, producono una società in preda all'«imagologia», ultima manifestazione dello spirito di semplificazione tipico dell'era contemporanea, l'altro volto dell'oblio.

Il dialogo tra Goethe e Hemingway prende corpo all'interno di una più ampia sequenza narrativa di carattere storico e meditativo che occupa la seconda e la quarta delle sette parti in cui è articolato il romanzo di Kundera. A questa linea narrativa, nella quale il tema dell'«immortalità» si trova modulato in *tonalità maggiore* – come ha osservato Guy Scarpetta (*L'âge d'or du roman*, Grasset, pp. 77-93) –, Kundera ne contrappone almeno altre due, disposte alternativamente alla prima secondo il principio del «contrappunto romanzesco». Una di queste si esaurisce nella Parte sesta e introduce la storia di un personaggio mai apparso prima (un «romanzo nel romanzo»); l'altra, che occupa le parti dispari del romanzo, è costruita intorno ad alcuni personaggi immaginari di semplici mortali.

Fra questi spicca quello di Agnes, moglie di Paul, che a un certo punto del romanzo muore in circostanze che la storia presenta come casuali. Grazie ad Agnes, l'indagine sull'immortalità si arricchisce di diversi spunti. Uno di questi è fornito da una riflessione della donna sul tema che dà il titolo alla Parte prima, *Il volto*. Agnes non crede che la diversa fisionomia che contraddistingue ogni viso rispecchi l'anima di un individuo, come tanti sembrano disposti a pensare. Al contrario, le sembra che in essa si riconosca solo il capriccio del caso. Ne deduce che la natura del rapporto tra il volto e il nucleo più recondito dell'identità, l'io, non è meno arbitraria di quella secondo cui vengono attribuiti i nomi di persona, che solo l'abitudine consente di riconoscere come propri. L'io, che pur rappresenta il patrimonio più prezioso di un essere umano, è fragile. Il suo codice è altrettanto indeterminabile di quello di un volto e, in ogni caso, dopo la morte del corpo può tradursi difficilmente in una formula assoluta in grado di durare per l'eternità. Ecco l'osservazione che Agnes rivolge a Paul:

Se metti accanto le fotografie di due facce diverse, il tuo occhio è colpito da tutto ciò che le distingue una dall'altra. Ma se hai una accanto all'altro centosessanta facce, d'improvviso scopri che si tratta solamente di un'unica faccia in tante varianti e che non è mai esistito alcun individuo. (M. Kundera, *L'immortalità*, Adelphi, p. 46).

Kundera è il romanziere che ha colto con maggiore profondità le implicazioni conoscitive che scaturiscono dall'opposizione tra i concetti di *variazione* e di *variante*. Come nel capitolo del *Libro del riso e dell'oblio* dedicato alla nozione di confine, la cui analisi in chiave esistenziale rappresenta un motivo ricorrente nell'intera produzione kunderiana, in questo brano dell'*Immortalità* si nota l'evidenza di una soglia che separa il senso dal non senso e a cui corrisponde il passaggio dalla variazione alla variante.

Se il valore specifico della variazione è di far emergere la differenza all'interno dell'unità, ossia di mettere in luce le diverse sfaccettature di un tema in modo da consentirne una comprensione più articolata, questo tema può svilupparsi finché la soglia dell'attenzione richiesta per riuscire ad afferrarne le variazioni non diventa troppo alta. Oltrepassato questo limite, il loro numero si perde nell'estensione potenzialmente infinita dell'informe, nel cui spettro non è più

possibile alcun riconoscimento: la variazione allora si *trasforma* in variante, abbandona la forma e diventa un'alterazione priva di significato.

L'opera d'arte, per esistere, deve bastare a se stessa. Apparire completamente *formata*. Formato è ciò che è compiuto. In altre parole, proprio il riscontro della sua compiutezza permette alla forma di essere colta.

Allo stesso modo in cui non si può comprendere un io se non entro il confine concreto dell'esistenza in cui si realizza, non è possibile discernere alcun tema se non in relazione alla forma che lo ha generato.

Come la forma artistica, anche il senso di un'esistenza può offrirsi solo a una lettura di carattere estetico. Poiché è condotto attraverso l'esplorazione formale, lo sviluppo di un tema, come quello del mistero di un io, non sarà mai esaustivo perché non si avvale di strumenti esclusivamente razionali, ma implica l'ausilio dell'immaginazione.

La forma: cattedrale di cristallo che un millimetro appena separa dall'abisso.

L'informe: l'abisso magmatico da cui la forma trae la sua materia.

Tra forma e informe si realizza dunque un rapporto in termini di successione, piuttosto che di opposizione. Il contrario della forma non è l'informe, che ne rappresenta invece il presupposto, ovvero la componente caotica che essa converte in cosmo.

Il contrario della forma è l'immagine dell'«imagologia», un'immagine piatta, che riduce l'essere umano al suo stereotipo e che corrisponde allo stadio ultimo dell'accumulazione di tutte le varianti.

In quanto arte il cui scopo principale è quello di fornire sguardi nuovi sull'esistenza umana, il romanzo rappresenta uno degli ultimi baluardi contro l'«imagologia». Esso invita il lettore a non adagiarsi su una percezione appiattita, ossia stereotipata dell'esistenza, ma a saper individuare in quest'ultima i rilievi propri di una forma: gli stessi in base a cui sono composti i romanzi.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

