GLI ADELPHI

678

« I testi qui riuniti » scrive Kundera presentando questo libro « sono stati tutti concepiti con l'idea che un giorno sarebbero stati legati gli uni agli altri in un unico libro-saggio, bilancio delle mie riflessioni sull'arte del romanzo ». Di Milan Kundera (Brno, 1929-Parigi, 2023) Adelphi ha pubblicato *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1985), *Lo scherzo* (1986), *La vita è altrove* (1987), *Amori ridicoli* (1988), *Il valzer degli addii* (1989), *L'immortalità* (1990), *Il libro del riso e dell'oblio* (1991), *Jacques e il suo padrone* (1993), *I testamenti traditi* (1994), *La lentezza* (1995), *L'identità* (1997), *L'ignoranza* (2001), *Il sipario* (2005), *Un incontro* (2009), *La festa dell'insignificanza* (2013) e *Un Occidente prigioniero* (2022). *L'arte del romanzo* è apparso per la prima volta nel 1986.

Milan Kundera

L'arte del romanzo

SAGGIO

Traduzione di Ena Marchi

ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:
L'art du roman
Essai

Il testo *Sessantacinque parole* è stato tradotto
da Anna Ravano

Prima edizione in questa collana: ottobre 2023

© 1986 MILAN KUNDERA
All rights reserved

All adaptations of the Work for film, theatre,
television and radio are strictly prohibited

© 1988 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-3844-3

Anno				Edizione						
2026	2025	2024	2023	1	2	3	4	5	6	7

INDICE

PARTE PRIMA. La denigrata eredità di Cervantes 13
PARTE SECONDA. Dialogo sull'arte del romanzo 33
PARTE TERZA. Note ispirate dai *Sonnambuli* 57
PARTE QUARTA. Dialogo sull'arte della composizione 79
PARTE QUINTA. In qualche posto là dietro 105
PARTE SESTA. Sessantacinque parole 125
PARTE SETTIMA. Discorso di Gerusalemme: il romanzo e l'Europa 159

L’ARTE DEL ROMANZO

I testi qui riuniti, benché nati per la maggior parte in diverse circostanze particolari, sono stati tutti concepiti con l'idea che un giorno sarebbero stati legati gli uni agli altri in un unico libro-saggio, bilancio delle mie riflessioni sull'arte del romanzo.

(Devo sottolineare che non ho la minima ambizione di fare della teoria e che tutto il libro non è altro che la confessione di uno che fa della pratica*? L'opera di ogni romanziere contiene implicitamente una visione della storia del romanzo, un'idea di che cos'è il romanzo; ed è proprio quest'idea, insita nei miei romanzi, che ho cercato di far parlare).*

La denigrata eredità di Cervantes *espone la mia concezione personale del romanzo europeo e apre questo « saggio in sette parti ».*

Qualche anno fa, una rivista newyorkese, « The Paris Review », chiese a Christian Salmon di intervistarmi su me stesso e sulle mie abitudini di scrittore. L'incontro si trasformò rapidamente in un dialogo sulle mie esperienze pratiche con l'arte del romanzo. Ne ho fatto due testi indipendenti, il primo dei quali, Dialogo sull'arte del romanzo*, è diventato la seconda parte di questo libro.*

In occasione della nuova edizione dei Sonnambuli *presso le edizioni Gallimard, desideroso di far scoprire Broch al pubblico francese, ho pubblicato sul « Nouvel Observateur » l'articolo* Le testament des « Somnambules ». *Ho rinunciato a inserirlo in questo libro in seguito alla pubblicazione dell'eccellente* Introduction à Hermann Broch *di Guy Scarpetta. Nondimeno, essendo* I sonnambuli *un libro per me imprescindibile che occupa, nella mia personale storia del romanzo, una posizione di primo piano, ho scritto, come terza parte,* Note ispirate dai « Sonnambuli », *una serie di riflessioni le quali più che un'analisi di quest'opera, vogliono essere una dichiarazione di tutto quanto io devo, di tutto quanto noi dobbiamo, ad essa.*

Il secondo colloquio con Christian Salmon, Dialogo sull'arte della composizione, *tratta, prendendo spunto dai miei romanzi, dei problemi artistici, « artigianali », del romanzo, e in particolare della sua architettura.*

In qualche posto là dietro *è il compendio delle mie riflessioni sui romanzi di Kafka.*

Sessantacinque parole *raccoglie le parole-chiave che attraversano i miei romanzi, e le parole-chiave della mia estetica del romanzo.*

Nella primavera del 1985, ho ricevuto il Premio Gerusalemme. Padre Marcel Dubois, domenicano e professore all'Università di Gerusalemme, ha letto l'encomio in inglese con un forte accento francese; io, con un forte accento ceco, in francese, ho letto il mio discorso di ringraziamento, sapendo che avrebbe costituito l'ultima parte di questo libro, il punto di arrivo della mia riflessione sul romanzo e l'Europa. Non avrei potuto leggerlo in un ambiente più europeo, più cordiale, più caro.

