



**UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO**

**École doctorale III: « Littératures Française et Comparée »
22° ciclo della Scuola di Dottorato di Ricerca in
Letterature Comparate e Studi Linguistici**

**Laboratoire de recherche CRLC (Centre de Recherche en Littérature
Comparée)**

Indirizzo specialistico in Teorie della Letteratura e Letterature Comparate

THÈSE / TESI

**pour obtenir le grade de / per conseguire il titolo di
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
DOTTORE DI RICERCA**

Spécialité : Littérature comparée / Specialità : Letterature Comparate e Studi Linguistici

Présentée et soutenue par : / Presentata e difesa da :

Simona CARRETTA

le 24 février 2012 / il 24 febbraio 2012

Titre : / Titolo:

**Il principio compositivo della variazione su tema nel romanzo
del Novecento**

Sous la direction de : / Direttori di tesi :

**M. le professeur Bernard Franco, Université Paris – Sorbonne (Paris IV)
Chiar.^{mo} Prof. Massimo Rizzante, Università degli Studi di Trento**

JURY : / COMMISSIONE :

**Chiar.^{mo} Massimo Rizzante, Professore, Università degli Studi di
Trento**

**M. Bernard Franco, Professeur, Université Paris - Sorbonne (Paris IV)
Chiar.^{ma} Prof.^{ssa} Anna Clara Bova, Professoressa, Università degli
Studi di Bari**

M. Bertrand Westphal, Professeur, Université de Limoges

Année Académique : / Anno Accademico : 2011/2012

TESI DI DOTTORATO

**IL PRINCIPIO COMPOSITIVO
DELLA VARIAZIONE SU TEMA
NEL ROMANZO DEL
NOVECENTO**

Una volta il Conte disse a Bach che gli sarebbe molto piaciuto avere da lui alcuni pezzi da far suonare al suo Goldberg, che fossero insieme delicati e spiritosi, così da poter distrarre le sue notti insonni (...). Bach concluse che il miglior modo per assecondare questo desiderio fosse scrivere delle Variazioni (...). Sotto le sue mani, anche queste Variazioni divennero modelli assoluti dell'arte».

J. N. Forkel

INTRODUZIONE

Sfogliamo *La Grammatica della musica* (1965), piccola enciclopedia delle tecniche musicali curata da Ottò Kàrolyi. Alla voce *Tema con variazioni* leggiamo: «presentazione ripetuta più volte di un tema, ma ogni volta modificato in qualche elemento»; è anche specificato che, in genere, come soggetto di partenza per la delineazione di questa figura formale, si preferisce un tema breve e facilmente memorizzabile che ad ogni variazione risulti ulteriormente sviluppato, così da rivelare tutte le sue potenzialità melodiche ed armoniche¹.

In un altro manuale di introduzione al linguaggio della musica apparso più o meno nello stesso periodo, *Elementi di composizione musicale* di Arnold Schönberg, il grande

¹ La definizione è tratta dalla voce *Tema con variazioni*, p. 137, compresa nella «Parte terza» *Forme musicali* di O. Kàrolyi, *La Grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali* (1965), G. Pestelli (a cura di), Einaudi, Torino 2000.

maestro viennese, celebre per aver rivoluzionato i tradizionali schemi compositivi basandosi proprio su un uso sperimentale dell'arte della variazione, invita inoltre a distinguere la variazione in quanto semplice modalità di sviluppo del tema – comparabile, in tal senso, ai procedimenti di modulazione (passaggio del tema da una tonalità all'altra) o ripetizione, il cui impiego è necessario allo svolgimento di qualsiasi discorso musicale – dalla forma della variazione propriamente detta, intesa come modello compositivo particolare, in cui essa è considerata «il principio strutturale dell'intero pezzo»².

In realtà, nonostante l'arte della musica sia stata forse la prima a valorizzare la tecnica della variazione come concreta possibilità di organizzazione formale unitaria, l'espedito di subordinare la struttura di un'opera alla continua ripresa di uno stesso tema è adoperato anche in altri ambiti artistici o intellettuali; questa molteplice attrazione per lo stesso principio compositivo dipende probabilmente dalla logica intrinseca al processo delle variazioni che, implicando numerose approssimazioni ad un unico oggetto da indagare, sembra rispondere alla necessità di approntare un problema dato muovendo da diverse prospettive.

² A. Schönberg, *Elementi di composizione musicale* (1967), trad. it. e Prefaz. Di G. Manzoni, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1969, p. 172. Cfr. in particolare l'intero capitolo «Il tema con variazioni», pp.172-180.

Allo stesso modo, secondo Françoise Escal, la forma del rondò, basata sulla ripetizione ossessiva dello stesso tema e riscontrabile sia in musica che in poesia, sarebbe stata acquisita parallelamente dalle due arti come eco del mito arcaico dell'eterno ritorno, che risponde al bisogno psicologico di credere in un ritorno periodico degli avvenimenti.

Così, conclude la studiosa, anche

«la forma 'a variazioni', in quanto riflette la logica commutativa, è universale. È stata considerata appannaggio della musica solo perché questa se n'è avvalsa abbondantemente e con esiti brillanti nel corso di tutta (o quasi) la sua storia. Infatti, a volte risulta difficile attribuire una forma ad un'arte in particolare ed assegnarle un'origine (...). Qual è l'arte benefattrice, quale quella beneficiaria?»³.

Considerazioni affini circa la polivalenza della struttura a variazioni sono sostenute da Genette in *Palinsesti*. Il critico sembra avvalorare l'ipotesi secondo cui, nonostante la musica, tra tutte le arti, sia quella in grado di accogliere la maggior varietà di forme compositive – visto che non è

³ «la forme 'à variations', en ce qu'elle manifeste l'esprit de commutation, est universelle. Elle a été considérée comme appartenant à la musique seulement parce que celle-ci l'a abondamment et brillamment mise à contribution tout au long (ou presque) de son histoire. Il est en effet quelquefois difficile d'imputer une forme à un art particulier et de lui assigner une origine (...) Quel est l'art emprunteur, quel est art pourvoyeur?» (trad. nostra). F. Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens, Klincksieck, Paris 1990, p. 162.

subordinata, al pari della letteratura, al rispetto di una logica lineare – alcuni dei principi da essa maggiormente impiegati, come le tecniche di derivazione o variazione del tema, non siano suo appannaggio esclusivo: la forma della variazione, ad esempio, sosterebbe anche l'invenzione di alcuni progetti di arte figurativa, come la serie delle trenta riproduzioni di Andy Warhol sul modello della *Gioconda* di Leonardo da Vinci.

E se in questo caso il principio delle variazioni è impiegato come strumento di elaborazione di un'architettura formale, la cui logica seriale stimola la riflessione sul destino dell'opera d'arte all'epoca della sua «riproducibilità tecnica»⁴, nelle *Cento vedute del monte Fuji*, che il pittore giapponese Hokusai realizzò tra il 1826 e il 1834, l'idea di raffigurare la montagna più alta del Giappone inquadrandola da punti di vista diversi a seconda delle stagioni o delle ore del giorno, sembra rispondere ad un altro obiettivo artistico, specificato dallo stesso Hokusai nella postfazione al volume che raccoglie le immagini: quello di approfondire, di un determinato oggetto di studio, i particolari nascosti che possono essere messi a fuoco

⁴ L'associazione tra le considerazioni che Walter Benjamin espone nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935) e l'opera di Warhol è presentata da Silvia Battaglia in *Gli Specchi deformanti: creare per rovinare, rovinare per creare*, disponibile sulla rivista *Griseldaonline.it*.

solo mediante l'adozione di prospettive di volta in volta diverse⁵.

In quest'ultimo esempio, dunque, l'arte della variazione svolgerebbe una delle sue funzioni più importanti, relativa all'approfondimento degli aspetti essenziali dell'oggetto che costituisce il tema.

Tale possibilità fa sì che questo principio compositivo sia spesso privilegiato nella strutturazione di testi letterari.

L'arte del saggio letterario in particolare, che si distingue dalla pratica dell'articolo accademico per il diverso interesse nei confronti dell'oggetto di studio, che il saggista cerca di *saggiare*, cioè di porre come tema di una meditazione personale che non prevede alcuna

⁵ Nella postfazione al volume che raccoglie le *Cento vedute del monte Fuji*, pubblicato la prima volta nel 1834, lo stesso Hokusai dichiarò: «Dall'età di sei anni ho la mania di copiare la forma delle cose, e dai cinquant'anni pubblico spesso disegni, di quel che ho raffigurato in questi settant'anni non c'è nulla degno di considerazione. A settantasei anni ho un po' intuito l'essenza della struttura di animali ed uccelli, insetti e pesci, della vita di erbe e piante e pesci e perciò a ottantasei progredirò oltre; a novanta ne avrò approfondito ancor più il senso recondito e a cento anni avrò veramente raggiunto la dimensione del divino e del meraviglioso. Quando ne avrò centodieci, anche solo un punto o una linea saranno dotati di vita propria. Se posso esprimere un desiderio, prego quelli tra loro signori quelli che godranno di lunga vita di controllare se quanto sostengo si rivelerà infondato. Dichiarato da Manji, il vecchio pazzo per la pittura». Trad. italiana tratta dalla rivista on-line <http://www.aikikai.it/riviste/3101/Hokusai.htm>. Un altro esempio di opera figurativa concepita secondo il modello delle variazioni su tema è rappresentato, secondo Milan Kundera, dai ritratti-trittici del pittore irlandese Francis Bacon, in genere strutturati nella forma di «tre variazioni giustapposte del ritratto della stessa persona; le variazioni differiscono l'una dall'altra, e al tempo stesso hanno qualcosa in comune: 'il tesoro, la pepita d'oro, il diamante nascosto', l' 'io' di un volto». Cit. da M. Kundera, *Un incontro* (2008), trad. it. di M. Rizzante, Adelphi, Milano 2009, p. 21.

archiviazione finale, mentre lo studioso mira a *risolvere*⁶, cioè ad offrirne un'interpretazione esaustiva, reperisce nella forma della variazione il modo di inoltrare l'indagine del tema considerato, pur salvaguardando la consapevolezza dell'inevitabile relatività di ogni eventuale risposta rintracciata.

