Milan Kundera

doppiozero
20 Maggio 2012

Riga, una collana che avvicina ai grandi innovatori del Novecento

Riga *è nata nel luglio del 1991 senza nessun particolare programma. Volevamo piuttosto fare la rivista «che ci sarebbe piaciuto leggere». Una rivista dedicata al contemporaneo, ad autori e temi che ci sembravano rilevanti nel corso dell'ultimo secolo, ma non solo. Una rivista che conservasse la memoria del passato, e insieme che si protendesse sul futuro.*

Marco Belpoliti, Elio Grazioli

Per moltissimi lettori Milan Kundera è soprattutto l'autore dello *Scherzo* e dell' *Insostenibile leggerezza dell'essere* che, al di là del loro successo, hanno segnato delle tappe fondamentali per la storia del romanzo della seconda metà del XX secolo. L'intera opera romanzesca di Kundera è tuttavia inseparabile dalla sua riflessione sui Tempi Moderni e sull'Europa, temi che si rincorrono con infinite variazioni nelle pagine dei due saggi, *L'arte del romanzo* e *I testamenti traditi,* e che vengono qui (soprattutto nella Prima e Seconda parte, intitolate rispettivamente Situazione e Amori, ma anche negli interventi di poetica e nei brevi dialoghi della Terza parte) ulteriormente approfonditi e modulati dall'autore attraverso un'ampia scelta di testi editi in libri, giornali, riviste, plaquettes per bibliofili, cataloghi (per lo più sconosciuti al pubblico italiano) o totalmente inediti.

I Tempi Moderni non sono nati solo dal cogito cartesiano e dalla conoscenza matematica della Natura di Galileo, ma sono figli anche di Rabelais e Cervantes e del romanzo come interrogazione dell'esistenza concreta dell'uomo (un territorio

che la filosofia e la scienza avevano lasciato inesplorato). Nel mondo romanzesco molteplici verità, “incarnate in una serie di io immaginari chiamati personaggi”, si contraddicono a vicenda, si relativizzano, facendo del romanzo un luogo essenzialmente ironico, ambiguo, privo di certezze definitive.

Per Kundera la “saggezza dell’incertezza”, di cui il romanzo è portatore fin dalla sua nascita, resta ancora oggi, nell’epoca della fine dei Tempi Moderni, una delle rare forme di resistenza ai principali “agenti del rimbecillimento” planetario, cioè a tutte quelle forme della tecnica dominate dallo spirito di semplificazione dell’essere dell’uomo e concentrate in modo inaudito sull’attualità.

Questo significa che Kundera è contro la tecnica? Contro il presente? Che non ama il mondo in cui vive? Non sappiamo. Quello che nei testi kunderiani presentati in questo numero di «Riga» viene riaffermato è lo spirito di complessità e di continuità storica che caratterizza il romanzo, il quale, se vorrà continuare a scoprire nuovi territori sconosciuti dell’esistenza, non “potrà che progredire contro il progresso del mondo”.

Il modernismo della fine dei Tempi Moderni (erede del modernismo degli anni Venti e Trenta del XX secolo), di cui Kundera è una delle espressioni più alte, non è ne nostalgico né apocalittico, ma semplicemente critico: un “modernismo antimoderno”, come quello dei suoi maestri, Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz. Non ha la presunzione di essere in armonia con il presente né si fa illusioni sulle capacità di giudizio di quelli che verranno. Si sente orfano del passato, o meglio, combatte contro una concezione riduttiva e ideologica della modernità per cui sarebbe moderno solo tutto ciò che rompe radicalmente con il passato. Per questo Kundera rivendica a sé tutta la tradizione moderna del romanzo, la rivendica in tutta la sua estensione, da Rabelais a Kis, da Cervantes a Rushdie.

Valgono per Kundera le parole che egli stesso, in uno dei testi inediti qui raccolti, ha dedicato a Gombrowicz: “Ora, modernismo per Gombrowicz significa: per mezzo di nuove scoperte avanzare sulla strada ereditata. Finché è ancora possibile. Finché la strada ereditata del romanzo è ancora tra noi”. Orfano del passato, Kundera condivide con pochi altri modernisti della fine dei Tempi

Moderni (penso all’opera di Ionesco, di Fellini, a grandi romanzieri come Ernesto Sabato o Carlos Fuentes) una situazione storicamente inedita: è orfano anche rispetto al futuro. Egli è consapevole non solo che la sua concezione dell’arte moderna sta scomparendo, ma ha la sensazione che ciò che ci attende sarà un’epoca “post-artistica”, dominata dai misomuses, dai nemici dell’arte, un mondo dove “l’arte scompare perché scompare il bisogno di arte, la sensibilità per l’arte”.