I
LA DENIGRATA EREDITÀ DI CERVANTES

1

Nel 1935, tre anni prima di morire, Edmund Husserl tenne, a Vienna e a Praga, alcune famose conferenze sulla crisi dell'umanità europea. L'aggettivo « europeo » designava per lui quell'identità spirituale che si estende al di là dell'Europa geografica (all'America, per esempio) e che è nata con la filosofia greca classica. Questa, secondo lui, per la prima volta nella Storia, intese il mondo (il mondo nel suo insieme) come una questione da risolvere. Lo interrogava non per soddisfare questo o quel bisogno pratico, ma perché l'umanità era « pervasa dalla passione del conoscere ».

Così profonda sembrava a Husserl questa crisi, che egli si chiedeva se l'Europa fosse ancora in grado di sopravviverle. Le radici della crisi erano per lui situabili all'inizio dei Tempi moderni, in Galileo e in Descartes, nel carattere unilaterale delle scienze europee, che avevano ridotto il mondo a un semplice oggetto di esplorazione tecnica e matematica e avevano escluso dal loro orizzonte il mondo concreto della vita, *die Lebenswelt*, come egli diceva.

Il progresso scientifico aveva spinto l'uomo nei tunnel delle discipline specializzate. Più aumentava il suo sapere, più egli perdeva di vista tanto l'insieme del mondo quanto se stesso, affondando così in quello che Heidegger, discepolo di Husserl, chiamava, con una formula bella e quasi magica, « l'oblio dell'essere ».

Quello stesso uomo che Descartes aveva eretto un tempo a « signore e padrone della natura » diventa una semplice cosa per le forze (della tecnica, della politica, della Storia) che lo superano, lo travalicano, lo possiedono. Il suo essere concreto, il suo « mondo della vita » (*die Lebenswelt*) per queste forze non ha più nessun valore e nessun interesse: è eclissato, è già caduto nell'oblio.

2

Credo però che sarebbe ingenuo considerare la severità di questa visione dei Tempi moderni come una semplice condanna. Direi piuttosto che i due grandi filosofi hanno svelato l'ambiguità di un'epoca che è insieme degradazione e progresso e che, come tutto ciò che è umano, contiene il germe della sua fine nella sua stessa nascita. Tale ambiguità non avvilisce ai miei occhi gli ultimi quattro secoli della storia europea, ai quali anzi mi sento tanto più legato in quanto non sono un filosofo, ma un romanziere. Io penso, infatti, che fondatore dei Tempi moderni non sia solo Descartes, ma anche Cervantes.

Forse proprio di lui i due fenomenologi non hanno tenuto il dovuto conto nel giudicare i Tempi moderni. Intendo dire: se è vero che la filosofia e le scienze hanno dimenticato l'essere dell'uomo, è tan-

to più evidente che con Cervantes ha preso forma una grande arte europea che altro non è se non l'esplorazione di questo essere dimenticato.

In effetti, tutti i grandi temi esistenziali che Heidegger analizza in *Essere e tempo*, giudicandoli trascurati da tutta la filosofia europea anteriore, sono stati svelati, mostrati, illuminati da quattro secoli di romanzo. Nel modo che gli è proprio, secondo la logica che gli è propria, il romanzo ha scoperto, uno dopo l'altro, i diversi aspetti dell'esistenza: con i contemporanei di Cervantes, si chiede che cosa sia l'avventura; con Samuel Richardson, comincia ad esaminare « quello che accade dentro », a svelare la vita segreta dei sentimenti; con Balzac, scopre come l'uomo sia radicato nella Storia; con Flaubert, esplora la terra fino ad allora incognita del quotidiano; con Tolstoj, studia l'intervento dell'irrazionale nelle decisioni e nei comportamenti umani. Il romanzo sonda il tempo: l'inafferrabile attimo passato con Marcel Proust; l'inafferrabile attimo presente con James Joyce. Interroga, con Thomas Mann, il ruolo dei miti che, venuti dal fondo dei tempi, guidano a distanza i nostri passi. E così via.

Con costanza e fedeltà, il romanzo accompagna l'uomo dall'inizio dei Tempi moderni. Esso, fin da allora, è pervaso dalla « passione del conoscere » (quella passione che Husserl considera come l'essenza della spiritualità europea), che l'ha spinto a scrutare la vita concreta dell'uomo e a proteggerla contro « l'oblio dell'essere »; che l'ha spinto a tenere il « mondo della vita » sotto una luce perpetua. In questo senso, capisco e condivido l'ostinazione con cui Hermann Broch ripeteva: la sola ragion d'essere di un romanzo è scoprire quello che solo un romanzo può scoprire. Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale. La conoscenza è la sola morale del romanzo.

E io aggiungo: il romanzo è opera dell'Europa; le sue scoperte, pur se realizzate in lingue diverse, appartengono all'Europa intera. La storia del romanzo europeo è la *successione delle scoperte* (e non la somma di quel che è stato scritto). Solo in questo contesto sovranazionale può essere colto e capito appieno il valore di un'opera (ossia la portata della sua scoperta).