Così, in *Variazioni sui temi dell'Europa centrale* (1986), Danilo Kiš scansiona la sua riflessione sull'ambigua nozione di Europa centrale in trentotto frammenti, apparentemente disposti a caso, in realtà organizzati secondo una precisa logica: un *crescendo* mirante a sviscerare il tema del discorso secondo ottiche sempre più personali, fino all'affioramento delle risonanze esistenziali che questa analisi fa sorgere nell'autore⁷.

⁶ Questa libera definizione dello statuto del saggio è suggerita dai *Saggi* di Montaigne, primo e principale esponente di quest'arte (ed. italiana a cura di Fausta Garavini, Adelphi, Milano 1966). In particolare, si cfr. l'incipit del Cap. II, *Del Pentirsi*, p. 1067, compreso nel libro III del volume II: «Il mondo non è che una continua altalena. Tutte le cose vi oscillano senza posa: la terra, le roccedel Caucaso, le piramidi d'Egitto, e per il movimento generale e per il loro proprio. La stessacostanza non è altro che un movimento più debole. Io non posso fissare il mio oggetto. Essoprocede incerto e vacillante, per una naturale ebbrezza. Io lo prendo in questo punto, com'è, nel'istante in cui mi interesso a lui. Non descrivo l'essere. Descrivo il passaggio: non un passaggio da una età all'altra (...) ma di giorno in giorno, di minuto in minuto(...). Se la mia anima potesse stabilizzarsi, non mi saggerei, mi risolverei; essa è sempre in tirocinio e in prova». Per un ulteriore approfondimento della natura di quest'arte, si legga inoltre *L'arte del saggio*, prefazione di Milan Kundera al libro di Massimo Rizzante, *L'Albero. Saggi sul romanzo*, Marsilio, 2007 Venezia, pp.7-8.

⁷ Ad esempio, mentre i primi paragrafi approntano il problema dell'identità dell'Europa centrale da un punto di vista più politico e culturale, man mano che si approssima alla fine del saggio Kiš declina la questione alla luce degli effetti che ha spesso prodotto, negli scrittori dell'Europa centrale, il senso di appartenenza a questa, che è stata

Il medesimo espediente di procedere per gradi all'esplorazione di un tema, mediante la sua modulazione progressiva, è adottato da Milan Kundera in molti suoi saggi letterari: in *Il Giorno in cui Panurge non farà più ridere*⁸, ad esempio, la riflessione sugli obiettivi cognitivi conseguiti dall'arte del romanzo è abordata dapprima attraverso il racconto dei malintesi che gravano sulle opere di alcuni romanzieri, come *I versetti satanici* (1988) di Salman Rushdie (e il conseguente rischio, nel suo caso specifico, di essere giustiziato con l'accusa di blasfemia), nel momento in cui si commette l'errore di disconoscere lo statuto puramente fittizio e lo si interpreta come semplice veicolo di trasmissione delle idee dei loro autori, poi tramite l'evocazione della logica totalmente amorale che sorregge il capolavoro di Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle* (1532-1564), universo entro il quale tutti sono colpevoli e allo stesso tempo nessuno ha torto e, ancora, alla luce della personale esperienza dello stesso autore Milan Kundera, più volte costretto a ribadire la *non* serietà delle affermazioni presentate dai suoi personaggi – che,

troppo spesso considerata una terra di nessuno: l'assenza di una solida tradizione letteraria nazionale su cui poter contare, la difficoltà ad imporre la propria lingua natale e la conseguente scelta dell'esilio, come unica speranza di vera libertà individuale (tutte condizioni sperimentate dallo stesso Kiš, che trascorse in Francia gli ultimi ventisette anni della sua vita). Cfr. D. Kiš, *Variazioni sui temi dell'Europa centrale*, in: ID, *Homo Poeticus. Saggi e interviste*, trad.it. di D. Badnjevič, Adelphi, Milano 2009.

⁸ Il saggio costituisce la prima parte dei *Testamenti traditi* (1993), trad. it. di M. Davero, Adelphi, Milano 1994, seconda opera saggistica di Milan Kundera, dopo *L'Arte del romanzo* (1986).

spiega, non vanno intesi come portavoce delle opinioni dell'autore, ma come esseri autonomi, ciascuno fondato sulla propria morale –, fino a far scaturire il tema fondamentale del suo discorso: l'indagine sul particolare tipo di saggezza dispensata dal romanzo, coincidente con la sua natura ironica, connessa alla considerazione dell'impossibilità di interpretare il mondo secondo una qualsiasi verità univoca⁹.

Il modello del saggio a variazioni, spesso assunto proprio in funzione della complessità del tema che si intende indagare, è impiegato da Michel Butor nel *Dialogo con 33 variazioni di Ludwig van Beethoven su un valzer di Diabelli* (1971), sorta di ispezione dei meccanismi e significati reconditi sottesi al capolavoro beethoveniano, oltre che celebrazione, per così dire, al secondo grado di questa forma compositiva che, ricorda Butor, nasce come formula d'omaggio: «È proprio perché si ama un'aria che si ha voglia di riprenderla in tutti i modi possibili»¹⁰. Attraverso la disposizione alternata di «Interventi» (in tondo), che

⁹ Sempre nello stesso saggio, Kundera definisce il romanzo come il «territorio in cui è sospeso ogni giudizio morale»: con tale affermazione, il romanziere non intende negare in assoluto la legittimità del giudizio morale, ma semplicemente dire che esso va spostato «oltre i confini del romanzo». La sospensione del giudizio morale è presupposto indispensabile perché il lettore possa cogliere «la relatività delle umane cose» che emana dal romanzo e il suo insegnamento «a essere curioso dell'altro da sé». Cfr. pp.17 e 39.

¹⁰ «C'est parce-que l'on aime un air qu'on le redit de toutes sortes de façons» (trad. nostra). Cfr. M. Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Gallimard, Paris 1971, p. 12.

raccontano la genesi delle Variazioni Diabelli, e «Glosse» (in corsivo), in cui l'opera viene confrontata con i modelli del passato (come le *Variazioni Goldberg* di Bach) – struttura che sembra riecheggiare lo schema osservato da Butor anche per i suoi romanzi, spesso basati su un confronto polifonico «tra tempo della storia e incursioni nel passato dei personaggi»¹¹ –, Butor dispiega i molteplici livelli di lettura dell'opera.

La funzionalità della forma variazione su tema in quanto schema di ordinamento della materia fa sì che tale modello venga spesso applicato anche nell'elaborazione di studi o lavori filosofici.

Claude Lévi-Strauss, ad esempio, oltre a intitolare «Tema e variazioni» la prima parte del *Crudo e il cotto* (1964)¹², struttura l'intera indagine descritta da *Mitologica* secondo forme di origine musicale, in conseguenza ad una delle tesi di fondo dell'opera.

¹¹ Dei romanzi di Michel Butor ci occuperemo in seguito. Intanto, se ne ricordino almeno due in cui la vicenda principale viene sottoposta ad una serie di "variazioni temporali": *L'Impiego del tempo* (1956), in cui il diario segreto tenuto dal giovane Jacques Revel è organizzato secondo una logica ben precisa, che alterna sistematicamente alla cronaca degli eventi attuali il racconto di quelli passati e *La Modificazione* (1957), in cui il protagonista Léon Dalmont, in treno da Parigi a Roma, si dimentica pian piano del viaggio presente, nella silenziosa evocazione di tutti quelli compiuti in passato a bordo dello stesso mezzo e lungo la stessa tratta.

¹² *Il Crudo e il cotto* (1964), insieme a *Dal miele alle ceneri* (1966), *L'Origine delle buone maniere a tavola* (1968) e *L'Uomo nudo* (1971), costituisce *Mitologica*, tra le più celebri opere dell'antropologo Claude Lévi-Strauss e dedicata all'analisi strutturale dei miti elaborati dalle popolazioni aborigene dell'America Settentrionale e Centrale.

Nel *Finale* dell'ultimo volume (*L'Uomo nudo*), Lévi-Strauss sostiene che nell'era moderna, in seguito al depauperamento della funzione sociale del mito, in quanto modello di valori sacri, sarebbe stata l'arte della musica ad ereditarne le principali logiche strutturali, quali la tecnica del contrappunto e della fuga; in questo modo, essa si sarebbe configurata come nuova riserva di modelli compositivi, a cui le altre arti, come la letteratura, avrebbero attinto in seguito.

Inoltre, lo stesso Lévi-Strauss riconosce di aver assunto le strutture codificate dalla musica come criteri di invenzione compositiva al fine di «costruire con dei significati un'opera simile a quelle che crea la musica con dei suoni»¹³. In *Esperienza e giudizio*¹⁴ (1939), opera postuma che raccoglie le ricerche di Husserl sulla genealogia della logica, anche il filosofo austriaco dedica ampi studi a quella che definisce «libera variazione»¹⁵, assunta in

¹³ C. Lévi-Strauss, *Finale*, nell'*Uomo nudo*, trad. it. di E. Lucarelli, Il Saggiatore, Milano 1974, p. 612.