La patria del romanzo è, come molti studiosi sono disposti ad ammettere, l’Europa. Molti di meno sono coloro che guardano al romanzo come a una forma artistica maggiore (un’arte, appunto) che ha contribuito in modo determinante alla costituzione stessa dell’Europa. Contro coloro che vorrebbero rinchiudere l’opera all’interno di un contesto nazionale, ma anche contro la tendenza oggi imperante a concepire il romanzo secondo una prospettiva geografica o geo-politica (se non etnico-linguistica), Kundera riafferma le radici europee dell’albero romanzesco e l’unità estetica della sua arte, senza le quali non esiste nessuna possibilità di valutare l’originalità delle singole opere né di fare loro la storia. La “fedeltà dell’arte” del romanzo e “la fedeltà all’arte moderna” (nella Seconda parte si potranno trovare diversi testi dell’autore dedicati a musicisti, poeti, pittori, uomini di teatro, cineasti come Janàcek, Skàcel, Bacon, Arrabal, Fellini) sono per Kundera inscindibili dalla consapevolezza che la novità e il valore di ogni creazione artistica sono comprensibili e giudicabili solo in un contesto sopranazionale, europeo. Con questa precisazione: “Quando dico ‘romanzo europeo’ intendo usare l’aggettivo in senso husserliano: non come una determinazione geografica, ma ‘spirituale’, che ingloba anche l’America o, per esempio, Israele. Ciò che chiamo romanzo europeo è una storia che va da Cervantes a Faulkner”.

Kundera, oltre a essere un artista, oltre cioè a possedere un mondo estetico unico, è uno degli ultimi spiriti universali, un maestro in grado di riannodare continuamente i fili della tradizione e di aprire, se si leggono con attenzione soprattutto le sue ultime opere (La lentezza, L’identità, L’ignoranza), possibilità inesplorate e feconde per il romanzo a venire.

Ma maestro, Kundera lo è anche perché non ha mai smesso di amare la propria arte e di apprendere dai suoi maestri. L'amore e il rispetto con cui presentava le opere dei suoi colleghi (non importa se morti da tre secoli o suoi contemporanei) sono sempre stati alla base dei seminari sul romanzo che Kundera ha tenuto per circa quindici anni a Parigi. Tutto il resto: teorie, modelli, mode letterarie, era secondario. Come si manifestava quest'amore? Soprattutto attraverso la pratica. In una lettera a Turgenev, Flaubert scriveva: "Brucio dal desiderio di conoscere la sua critica letteraria. La sua critica, infatti – cosa importante – sarà quella di uno che fa della pratica. Ciò che mi indigna nei miei amici Saint-Beuve e Taine, è il fatto che essi non si interessano abbastanza all'Arte, all'opera in sé, alla composizione, allo stile. Insomma: a tutto ciò che riguarda la Bellezza". Di tanto in tanto egli invitava altri romanzieri a parlare della propria opera cercando di rispondere a domande oscure, e che lui stesso "brucia dal desiderio" di conoscere la "critica letteraria" di qualcuno capace di illuminare il suo cammino, sempre per metà immerso nella nebbia. Le tre regole d'oro dei seminari di Kundera: 1) saper porre delle domande 2) cercare il concreto dell'Arte 3) comparare le opere.

Dare la parola agli artisti, a coloro che praticano un'arte, è stato sempre decisivo (come ben sapeva Flaubert). Ma lo è ancora di più oggi, in un'epoca in cui l'opera si ritrova a essere o un semplice pretesto, grazie alle cure di una critica supersofisticata e chiusa in se stessa, o un evento senza passato né futuro a causa di un commento giornalistico il cui unico imperativo è quello di "far girare la macchina" all'infinito. Questo duplice fenomeno, sebbene i libri prolifichino in maniera vertiginosa, marginalizza sia l'opera che l'artista, rendendo l'una e l'altro dei puri soggetti decorativi: buoni per una pubblicità, o per una caccia al tesoro in qualche parco letterario completamente disneyzzato. Questo non significa che Kundera non stimi la critica letteraria. "Non attaccherò mai la critica letteraria, poiché non c'è niente di peggio per uno scrittore che trovarsi di fronte al suo silenzio", ha detto nei Testamenti traditi. Ma di quale critica stiamo parlando? Non certo di quella ridotta a "kafkologia" o a "informazione sull'attualità letteraria", ma di quell'arte (un'arte minore) capace di riflettere a lungo su un'opera, in grado di emanciparsi dall'attualità, di porre l'opera in un "contesto mondiale". Se, infatti, la logica della storia del romanzo è sopranazionale ("è a Rabealis che Sterne si rifà, è a Sterne che Diderot fa appello, è a Cervantes che Fielding si richiama continuamente…"), sopranazionale è anche la logica della storia della critica: "Rabelais non è mai stato così compreso come da un russo: Bachtin. Dostoevskij da un francese: Gide. Ibsen da un inglese: G.B. Shaw. Gombrowicz da un greco: Proguidis. Carlo Fuentes da un francese: Scarpetta".

È questa logica sopranazionale, incarnata da romanzieri e critici letterari (più che da specialisti e “kunderologi”), che presiede alla scelta dei saggi che formano la Terza parte, intitolata Studi. Gli interventi presenti in questa parte sono distribuiti secondo l’ordine cronologico delle pubblicazioni dell’autore, dal suo primo romanzo Lo scherzo, uscito nel 1967 a Praga e nel 1968 a Parigi, fino a quella che per ora è la sua ultima opera, L’ignoranza, terminata nel 2000, e pubblicata in Italia nel 2001.