3

Mentre Dio andava lentamente abbandonando il posto da cui aveva diretto l'universo e il suo ordine di valori, separato il bene dal male e dato un senso ad ogni cosa, Don Chisciotte uscì di casa e non fu più in grado di riconoscere il mondo. Questo, in assenza del Giudice supremo, apparve all'improvviso in una temibile ambiguità; l'unica Verità divina si scompose in centinaia di verità relative, che gli uomini si spartirono fra loro. Nacque così il mondo dei Tempi moderni, e con esso il romanzo, sua immagine e modello.

Intendere, come fa Descartes, l'*io pensante* come il fondamento di tutto, essere dunque soli di fronte all'universo, è un atteggiamento che Hegel, a giusto titolo, giudicò eroico.

Intendere, come fa Cervantes, il mondo come ambiguità, dover affrontare, invece che una sola verità assoluta, una quantità di verità relative che si contraddicono (verità incarnate in una serie di *io immaginari* chiamati personaggi), possedere dunque come sola certezza la *saggezza dell'incertezza*, richiede una forza altrettanto grande.

Che cosa vuol dire il grande romanzo di Cervantes? Sull'argomento si è scritto molto. C'è chi pretende di vedere in questo romanzo la critica razionalista

del fumoso idealismo di Don Chisciotte. Altri vi vedono l'esaltazione di questo stesso idealismo. Entrambe le interpretazioni sono sbagliate, perché vogliono trovare alla base del romanzo non un interrogativo, ma un assunto morale.

L'uomo sogna un mondo in cui il bene e il male siano nettamente distinguibili, e questo perché, innato e indomabile, esiste in lui il desiderio di giudicare prima di aver capito. Su questo desiderio sono fondate le religioni e le ideologie. Esse possono conciliarsi con il romanzo solo traducendo il suo linguaggio di relatività e di ambiguità nel loro discorso apodittico e dogmatico. Religioni e ideologie esigono che qualcuno abbia ragione: o Anna Karenina è vittima di un despota ottuso, o Karenin è vittima di una donna immorale; o K., innocente, è schiacciato da un tribunale ingiusto, o dietro il tribunale si nasconde la giustizia divina e K. è colpevole.

In questo «aut-aut» è racchiusa tutta l'incapacità di sopportare la sostanziale relatività delle cose umane, l'incapacità di guardare in faccia l'assenza del Giudice supremo. Ed è questa incapacità che rende la saggezza del romanzo (la saggezza dell'incertezza) difficile da accettare e da capire.

4

Don Chisciotte partì per un mondo che si spalancava davanti a lui. Poteva entrarvi liberamente e tornare a casa quando voleva. I primi romanzi europei sono viaggi attraverso il mondo, un mondo che sembra illimitato. L'inizio di *Jacques le Fataliste* sorprende i due eroi già in cammino: non sappiamo né da dove vengono, né dove vanno. Si trovano in un tempo che

non ha né principio né fine, in uno spazio che non conosce frontiere, al centro di un'Europa per la quale il futuro non potrà mai finire.

Mezzo secolo dopo Diderot, in Balzac, il lontano orizzonte è scomparso come un paesaggio dietro a quegli edifici moderni che sono le istituzioni sociali: la polizia, la giustizia, il mondo della finanza e del crimine, l'esercito, lo Stato. Il tempo di Balzac non conosce più l'ozio beato di Cervantes o di Diderot. È ormai a bordo del treno che chiamano Storia. Salirvi è facile, il difficile è scenderne. Pure, questo treno non ha ancora nulla di spaventoso, anzi ha delle attrattive: a tutti i passeggeri promette avventure, e con esse onori e trionfi.

Più tardi ancora, per Emma Bovary, l'orizzonte si restringe fino a diventare una sorta di muro. Le avventure stanno dall'altra parte e la nostalgia è insopportabile. Nella noia della quotidianità, sogni e fantasticherie acquistano importanza. L'infinito perduto del mondo esterno viene sostituito dall'infinito dell'anima. Fiorisce così la grande illusione dell'unicità insostituibile dell'individuo, una delle più belle illusioni europee.

Ma il sogno dell'infinito dell'anima perde la sua magia nel momento in cui la Storia, o quel che ne è rimasto, forza sovrumana di una società onnipotente, s'impadronisce dell'uomo. Non gli promette più onori e trionfi, ma al massimo un posto di agrimensore. K. di fronte al tribunale, K. di fronte al castello, che cosa può fare? Molto poco. Può almeno sognare, come faceva Emma Bovary? No, la trappola in cui si trova è troppo terribile e assorbe come un aspiratore tutti i suoi pensieri e tutti i suoi sentimenti: può pensare soltanto al suo processo, al suo posto di agrimensore. L'infinito dell'anima, se mai esiste, è diventato un'appendice quasi inutile dell'uomo.