¹⁴ E. Husserl, *Esperienza e giudizio* (1999), trad. it. Di F. Costa e L. Samonà, Prefaz. di F. Costa, Bompiani, Milano 2007.

¹⁵ Ivi, p. 831. Secondo Husserl, per 'variazione' deve intendersi l'intero «processo di formazione delle varianti»: questo può essere generato da una qualsiasi datità d'esperienza che venga considerata come base per la ricerca fenomenologica; tale processo é, per definizione, *ad libitum*, cioè «si compie nella coscienza di una produzione ad libitum di varianti». Proprio l'aspetto molteplice delle varianti generate é presupposto fondamentale perché possa avvenire la deduzione intuitiva dell'*eidos*, l'essenza invariabile. Per un ulteriore approfondimento del concetto di variazione elaborato da Husserl, che terremo presente come importante parametro di confronto nell'analisi delle forme di variazione nel romanzo, si cfr. il II Cap. del nostro lavoro: *Dalla filosofia al romanzo: confronto tra metodo e forma della variazione su tema*. Nel frattempo, si consideri

questo caso come modello cognitivo che permette di conseguire la «Wesensschauung»¹⁶, la *visione d'essenza*, che corrisponde all'intuizione della *forma universale necessaria*, quel *quid* invariabile che costituisce il tema¹⁷ dell'indagine fenomenologica.

L'esplorazione, la più approfondita possibile, di temi intesi come aspetti essenziali dell'esistenza definisce anche l'obiettivo fondamentale dell'arte del romanzo¹⁸, per la quale la forma delle variazioni, comportando la modulazione progressiva del tema di base, può rappresentare uno dei principi compositivi più funzionali. Tra i vari romanzieri che vi hanno fatto ricorso, Milan Kundera, soprattutto, ravvisa in questo modello una possibilità particolarmente efficace per superare il difetto, a suo avviso comune a molti romanzieri, di strutturare le opere secondo una sorta di dicotomia, per cui i temi (i momenti davvero essenziali della riflessione) risultano

l'intero cap.II della Sezione Terza di *Esperienza e giudizio*: «*Le Universalità pure ottenute mediante il metodo della visione d'essenza*», pp. 829-897.

¹⁶Ivi, p. 830.

¹⁷ Sempre in senso husserliano, per *tema* qui intendiamo l'oggetto verso cui viene rivolto un interesse di tipo conoscitivo. A tale proposito, invitiamo a confrontare il par.20: «*Concetto stretto e concetto ampio di interesse*», p. 193, del Cap. I, Sezione I di *Esperienza e giudizio*, cit.

¹⁸ Questa concezione del romanzo è approfondita da Milan Kundera nell'*Arte del romanzo* (1986), trad. it. di E.Marchi/A. Ravano, Adelphi, Milano 1988; si confronti in particolare la seconda parte, *Dialogo sull'arte del romanzo* (pp.39-70), in cui il romanziero è definito «un esploratore dell'esistenza», e la quarta, *Dialogo sull'arte della composizione* (pp. 105-139), in cui Kundera spiega che gli unici temi in grado di sostenere un romanzo sono quelli che esprimono «un interrogativo esistenziale».

quasi staccati e separati rispetto ai «*remplissages*»¹⁹ (dal linguaggio musicale, vocabolo tecnico che designa le fasi di transizione, i momenti di puro collegamento tra un tema e l'altro); adottando quella che definisce «*la strategia beethoveniana delle variazioni*»²⁰, Kundera riesce invece a far di un suo romanzo un unico momento essenziale, interamente teso allo sviluppo del tema esistenziale.

In *Opere e ragni* (1993)²¹, scritto saggistico dedicato all'arte beethoveniana della variazione, Kundera spiega che un ideale estetico affine a quello del musicista presiede alla realizzazione del *Libro del riso e dell'oblio* (1978)²², scritto in un momento di svolta nel suo percorso artistico.

Quest'opera, apparentemente composta da sette racconti autonomi e disposti a caso, risulta in realtà un'unica «*grande composizione*»²³, un romanzo, in cui ciascuna delle sette parti corrisponde ad una diversa modulazione dei pochi interrogativi esistenziali al centro del libro²⁴.

¹⁹ Kundera illustra la dicotomia temi/*remplissages* nella sesta parte dei *Testamenti traditi, Opere e ragni*; cfr. in particolare i parr. 4 e 5, pp. 148-151.

²⁰ Kundera ricorre ad un'analogia musicale per illustrare il senso della scelta di basare i suoi romanzi sulla continua riproposizione, «da molteplici punti di vista», di pochi interrogativi esistenziali, che si configurano così come unico criterio di organicità e unitarietà dell'opera. Cfr. *I Testamenti traditi*, cit., p. 162.

²¹ Cit.

²² M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio* (1978), trad. it. di A. Mura, Adelphi, Milano 1991.

²³ M. Kundera, *I Testamenti traditi*, cit., p.150.

²⁴ Gli interrogativi esistenziali al centro del *Libro del riso e dell'oblio*, cinque per l'esattezza, sono illustrati dallo stesso autore nel suo *Dialogo*

Nella sesta di queste parti-variazioni, l'autore interviene direttamente per illustrare l'impianto del romanzo, precisando che: «Tutto questo libro è un romanzo in forma di variazioni. Le diverse parti si susseguono come le diverse tappe di un viaggio che ci conduce all'interno di un tema, all'interno di un pensiero, all'interno di una sola e unica situazione (...)»²⁵; come Beethoven ravvisa nella «*strategia delle variazioni*» il modo di disfarsi delle convenzioni tecniche imposte dallo schema classico della sonata, così Kundera considera questo principio capace della massima concentrazione formale, in grado di consentire «al compositore di parlare solo dell'essenziale, di giungere dritto al cuore delle cose»²⁶.

Nonostante tale ricerca dell'essenza accomuni il romanziere ad alcuni musicisti, come Beethoven, o ai filosofi come Husserl, il romanzo, secondo Kundera, rintraccia la sua legittimità in un'investigazione sugli aspetti essenziali dell'esistenza che, tuttavia, diversamente che in filosofia, non ricerca alcun carattere di sistematicità, e che non comporta la rinuncia

sull'arte della composizione, cit., p. 124: si tratta di «l'oblio, il riso, gli angeli, la *Íltost*, la frontiera»; nella stessa sede, Kundera specifica inoltre che: «Queste cinque parole principali, nel corso del romanzo, sono analizzate, studiate, definite, ridefinite, e trasformate così in categorie dell'esistenza. Il romanzo é costruito su queste poche categorie, come una casa su dei pilastri».

²⁵ M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 201.

²⁶ Ivi, p. 200.

all'espressione di un significato, distinguendosi così anche dalla musica, arte per definizione areferenziale²⁷.

Appurata la compresenza della forma variazione su tema ai più diversi ambiti artistici o intellettuali, può risultare interessante tentare un'analisi dei particolari effetti cognitivi ed estetici che essa realizza nel romanzo, confrontandoli con gli esiti conseguiti dalla sua elaborazione negli altri due casi tra i più paradigmatici, la musica e la filosofia, per procedere poi ad un esame dello statuto e degli obiettivi conoscitivi che contraddistinguono l'arte del romanzo in particolare.

Questa riflessione muoverà da un'osservazione sul senso che la questione più generale della forma assume nei tre casi considerati e sulle diverse modalità secondo cui, in musica, in filosofia e nel romanzo, viene posto il rapporto tra la forma e il tema.

²⁷ Circa l'areferenzialità della musica e la sua conseguente differenza costitutiva rispetto alla letteratura, si esprime, tra gli altri, H. H. Vuong: «Sulla disparità essenziale tra le due arti, la critica è piuttosto formale: è impossibile trascrivere tale e quale la musica, arte 'non rappresentativa', nella letteratura, arte 'rappresentativa' che comporta due 'gradi': un 'arabesco fonetico' e una funzione referenziale, ossia la distinzione linguistica tra significato e significante». Cit. da *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, presses Universitaires Européennes, Bruxelles 2003, p.12 (trad. nostra). Cfr. L'originale in francese :«Sur la disparité essentielle entre les deux arts, la pensée critique est formelle: il est impossible de transcrire telle quelle la musique, qui est un 'art non représentatif', dans la littérature, art 'représentatif' qui comporte deux 'degrés': une 'arabesque phonétique' et une fonction référentielle, soit la distinction linguistique entre signifié et signifiant».

Capitolo 1

La variazione su tema dalla musica al romanzo

1.1 Repetita iuvant

Un qualsiasi avvenimento può essere davvero compreso solo nel momento in cui viene ripetuto; solo la ripetizione ne permette l'intelligibilità, ne sancisce l'esistenza. Per Jan, il protagonista dell'episodio finale del *Libro del riso e dell'oblio*, ciò è del tutto evidente.

All'amica Edwige, che biasima l'inclinazione maschile a perpetrare da secoli il medesimo schema erotico, basato sulla subordinazione della donna – «La donna che scappa e si difende. La donna che si concede, l'uomo che prende. La donna che si copre di veli, l'uomo che le strappa i vestiti»²⁸ – , Jan risponde:

²⁸ M.Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 253.

«Sì, sono immagini idiote e idiotamente si ripetono. Hai pienamente ragione. Ma se il nostro desiderio del corpo femminile dipendesse proprio da quelle immagini idiote e da loro soltanto?»²⁹.

Jan ha intuito la suggestione che le immagini archetipiche esercitano sugli uomini: il presentimento, anche soltanto inconscio, di riprodurre schemi mitici di ascendenza millenaria ne influenza i comportamenti, in quanto sembra conferire ad azioni e abitudini quotidiane il carattere della necessità³⁰.