All’inizio si trovano i testi “storici”, e a loro modo complementari, di Kozmin e Aragon sullo *Scherzo*. Mentre a Est il romanzo veniva interpretato come un’opera in grado di esplorare “alcune costanti eterne” dell’esistenza umana, a Ovest, la contemporanea invasione di Praga da parte dei carri armati russi, ne generò una lettura essenzialmente ideologica. Kundera, malgré lui, divenne per gli intellettuali di Parigi e del mondo occidentale un campione della critica al totalitarismo. Un atteggiamento che durò per tutti gli anni Settanta e fino quasi alle soglie degli anni Ottanta. Anche se con importanti eccezioni (eccezioni che in questa Terza parte vorrebbero essere la regola). Si legga, ad esempio, il saggio di Pascal Lainé sul Valzer degli addii, dove il romanzo viene interpretato alla luce dei due “atti costitutivi del destino umano”: il dare la vita e il dare la morte, il cui esercizio è assolto spesso innocentemente da tutti i personaggi dell’opera. Ma si vedano anche i testi di Philp Roth su Amori ridicoli, dove il romanziere americano coglie nella riflessione “in forma anedottica” sui temi della sessualità e del potere i tratti di una letteratura non certo di protesta, ma legata piuttosto alla tradizione del racconto umoristico praghese, o quelli di Salman Rushdie sullo Scherzo, intitolato significativamente Una risata sovversiva, e di Eugène Ionesco e John Updike sul Libro del riso e dell’oblio.

Se durante gli anni Sessanta e Settanta la ricezione occidentale di Kundera era stata fondamentalmente politica, negli anni Ottanta (e, aggiungerei, anche nel corso degli anni Novanta), essa, come afferma Chvatik in un breve quanto illuminante intervento, “ha prodotto un ulteriore malinteso”. Il carattere meditativo (di una meditazione per altro sempre ludica) e l’accento posto sui grandi temi dell’esistenza, “ha fatto sì che si attribuisse a queste opere più recenti l’etichetta di romans philosophiques o romanzi-saggi”. Dopo la riduzione politica, le opere di Kundera subivano l’assalto delle “scienze umane”. Per

comprendere quanto l'opera kunderiana non sia il prodotto di un "pensatore" che si accontenta di rivestire di una patina letteraria la sua concezione del mondo, rinvio il lettore alle profonde analisi dell'architettura formale di romanzi come La vita è altrove (Fuentes) La lentezza (Scarpetta, Eva Le Grand) e L'identità (Ricard), dove si mette in luce l'essenziale strategia polifonica del romanziere, il quale ha come missione non quella di essere il portaparola di una verità, ma di cercare la verità nelle molteplici coscienze dei suoi personaggi. Importanti in questo senso anche i contributi di Nishinaga sull'ontologia del romanzo di Kundera e le sue affinità e incompatibilità con il sistema antropologico di René Girard e i testi dedicati all'Arte del romanzo e ai Testamenti traditi a opera di due romanzieri e saggisti francesi, Francois Taillandier e Guy Scarpetta.

In questa sezione sono inoltre presenti diversi contributi italiani "d'autore". Si va dall'acuto articolo di Sciascia su Jacques e il suo padrone, esemplare nel cogliere il non sempre idilliaco rapporto tra la critica francese e l'autore ("Non sempre la Francia abita in Francia"), alle originali letture dell'Insostenibile leggerezza dell'essere da parte di Calvino, Celati e Tabucchi, fino alla preziosa interpretazione in chiave romantica dell'Identità ad opera di Pietro Citati.

Il lettore avrà quindi modo di trovare qui riuniti per la prima volta artisti, romanzieri e critici che formano quell'atelier storico e ideale che Kundera con modestia e ironia è riuscito nel tempo a creare e a coltivare: un atelier cosmopolita di amici e allievi che gli rendono omaggio e a molti dei quali egli stesso declina il suo amore.

La Quarta e ultima parte è un finale musicale interamente dedicato al padre fondatore dell'arte del romanzo, Cervantes, la cui "denigrata eredità" è la sola cosa che resta quando tutti gli altri valori, nell'epoca "post-artistica" che forse già viviamo, sembrano dissolversi. Ma c'è una brevissima coda: una poesia di Octavio Paz. Non a caso il libro si chiude così come si era aperto, con una poesia.

Lo sguardo ironico, demistificatore e spietatamente rivolto verso la parte quotidiana e banale dell'esistenza che Cervantes per primo ha saputo cogliere in tutta la sua bellezza non voleva cantare il mondo, ma comprenderlo, comprenderlo al di là dei "cattivi versi" con cui l'uomo è solito velarlo. La "poesia antilirica" che per Kundera è il romanzo moderno non è nemica della poesia, ma

combatte fin dalle sue origini il “lirismo”: lo sguardo lirico desidera fondersi con il mondo, e così rinuncia a osservarlo, ad analizzarlo, a comprenderlo.

Togliere il velo che copre il volto eternamente fanciullesco dell’uomo è il compito inesauribile del romanzo.

Indice

Clicca qui per acquistare il volume

20-kundera.jpg

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