La medesima intuizione del potere, insito nella ripetizione, di attribuire pregnanza agli avvenimenti è alla base della vicenda raccontata nella *Scuola del virtuoso*³¹ (1985), romanzo di Gert Jonke (1946-2009), articolato in due parti.

²⁹ Ivi, p. 254.

³⁰ Questa concezione del valore che assume per gli uomini la ripetizione, nel *Libro del riso e dell'oblio* formulata come semplice ipotesi romanzesca, trova riscontro anche presso storici e filosofi. Nel *Mito delle eterno ritorno. Archetipi e ripetizione* (1969) (trad. it. di G. Cantoni, Edizioni Boria, Bologna 1968), Mircea Eliade sostiene che sia proprio agli uomini essere «archetipici e paradigmatici». Nelle società pre-moderne, infatti, a determinati oggetti o azioni veniva riconosciuto un significato solo qualora fosse inteso come un'imitazione o ripetizione di un archetipo, cioè di qualcosa che fosse stato già precedentemente posto e vissuto da un dio o un eroe, «un altro che non era un uomo». Cfr. in particolare il I cap., *Archetipi e ripetizione*, i parr. «Il problema» (pp. 15-18) e «I miti e la storia» (pp.55-70).

³¹ Del romanzo di Jonke, non disponibile nella traduzione italiana, si terrà presente la versione in francese: G. Jonke, *L'école du virtuose (Schule des Geläufigkeit, 1985)*, trad. fr. di U. Muller e D. Denjean, Prefaz. di J-Y. Masson, Éditions Verdier, Paris 1992. Già il titolo, omaggio agli esercizi di velocità per pianoforte (*Opus 365*) di Karl Czerny, avvia la dimensione musicale che regna in tutto il romanzo di Jonke.

Al centro della prima, intitolata *Presenza del ricordo*, vi è l'esperimento compiuto da una coppia di fratelli, Anton e Johanna Diabelli: organizzare una festa che risulti del tutto identica a quella data esattamente un anno prima, nello stesso giorno della settimana, alla stessa ora; verificare se, al ripresentarsi delle stesse circostanze, gli invitati tendano spontaneamente a ripetere gli stessi discorsi, gli stessi atteggiamenti, a rivivere i medesimi sentimenti dell'anno prima.

Come spiega Johanna al narratore, il solo degli invitati a conoscere la ragione segreta della festa, l'obiettivo dell'esperimento è dimostrare la possibilità di sconfiggere l'ordine cronologico, il cui fluire implacabile rende effimeri tutti gli accadimenti umani: la ripetizione di un avvenimento, infatti, produce una coincidenza tra due momenti altrimenti distanti nel tempo; in tal modo, affranca l'avvenimento rispetto al suo contesto contingente, consacrandolo come evento realmente necessario.

Al contrario, come si desume dal romanzo, ciò che avviene una sola volta e che non viene più ripetuto, è come se non fosse mai accaduto³².

³² Si ricorda che questa intuizione percorre anche diversi romanzi kunderiani (oltre al *Libro del riso e dell'oblio*); ad esempio, «Einmal ist keinmal» («Quello che avviene soltanto una volta è come se non fosse mai avvenuto») è il proverbio tedesco che continuamente si ripete Tomáš, personaggio dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* (M. Kundera, trad.it. di G. Dierna / A. Barbato, Adelphi, Milano 1985) e che rappresenta il cuore della sua problematica esistenziale. Il dramma della «leggerezza», ovvero il terrore delle responsabilità, che lo assedia, non

Proprio in quanto elemento di consolidamento del senso, la ripetizione è spesso impiegata anche in campo artistico. Šklovskij, ad esempio, enumera i diversi espedienti, tutti basati sulla ripetizione, di cui la letteratura in prosa può avvalersi per ritardare l'esposizione della trama e così ottenere un effetto di *suspense*, oppure per agevolare i lettori a rammentare i nomi o gli avvenimenti significativi. Quest'ultimo obiettivo, di evidente importanza ai tempi in cui la trasmissione delle opere avveniva solo oralmente, si rivela efficace anche negli schemi romanzeschi dell'età moderna: la riproposizione, in diversi momenti di un unico romanzo, di episodi dello stesso tipo o di talune parole chiave, assicura coerenza al testo e favorisce una comprensione più approfondita del loro significato³³. Commentando il valore che la tecnica della ripetizione assume in letteratura, Edoardo Sanguineti osserva che, in un testo, la presenza di luoghi ricorrenti determina l'insorgere di un certo grado di musicalità: questo favorisce il processo di apprendimento del brano, in quanto ne costituisce un ulteriore elemento di scansione. Non a caso, ricorda Sanguineti, alle origini, quando non esisteva ancora alcuna netta distinzione tra le arti, «non c'è canto, non c'è musica che non [fosse] accompagnata

è altro che l'altra faccia dell'eterna ripetizione del tutto prospettata da Nietzsche, e che costituisce invece il male della «pesantezza» (che colpisce altri personaggi del romanzo).

³³ Per maggiori chiarimenti, cfr. V. Šklovskij, *Teoria della prosa* (1925), trad. it. di C. G. de Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1967, p. 104.

da parola, non esiste una musica strumentale originaria, così come non esiste parola memorabile che non sia musicalmente sostenuta»³⁴.

La presenza della musica facilita il processo di memorizzazione di un testo proprio perché questa è l'arte che più delle altre si avvale del procedimento della ripetizione; lo si desume facilmente se si pensa, ad esempio, all'impiego di un espediente tipico come il *ritornello* nella canzone.

Nel *Manuale di composizione musicale* che raccoglie gli appunti di Schönberg per le lezioni universitarie di Los Angeles³⁵, il maestro viennese indica nella ripetizione uno dei più importanti principi di sviluppo di un brano: un'opportuna varietà del ritmo o della melodia è necessaria, ma perché questa non risulti talmente invasiva da ostacolare il riconoscimento del soggetto musicale, secondo Schönberg è necessario che sia disciplinata dal ricorso ad una chiara articolazione oppure alla pura e semplice ripetizione dei passaggi predominanti.

Anche in questo caso, la ripetizione permette di isolare un motivo nello scorrere apparentemente casuale degli elementi e di poterlo considerare parte di un disegno

³⁴ E. Sanguineti, *Il vincolo poetico*, in R. Aragona (a cura di), *La regola è questa: la letteratura Potenziale*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2002, p. 74.

³⁵ Si tratta di *Elementi di composizione musicale* di Arnold Schönberg, uscito postumo nel 1967 a cura di Gerard Strang. Trad. it. di G. Manzoni, per le Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1969.

organico, al punto che, secondo il maestro della dodecafonìa, «sembra che in musica l'intelligibilità sia impossibile senza ripetizione»³⁶. Tuttavia ciò può avvenire solo se il numero delle ripetizioni non supera un certo limite: al contrario, troppe ripetizioni, o in ogni caso troppe ripetizioni che non accolgano la minima varietà, non corroborano il senso dell'elemento ripetuto, ma ne producono il depauperamento.

Infatti, mentre un numero discreto di ripetizioni sembra definire una sorta di circuito entro il quale l'elemento ripetuto assume un senso, al contrario, un numero eccessivo produce il superamento di questo schema logico: l'oggetto delle ripetizioni si ritrova così nuovamente proiettato in uno spazio informe, e visto che non è più possibile ricondurlo ad alcun contesto, si manifesta nella sua vacuità.

Conseguenze simili sono sperimentate dai protagonisti dei romanzi *La Scuola del virtuoso* e il *Libro del riso e dell'oblio*.

Nel primo caso, ad esempio, il bizzarro esperimento di organizzare una festa ad imitazione di quella dell'anno precedente consegue imprevisti effetti collaterali: la coincidenza tra i due ricevimenti sarà tale che, all'indomani dell'ultimo, gli invitati non riusciranno neanche più a distinguerli l'uno dall'altro e ne

³⁶ Ivi, p. 20.

ricorderanno solo uno; il fenomeno della ripetizione, infatti, se condotto al paradosso, piuttosto che affinarla, instaura una sorta di automatismo della percezione che impedisce l'identificazione e la comprensione dell'oggetto ripetuto. Il narratore – la cui identità sarà svelata solo nella seconda parte del romanzo – sarà il solo a scorgere, tra tutti i particolari della festa nati come riflesso dell'anno prima, gli unici che non sarà stato possibile riprodurre. Grazie a questa capacità di cogliere nell'identico le differenze, sarà il solo a conservare, nel corso della festa, la distanza critica necessaria per sfuggire alla trappola della compressione del tempo e della memoria in cui cadranno gli altri e a poter quindi salvaguardare i propri ricordi e la propria identità.

La riflessione sulla sottile linea di demarcazione tra senso e non-senso della ripetizione costituisce anche il tema del capitolo del *Libro del riso e dell'oblio* organizzato attorno al personaggio di Jan, e non a caso intitolato *Il Confine*. Jan conosce il potere della ripetizione di conferire senso agli avvenimenti; tuttavia, si rende anche conto che, al di là di un certo limite, troppe ripetizioni possono rendere l'avvenimento più significativo insulso, quando non addirittura grottesco³⁷.

³⁷ Questa particolare declinazione del concetto di confine é illustrata anche esplicitamente, attraverso le riflessioni del protagonista: «Perché ha sempre davanti agli occhi questa immagine del confine? Si risponde che probabilmente sta invecchiando: le cose si ripetono e ad ogni ripetizione perdono un po' del loro senso. O, più esattamente, perdono

È quanto, ad esempio, succede nel caso dell'amore: la percezione di riprodurre codici di comportamento perpetrati da secoli inizialmente ne accresce la magia, poiché questi codici sostengono un immaginario comune senza il quale probabilmente l'attrazione tra uomini e donne non esisterebbe. Tuttavia, come Jan sperimenta sulla propria pelle, per tutti arriva, presto o tardi, il momento in cui la consapevolezza fin troppo lucida di seguire da sempre i medesimi schemi mette a nudo la natura meccanica dell'amore stesso, determinando così l'impossibilità di cedere ancora al suo richiamo.

A meno che, anche in questo caso, non si riesca a scorgere nella sequenza degli amori seriali il particolare che si discosta dal resto e che quindi salva da un'assuefazione passiva ai modelli.

Questa necessità di salvaguardare l'equilibrio tra ripetizione e differenza vale anche in musica: da un lato, la riproposizione dei motivi³⁸ permette l'identificazione dell'idea musicale di base e assicura coerenza al testo; dall'altro, ricorda Schönberg negli *Elementi di composizione*, «la sola ripetizione spesso dà luogo alla

goccia a goccia la loro forza vitale, che presuppone automaticamente un senso. Il confine, dunque, significa per Jan la massima dose ammissibile di ripetizioni». M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, cit. , p. 259.

³⁸ Si ricordi che in musica, per *motivo*, si intende la più piccola unità di composizione: esso consiste di almeno due, tre note e di un modello ritmico che sia facilmente riconoscibile. Più motivi compongono un *tema*: esso è inteso come l'idea che conferisce al brano senso unitario.

monotonia, e questa può essere eliminata solo per mezzo della *variazione*»³⁹.

Questa prevede la continua esposizione, presentata ogni volta in maniera diversa, del medesimo tema⁴⁰.

Il principio compositivo delle variazioni su tema conserva quindi il pregio di consentire allo stesso tempo la ripetizione di alcuni elementi e di evitare che un'eccessiva concentrazione sugli stessi impedisca di cogliere lo sviluppo della composizione.

1.2 La variazione su tema da Bach a Schönberg

La musica, che consiste essenzialmente di composizione formale⁴¹, è forse l'arte maggiormente caratterizzata dalla tensione dialettica verso i due principi di immanenza e trasformazione. Probabilmente anche per questo, quasi fin dalle origini della storia della musica, dunque prima ancora di evolversi fino ad attestarsi in modello strutturale

³⁹ A. Schönberg, *Elementi di composizione musicale*, cit., p. 8.

⁴⁰ Ricordiamo inoltre che le variazioni possono esercitarsi sulla melodia del tema, oppure riguardare altri aspetti, come l'armonia o il ritmo; in base all'azione, maggiore o minore, che esercitano sul tema, si distinguono poi rispettivamente in radicali, modificatrici oppure semplicemente ornamentali. Altri cenni relativi all'impiego musicale delle variazioni su tema sono disponibili nel par. *Var. 1:Variazioni su tema: una forma mentis*, pp.12-21.

⁴¹ La musica, ricorda Claude Lévi-Strauss nel *Finale* di *Mitologica*, corrisponde infatti al prodotto di un incontro tra strutture e suono che non coinvolge la presenza di senso. Cfr. C. Lévi-Strauss, in particolare, il *Finale* dell'*Uomo nudo*, cit.

autonomo e compiuto, il principio delle variazioni risulta uno dei più importanti metodi di sviluppo di un brano.

Nel Medio Evo, ad esempio, è frequente il ricorso alla tecnica detta *frangere voces*, che consiste nel contrapporre alla melodia principale, generalmente caratterizzata da un ritmo ad intervalli lunghi, linee melodiche simili ma scandite ad un ritmo più incalzante; una specificazione di questo procedimento, affermata nel corso del Rinascimento, prevede invece di alternare al ritmo di base sequenze ritmiche ad intervalli sempre più brevi. Il principio delle variazioni su tema comincia in questo modo ad assumere una delle sue funzioni più tipiche, almeno in questa prima fase della sua evoluzione: quella di complicare una linea melodica altrimenti troppo semplice per supportare un'intera composizione.

Questo tipo di variazioni conserva un valore puramente ornamentale: esse contribuiscono all'estensione della trama musicale agendo solo sugli aspetti più superficiali del tema, senza configurarsi come strumenti di un suo più sostanziale approfondimento.

Tale meccanismo, ad esempio, alimenta due forme musicali concepite per la danza, la *ciaccona* e la *passacaglia*: entrambe sfruttano il principio dell'*ostinato*, che consiste nel ripetere insistentemente una stessa frase musicale attraverso un intero movimento o un episodio di

esso⁴². Per assistere, invece, alla promozione delle variazioni da semplice florilegio, subordinato al tema, a cardine dell'architettura di un'opera, é necessario attendere il XVIII secolo.

Le *Variazioni Goldberg*⁴³ di Bach, composte tra il 1741 e il 1745, rappresentano uno dei primi esempi di variazioni realmente "trasformatrici": ovvero, di variazioni che apportano una modifica sostanziale al tema di riferimento. Nel caso delle *Goldberg*, il tema sembra essere rappresentato dall'*Aria* iniziale⁴⁴; questa é poi riproposta in una versione leggermente modificata nell'*Aria a Capo* conclusiva, così determinando l'assetto circolare dell'opera. Tra la prima e l'ultima *Aria*, si sviluppano trenta variazioni, il cui pregio fondamentale risiede soprattutto nei rapporti di perfetta simmetria che presiedono alla loro concatenazione.

⁴² Secondo Otto Károlyi, più precisamente «si può affermare che la passacaglia è basata su un tema *ostinato* di caratteristiche melodiche ben definite (tema che di norma si trova al basso), mentre la ciaccona è una variazione continua in cui il «tema» é piuttosto un semplice collegamento di accordi, che serve di base a ciascuna variazione». In: *La Grammatica della musica*, cit. , p.136.

⁴³ *L'Aria con diverse variazioni per clavicembalo a due manuali* (BWV 988), conosciuta con il nome di *Variazioni Goldberg*, dal nome dell'interprete per il quale furono ideate, fu composta da Johann Sebastian Bach per il clavicembalo solo tra il 1741 e il 1745 e pubblicate a Norimberga dall'editore Balthasar Schmid. Ripartite in dieci cicli e modellate alternativamente secondo tre forme diverse (la danza, la toccata e il canone), le *Variazioni Goldberg* costituiscono un esempio di perfezione formale, regolata da una serie di schemi matematici e simmetrie, che le conferisce una coesione forse pari a nessun'altra opera musicale.

⁴⁴ Per alcuni studiosi, invece, anche l'*Aria* iniziale costituirebbe un'ulteriore variazione; secondo tale interpretazione, quella ideata da Bach sarebbe una *suite* di variazioni senza tema.

Secondo la leggenda, il ciclo delle *Goldberg* sarebbe stato composto come antidoto all'insonnia di cui soffriva il conte von Keyserling, amico di Bach; l'ascolto del basso ritmico che sottende le trenta variazioni avrebbe dovuto aiutarlo a scivolare nel sonno.

Alcuni studiosi sostengono l'infondatezza di questo aneddoto, visto che la tecnica alla base di queste variazioni appare troppo elaborata perché si possa immaginare che potesse non impegnare fino in fondo l'attenzione di un melomane come von Keyserling e concedergli la distensione necessaria al riposo. Tuttavia:

«Come tutti i malati di insonnia ben sanno, l'importante non é tanto farsi cullare dalla reiterazione di una tematica, quanto di far scoccare la scintilla che permetterà il cortocircuito del flusso di pensieri per sintonizzarli sulle onde dell'inconscio. Ora, le *Variations Goldberg* sono mirabilmente concepite per produrre questo effetto: ciascuna di loro costituisce un piccolo universo immaginario, dotato delle proprie leggi e della sua coerenza»⁴⁵.

⁴⁵ «L'important, comme le sait chaque insomniaque, n'est pas de se faire bercer par la réitération d'une thématique, mais au contraire de déclencher l'étincelle qui permettra de court-circuiter le courant de la pensée pour le brancher sur les ondes de l'inconscient. Or, les *Variations Goldberg* sont admirablement conçues pour produire cet effet: chacune d'entre elles constitue un petit univers imaginaire, avec ses propres lois et sa propre cohérence». (trad. nostra). N. Huston, *Les Variations Goldberg*, Babel, Paris 1981, p. 112.

L'osservazione del critico musicale Franz Blau, personaggio del romanzo di Nancy Huston intitolato *Le Variazioni Goldberg*, sottolinea il nuovo statuto di queste variazioni, che non si configurano più come semplici esercizi di stile ma appaiono ormai quasi indipendenti dal tema. La possibilità indicata dalle *Goldberg* di costruire un'opera modulando in chiave sempre diversa la medesima istanza di partenza, dai tempi di Bach non cessa di suggestionare la creatività, oltre che dei compositori, anche di diversi scrittori, che hanno sperimentato le varie soluzioni a cui può dar luogo la traduzione di questa struttura nel romanzo.

Le Variazioni Goldberg (1981), opera d'esordio dell'autrice canadese Nancy Huston, può essere inteso come una variazione romanzesca sul capolavoro di Bach.

Il romanzo appare suddiviso in trentadue capitoli, tanti quante le unità di cui si compone il ciclo delle *Goldberg*; trentadue è anche il numero dei personaggi del romanzo, un gruppo di amanti della musica classica, invitati ad assistere ad un'esecuzione delle variazioni di Bach.

Più esattamente, ogni capitolo introduce un personaggio diverso, il quale espone in prima persona ricordi ed impressioni suscitati dal concerto, fino a perdersi in divagazioni più generali.

Al centro dell'attenzione generale, oltre alle stesse *Variazioni Goldberg*, il personaggio di Liliane Kulainn, interprete del concerto e, in quanto organizzatrice della

serata, l'unica del gruppo a conoscere tutti gli altri: ascoltandola suonare, ogni personaggio si troverà a riflettere sul particolare rapporto che lo lega a lei.

Anche nel romanzo di Yves-Michel Ergal, *L'Offrande musicale*⁴⁶ (1993), il protagonista è una pianista, Ingrid Weber, la cui fama è legata soprattutto alla sua interpretazione delle *Variazioni Goldberg*.

Così, nonostante il titolo del romanzo alluda ad un'altra opera di Bach⁴⁷, anche questo risulta strutturato secondo il meccanismo che presiede il ciclo delle *Goldberg*: i vari capitoli, in tutto trentadue, corrispondono ciascuno ad una variazione Goldberg diversa e ad altrettanti periodi della vita della pianista.

I romanzi di Ergal e Huston, entrambi ispirati al modello delle *Variazioni Goldberg*, ne evidenziano tuttavia aspetti diversi. Dell'opera di Bach, Ergal sembra valorizzare soprattutto la coerenza organica, per cui le variazioni, pur rappresentando ciascuna una composizione compiuta, collaborano ad una definizione più approfondita del tema di riferimento.

Così, la scansione del romanzo in capitoli-variazioni risulta governata da un criterio di unitarietà tematica: la rievocazione dei diversi "capitoli" dell'esistenza di Ingrid

⁴⁶ Y-M. Ergal, *L'Offrande musicale*, Calmann-Lévi, Paris 1993.

⁴⁷ In questo caso, si tratta dell'*Offerta musicale* (BWV 1079), una raccolta musicale composta da due fughe, dieci canoni e una trio sonata, composta da Bach nel 1747 in onore del re di Prussia.

Weber, a cui le variazioni di Bach risultano simbolicamente associate, mira a cogliere il vero io della pianista, la cui misteriosa natura costituisce la questione tematica, nonché il motore del romanzo.

Nella sua elaborazione romanzesca delle *Variazioni Goldberg*, Huston sembra invece porre maggiormente in risalto la novità rappresentata dall'indipendenza di queste variazioni rispetto al tema.

Il romanzo, infatti, non è strutturato attorno ad una qualche unità tematica, ma presenta una configurazione seriale: le riflessioni dei diversi personaggi non confluiscono verso una questione centrale, quale ad esempio avrebbe potuto essere, anche in questo caso, la ricerca della vera identità della pianista Liliane Kulainn, unico elemento di raccordo tra tutti i personaggi⁴⁸.

Liliane o il concerto non costituiscono il tema, il punto di arrivo di una riflessione unitaria sviluppata dal romanzo e corroborata dai diversi punti di vista dei vari personaggi; al contrario, forniscono solo il pretesto, il punto di avvio per l'esposizione delle storie di vita dei vari personaggi, in cui consiste il vero scopo del romanzo. Nell'interpretazione romanzesca che Nancy Huston offre del capolavoro di Bach, le variazioni (corrispondenti ai vari

⁴⁸ In quanto anello di congiunzione di tutti i personaggi del romanzo, quello di Liliane è l'unico ad assumere la funzione di narratore non in uno soltanto, ma in due capitoli: non a caso, i capitoli corrispondenti alle due Arie iniziale e conclusiva.

personaggi che gravitano attorno alla figura della pianista) detengono l'assoluta sovranità nella gerarchia strutturale dell'opera, al punto da non richiedere quasi più la presenza di un tema.

Il potenziamento dell'autonomia delle variazioni rispetto al tema è ulteriormente sviluppato da Beethoven, le cui *Trentatré variazioni sopra un valzer di Diabelli*⁴⁹ (composte tra il 1819 e il 1823) rappresentano un'altra tappa importante nella storia dell'evoluzione di questo principio compositivo.

Secondo André Boucourechliev, uno dei migliori commentatori di Beethoven, al posto di mostrare un unico oggetto sotto luci diverse – obiettivo in cui consiste, al di là di tutte le categorie o gradi di trasformazione possibili, la definizione più generale della forma variazione –, «le *Variations Diabelli* presentano trentatré 'oggetti diversi in un'unica luce'»⁵⁰.

In questo caso il tema non risponde ad un'invenzione dello stesso autore delle variazioni, ma è desunto

⁴⁹ In una prima fase, il ciclo di variazioni ne comprendeva solo 23; le altre dieci vennero aggiunte nel 1823 (dove il numero 120 dell'*opus*).

⁵⁰ Cfr. A. Boucourechliev, *Beethoven*, Paris, Seuil, 1963, p. 91: «Invece di presentare 'lo stesso oggetto sotto luci diverse' – in cui potrebbe consistere, al di là di tutte le categorie e i gradi di trasformazione, la definizione più generale della variazione, le *Variations Diabelli* presentano trentatré 'oggetti diversi sotto un'unica luce'». (trad.nostra). Cfr. l'originale in francese: «Au lieu de présenter 'le même objet sous des lumières différentes' – ce qui pourrait être, par-delà toutes les catégories et degrés de transformation, la définition la plus générale de la variation, les *Variations Diabelli* présentent trente-trois 'objets différents dans la même lumière qui les traverse'».

dall'esterno: si tratta di un piccolo valzer proposto dal compositore austriaco Anton Diabelli ad una cinquantina di musicisti, perché ciascuno lo rielabori con una propria variazione.

Beethoven, inizialmente restio ad accogliere l'invito, vi ravvisa in seguito la possibilità di operare uno sconvolgimento di molti principi formali fino a quel momento alla base delle composizioni, e in particolare dei rapporti tra tema e variazioni.

Quello offerto da Diabelli, semplicissimo e già articolato in due parti, peraltro identiche, sembra infatti creato apposta per essere vivisezionato; di conseguenza, rappresenta lo spunto ideale per ideare, piuttosto che facili ornamenti, vere e proprie parodie sul tema⁵¹.

Ciò che resta del tema, nelle trentatré variazioni presentate da Beethoven, è appunto soltanto la sua ombra: al posto di sottolinearne gli elementi principali e così posizionarlo come centro aggregante dell'opera, queste variazioni traggono linfa dalle sue più insignificanti particelle, che inglobano poi in forme varie e disparate, come la *fuga*, il *minuetto* o la *marcia*; ad esempio, già la prima variazione, che secondo i canoni avrebbe dovuto

⁵¹A questo proposito, Michel Butor (qualche anno dopo la pubblicazione del suo *Dialogo con 33 variazioni di Ludwig van Beethoven su un tema di Diabelli*, cit.) scrive che in quest'opera si registra il passaggio «dalla struttura *tema e variazioni* alla struttura *variazioni*, che in Schönberg diventerà *variazione perpetua*». Cit. da M. Butor, «*In Forma di introduzione. Risposte a Mario Lavagetto*», in: M. Butor, *Sei saggi e sei risposte su Proust e il romanzo*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca 1977.

ricalcare la struttura del tema, sancendone in tal modo la conferma, ne stravolge i tratti essenziali.

Le ultime variazioni elaborano inoltre alcuni motivi desunti da altre celebri opere a variazioni, come ad esempio le *Variazioni Goldberg* (a cui rimanda in particolare la Variazione n.31) o la *Sonata n.32 – opus 111*, ulteriore monumento all'arte della variazione realizzato dallo stesso Beethoven nel 1822; ciò sembra confermare l'impressione che le *Variazioni Diabelli* rappresentino una sorta di teorema sulla metafisica delle variazioni.

Come già nel caso delle *Variazioni Goldberg*, la libertà compositiva dimostrata dalle *Variazioni Diabelli* attira l'attenzione non solo di musicisti; in letteratura, le opere che riecheggiano questo modello si dimostrano altrettanto innovative sul piano strutturale.

Ad esempio, sia il *Dialogo con 33 variazioni di Ludwig van Beethoven su un valzer di Diabelli* condotto da Butor, sia il romanzo *La Scuola del virtuoso*, da Beethoven non si limitano a trarre solo lo schema a variazioni ma, proprio alla maniera delle *Diabelli*, sembrano sperimentare tutte le potenzialità creative insite a questa forma compositiva.

Il *Dialogo* presentato dal saggio di Butor, ad esempio, non consiste solo nello scambio intrattenuto dall'autore con l'*Opus.120*, ma anche in quello che l'autore ricrea tra quest'ultima e gli altri esempi di variazioni su tema che l'hanno preceduta o che ad essa hanno fatto seguito.

Allo stesso modo, il romanzo di Jonke combina almeno due modelli di variazioni: quello rappresentato dalle *Diabelli* e un altro, introdotto dall'*Opus 111*, sonata beethoveniana dall'architettura formale senza precedenti⁵². Il riferimento alle *Variazioni Diabelli* caratterizza soprattutto la prima parte del romanzo, dedicata all'episodio della festa: esso si concretizza, ad esempio, nell'omonimia che associa il celebre compositore austriaco all'organizzatore della serata, il fotografo Anton Diabelli, per il quale «la realtà non è credibile finché non l'ha catturata con una delle sue macchine (...). Da cui ne consegue che, spesso, vive gli avvenimenti solo quando si sono svolti e compiuti da tempo»⁵³. Questo indizio rivela un duplice significato.

Da un lato, evidenzia una certa affinità esistente tra il progetto musicale delle variazioni, animato dal vero Diabelli, e l'esperimento architettato dal personaggio di Jonke, ugualmente desideroso di verificare le

⁵² Composta tra il 1821 e il 1822, insieme alle *Variazioni Diabelli* questa sonata (la n. 32) costituisce una delle ultime composizioni per pianoforte di Beethoven. Da allora al centro dell'attenzione dei musicologi per via dell'originalità che ne caratterizza la struttura (a differenza dei classici tre o quattro, consta di soli due movimenti peraltro molto diversi tra loro), questa sonata ha ispirato più volte anche l'immaginario letterario; Nel *Doktor Faustus* (1947), ad esempio, Thomas Mann dedica svariate pagine all'analisi dell'*Arietta* finale.

⁵³ G. Jonke, *La Scuola del virtuoso*, cit., p. 19. Trad. mia dal francese: «la réalité n'est pas crédible tant qu'il ne l'a pas prise avec un de ses appareils (...) C'est pourquoi, souvent, il ne vit les choses que lorsqu'elles sont passées et révolues depuis longtemps».

conseguenze provocate dalla riproposizione di una stessa situazione.

Dall'altro, questo accostamento sembra avere lo scopo di preannunciare il destino fallimentare a cui andrà incontro l'esperimento della festa: contrariamente a quanto auspicato dall'organizzatore, esso infatti non darà luogo a delle perfette ripetizioni, ma appunto a delle variazioni⁵⁴; queste ultime, tuttavia, risulteranno percepibili solo a chi sarà in grado di scorgere, nella *ripresentazione*⁵⁵ degli eventi passati, le sostanziali differenze.

La suggestione delle *Variazioni Diabelli* sembra influire anche nella concezione strutturale di questa prima parte, organizzata intorno alla serie di aneddoti e personaggi speculari che animano la festa.

Ad esempio, i quadri di Florian Waldstein, affissi sugli alberi del giardino in cui si svolge il ricevimento e che ritraggono i particolari nascosti alla vista dalla superficie stessa del quadro; la conferenza del poeta Kalbrenner sulle immagini-duplicato del mondo; la confessione,

⁵⁴ Consulta anche J-Y. Masson, Prefazione all'edizione francese della *Scuola del virtuoso*, cit., pp. 7-10. In particolare pag.9: «Le nom même du photographe, homonyme du musicien viennois sur une valse duquel Beethoven composa ses célèbres *Variations opus 120*, semble promettre que quelque variation, justement, ne saurait manquer de se glisser dans ce projet d'une impossible répétition».

⁵⁵Non a caso, ricordiamo, questa prima parte del romanzo, porta il titolo di *Presenza del ricordo*. (Nell'edizione francese di riferimento, *Présence du souvenir*. Vd. pp. 15-125). Il titolo della seconda, *Gradus ad Parnassum*, evoca invece ancora un oggetto musicale: si tratta della raccolta di piccoli studi per pianoforte di Muzio Clementi, musicista contemporaneo a Beethoven (il cui "fantasma", come si dimostrerà, aleggia in tutto il romanzo di Jonke).

espressa dal narratore, del circolo vizioso in cui è sprofondato ormai da anni, una sequela insensata di giorni che si ripetono sempre uguali: tutti questi episodi richiamano la questione principale della prima parte – il conflitto tra abitudine alla ripetizione e necessità della variazione –, quale emerge pian piano nel corso della vicenda, fino alla presa di coscienza finale.

Il narratore, grazie alla sua capacità di notare le piccole variazioni che separano l'ultima festa dalla precedente, riesce finalmente a spezzare il cerchio della ripetizione, ovvero a sottrarsi alla *routine* esistenziale in cui era scivolato. Tuttavia, l'individuazione delle varie implicazioni esistenziali insite alla dicotomia ripetizione/variazione come vera unità tematica della *Scuola del Virtuoso* non è possibile se non interpretando le vicende esposte nella prima parte alla luce della seconda.

Pur immergendo i lettori in un universo spazio-temporale quasi del tutto estraneo alla prima parte, *Gradus ad Parnassum* – questo il titolo della seconda parte – ne recupera, sviluppandoli ulteriormente, i motivi principali.

Questo tipo di costruzione, oltre a generare un singolare effetto contrappuntistico per l'accostamento di due storie dalle atmosfere così diverse, permette di ravvisare nella *Scuola del virtuoso* le linee di un progetto organico; e ciò

nonostante l'assenza di una vera unità d'azione che accomuni prima e seconda parte⁵⁶.

Tale suddivisione in due sezioni, indipendenti solo in apparenza, rivela come l'architettura generale del romanzo, prima che alle *Diabelli*, sia principalmente ispirata all'*Opus 111*; la maggiore particolarità di quest'opera consiste nel fatto che, in completa antitesi rispetto ai canoni tradizionali – che prevedevano per la

⁵⁶Mentre all'analisi dell'originale struttura alla base della *Scuola del virtuoso* saranno dedicate riflessioni più approfondite nella Seconda Parte del presente lavoro, in questa sede evidenziamo soprattutto le analogie presenti tra questo romanzo e l'*Opus 111* di Beethoven.

Un'altra conferma dell'importanza che questo modello musicale assume per il romanzo di Jonke è offerta da Pierre Brunel, al quale l'insolita contiguità, all'interno di uno stesso romanzo, di due parti dai contenuti così eterogenei sembra ricalcare lo schema della "domanda e risposta" ; secondo lo studioso francese, prima ancora che dall' *Op. 111*, Jonke potrebbe aver ricavato questo modello dal famoso ritornello «*Muss es sein ? – Es muss ein*» che scandisce l'alternanza dei due motivetti su cui si basa il quartetto beethoveniano *Op. 135*. Così, sostiene Brunel, «si può pensare che Gert Jonke, organizzando il suo racconto in due parti sotto il segno dell'opus 111, e non soltanto quello della *Scuola del virtuoso*, ritrova in maniera più diretta il gioco della domanda e della risposta. Chi è, in 'Presenza del ricordo' («*die gegenwart der erinnerung*»), il Narratore che assisteva alla festa dei Diabelli ? 'Gradus ad parnassum' ci fornisce elementi di risposta e informazioni sulle sue condizioni, sulla sua professione et il suo passato». Trad. nostra («on peut penser que Gert Jonke, plaçant son récit en deux parties sous le signe de l'opus 111, et pas seulement sous celui de *L'École du virtuose*, retrouve plus complètement le jeu de la question et de la réponse. Quel est, dans 'Présence du souvenir' («*die gegenwart der erinnerung*»), ce Narrateur qui assistait à la fête chez Diabelli ? 'gradus ad parnassum' nous apporte des éléments de réponse et des informations sur son état, sur sa profession et sur son passé»).

Cfr. P. Brunel, *Les Arpèges composés*, Éditions Klincksieck, Paris 1997, pp. 128-129. Ricordiamo che il *leit-motiv* «*Muss es sein ?*» di Beethoven viene inglobato anche nella composizione del romanzo di Milan Kundera *L'Insostenibile leggerezza dell'essere* (1984).

sonata un'articolazione in tre o quattro movimenti⁵⁷ –, ne presenta solo due, il *Maestoso* e l'*Arietta a variazioni*.

Il riferimento all'*Opus 111* figura esplicitamente in *Gradus ad Parnassum*: 111 sono infatti i pianoforti a coda custoditi nel solaio del conservatorio in cui si aggirano il compositore Fritz (personaggio in cui si riconosce il narratore della prima parte) e suo fratello.

Giunti alla scuola di musica per rendere visita al loro vecchio professore, i due finiscono per sbaglio nel solaio, restandovi intrappolati per diverse ore; lì hanno modo di discutere della sorte a cui andranno incontro i 111 pianoforti, ormai inutilizzati da diversi anni e quindi in via di deterioramento.

Come si desume da alcuni indizi disseminati nella narrazione, il solaio rappresenta in realtà la mente di Fritz e il fratello la voce della sua coscienza; a loro volta, i 111 pianoforti *scordati* sono da interpretare come metafora del blocco creativo che da anni lo assedia (si ricordi che a questa crisi viene spesso fatto riferimento anche nella prima parte). La questione, fatale per il narratore, e serpeggiante già nella prima parte del romanzo – nonostante assuma una formulazione più chiara solo in

⁵⁷ Come riporta Isabelle Piette in *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)* (Presses Universitaires de Namur, 1987) a pag. 64: «[la sonata] si compone inizialmente di un *allegro* di forma sonata, in seguito di un secondo movimento lento (spesso un *romance* o delle *variazioni*), di uno *scherzo* e infine di un *rondò*». Questo schema, aggiunge la studiosa, sarà generalmente conservato «fino a che Beethoven non la marcherà del suo genio».

Gradus ad parnassum –, è la seguente: sarà possibile ridestare i 111 pianoforti dal loro lungo sonno, cioè scuotere l'immaginazione per dare vita alla Variazione perfetta, ovvero alla svolta tanto attesa, dopo anni e anni di noiosa ripetizione del sempre uguale?

L'improvvisa decisione, annunciata dal direttore del conservatorio, di bruciare i pianoforti – a causa della difficoltà di trasferirli fuori dal solaio – sembra indicare il fallimento di questa speranza.

La fine dell'episodio, che mostra Fritz cadere vittima di allucinazioni (per strada, Fritz scorge personaggi dai capelli in fiamme, l'immagine del mare in ebollizione⁵⁸, etc.), conferma il sospetto che il personaggio, in questa seconda parte, subisce una sorta di regressione rispetto alla soluzione salvifica che aveva raggiunto nella prima⁵⁹.

Ciò suggerisce l'ipotesi che le due metà della *Scuola del virtuoso* non siano disposte in successione cronologica ma che la seconda, ambientata nella psiche del protagonista, rappresenti il rovescio speculare della prima (una sua variazione), che può essere intesa in tal senso come proiezione all'esterno dei conflitti interiori dell'eroe. Oppure, che *Gradus ad Parnassum*, secondo lo stesso

⁵⁸ Anche questi dettagli confermano l'ipotesi secondo cui il solaio e i piano forti non rappresentino altrose non la proiezione della mente del personaggio principale.

⁵⁹ Ricordiamo che nella prima parte la "salvezza" di Fritz era consistita appunto nella sua capacità di ri-conoscere le piccole variazioni che avevano distinto l'ultima festa da quella originaria; grazie a questa scoperta, il personaggio riesce a sottrarsi alla trappola della ripetizione.

criterio che unisce il secondo movimento dell'*Opus 111* al primo, accompagni i lettori in un'epoca antecedente, o comunque lontana da quella in cui si svolge l'asse centrale della narrazione (coincidente con la prima parte); tale spiegazione risulta ammissibile in quanto la ragione della sua presenza non consiste nel completare la trama delineata in *Presenza del ricordo*, ma nel declinarne temi e motivi in base a nuove prospettive.

In ogni caso, sembrano poter valere per *La Scuola del virtuoso* le stesse osservazioni delle quali si avvale Milan Kundera, nei *Testamenti traditi*, per cogliere la principale qualità dell'*Opus 111*: «è proprio l'inattesa contiguità di questi due movimenti ad essere eloquente, espressiva, a diventare il *gesto semantico* della sonata, il suo significato metaforico (...). Questo significato metaforico, non traducibile in parole e tuttavia forte e insistente, conferisce unità ai due movimenti della sonata un'unità inimitabile»⁶⁰.

Impiegando lo schema a variazioni dell'*Opus 111*, uno schema in cui la seconda parte é allo stesso tempo

⁶⁰ Kundera prosegue la riflessione introducendo la possibilità di un confronto tra l'opera di Beethoven e la letteratura: «La *Sonata* opera 111 mi fa pensare a *Palme selvagge* di Faulkner. Qui, si alternano un racconto d'amore e la storia di un evaso, due soggetti che non hanno nulla in comune, non un personaggio e neanche una qualunque percettibile affinità di motivi o di temi. Una composizione che non può servire da modello a nessun altro romanziere; che può esistere una volta e basta; che è arbitraria, non raccomandabile, ingiustificabile; ed è ingiustificabile perché dietro di essa si avverte un *es muß sein*, che rende superflua ogni giustificazione». M. Kundera, *I Testamenti traditi*, cit., pp. 167-168.

radicalmente diversa eppure in ogni suo elemento complementare alla prima, il romanzo di Jonke acquisisce la stessa struttura concentrata, cioè interamente *centrata* sul tema che Beethoven aveva auspicato per la sua sonata; una struttura che appare di colpo libera da tutto l'apparato di premesse, descrizioni, digressioni di cui secondo i canoni tradizionali il romanzo doveva necessariamente ammantare lo spazio dedicato all'esposizione del tema vero e proprio, per consacrarsi dall'inizio alla fine allo sviluppo della questione esistenziale specifica del romanzo. In questo modo, l'autore mostra di aver recepito la lezione più importante del musicista tedesco, per il quale uno degli obiettivi principali – ricorda ancora Milan Kundera – è stato proprio quello di:

«dare un senso diverso alla forma di tema con variazioni che prima di lui era solo virtuosismo tecnico, e virtuosismo particolarmente vacuo: un po' come far sfilare in passerella una sola indossatrice con diversi modelli. Di questa forma Beethoven ha rovesciato il senso, chiedendosi: quali sono le possibilità melodiche, ritmiche, armoniche che si celano in un tema? Fin dove ci si può spingere nella trasformazione sonora di un tema senza tradirne l'essenza? E qual è, poi, quest'essenza? Ponendosi, musicalmente, interrogativi di questo genere, Beethoven può fare a meno di tutto ciò che la forma-

sonata comporta, di ponti, sviluppi, *remplissages*; nemmeno per un attimo egli si distoglie da ciò che è per lui essenziale, dal mistero del tema»⁶¹.

Il tipo di variazione a cui Beethoven approda nella sua ricerca, da cui lo stesso Kundera trae spunto per l'architettura dei suoi romanzi⁶², attesta per la prima volta nella storia della musica la possibilità fenomenologica della variazione, coincidente con la ricognizione delle potenzialità intrinseche di un tema.

L'eredità lasciata da Beethoven non viene però raccolta nel cosiddetto periodo romantico: le variazioni di Schubert sui propri *lied* (ad esempio, nel quartetto *La Morte e la*

⁶¹ Ivi, p. 150.

⁶² Mentre Thomas Mann impiega l'*Op.111* direttamente come soggetto narrativo, si è visto che altri romanzieri se ne avvalgono come schema di composizione. Come già accennato nel primo par. del presente capitolo, Milan Kundera ravvisa in quella che lui battezza «*strategia beethoveniana delle variazioni*» la possibilità di esplorare in maniera più esaustiva i temi attorno ai quali organizza i suoi romanzi; così, nel *Libro del riso e dell'oblio* (1978) le sette parti in cui è suddivisa l'opera corrispondono a sette diversi modi di declinare gli interrogativi esistenziali al centro del romanzo e in altre opere kunderiane, da *La Vita è altrove* (1969) a *L'Immortalità* (1988), lo stesso gioco di punti di vista è ricreato attraverso variazioni "di ritmo" nella narrazione o, come vedremo, tramite il confronto polifonico tra inserti onirici ed elementi realistici del racconto. Altri romanzieri, come Claude Roy, adottano invece nelle loro opere non tanto la "variazione beethoveniana", quanto più precisamente la stessa suddivisione bipartita dell'*Op.111*. Ad esempio, *La Traversée du Pont des arts* di Roy (Gallimard, 1979) è composta di due parti dall'lunghezza molto disequilibrata (la prima consta di circa duecento pagine, la seconda di una decina appena), esattamente come la sonata di Beethoven; l'ultima, poi, è intitolata *Dernier mouvement: 'Adagio'*, in omaggio al secondo movimento dell'*Op.111* e, come già nell'opera musicale, anche la seconda parte del romanzo consegue sia il fine di sviluppare ulteriormente i temi e motivi delineati nella prima parte che quello di stemperarne i toni più drammatici.

Fanciulla) o i cicli di variazione pianistici di Brahms su temi di Haendel e Paganini rispondono ancora solo al bisogno di virtuosismo musicale.

La tecnica wagneriana del *leit-motiv* è forse una delle poche, nel XIX secolo, ad implicare l'uso della variazione come mezzo di straniamento – e non solo di abbellimento – della materia musicale basilare.

In realtà, però, in questo caso il principio della variazione appare in qualche modo rovesciato: non si tratta qui di riproporre in maniera parzialmente modificata uno stesso tema, ma al contrario di far ricorrere il medesimo soggetto in momenti diversi della stessa opera, così da far risaltare come elementi di un'opera unitaria anche episodi apparentemente slegati.

Il principio della variazione ritorna ad occupare un posto centrale nelle riflessioni dei compositori all'inizio del XX secolo. Oltre a figurare come procedimento fondamentale della musica jazz, dove confluisce nella tecnica dell'*improvvisazione* – consistente appunto nella ripresa liberamente variata di materiali di base –, un ripensamento intorno al concetto stesso di variazione costituisce la piattaforma d'avvio alla riforma del sistema tonale, modello su cui, fin dalle origini, era sempre stata basata l'articolazione della materia musicale.

Il sistema tonale prevede che questa venga impostata secondo una scala gerarchica, le cui note sono percepite come più o meno dominanti in base al rapporto che

instaurano con la nota che funge da cardine di tutta la composizione, detta nota *tonica*.

Constatata l'insufficienza raggiunta ormai da questo modello, dopo secoli di impiego, a rendere le varie potenzialità espressive della musica, Schönberg e gli altri esponenti della cosiddetta seconda scuola di Vienna⁶³ si propongono di rivitalizzarlo, attraverso un'opera di scardinamento dei parametri attorno ai quali si era sempre costituito.

Una delle applicazioni più rimarcabili di questa nuova organizzazione pantonale⁶⁴ della musica – così chiamata per l'introduzione di più note toniche, in luogo di una sola – corrisponde alla tecnica conosciuta come dodecafonica o seriale: essa consiste nella continua riproposizione di un'unica serie di dodici note, in modo che

⁶³ Per *Seconda Scuola di Vienna* si intende la scuola musicale fondata all'inizio del XX secolo da Arnold Schönberg e i cui principali rappresentanti furono, oltre allo stesso Schönberg, Alban Berg e Anton Webern. La denominazione fa riferimento ad un'implicita *prima scuola di Vienna*: quella formata da Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven.

⁶⁴ Il termine "atonale", con cui è maggiormente diffuso il tipo di musica elaborato dalla scuola di Schönberg, è in realtà dovuto ai suoi detrattori, che lo avevano coniato come sinonimo di "anti-musicale"; questo nell'ottica che la rivoluzione schönberghiana procedesse nel segno di un'acomplessa distruzione di tutti i criteri – ritmici, melodici, formali -, che la musica doveva rispettare. D'altra parte, i rappresentanti della seconda scuola di Vienna chiariscono che loro intenzione non era deporre tali criteri, né superare del tutto il concetto di tonalità, ma semplicemente condurre un'arivisitazione critica. Lo stesso Schönberg parla di una semplice differenza di grado tra il tradizionale sistema tonale e quella che definisce «la tonalità di oggi»; per la quale, nel *Trattato di armonia*, propone appunto il nome di «pantonalità»: «Con questo termine, intendiamo la parentela di ciascuno dei dodici suoni con ciascuno degli altri». Trad. nostra («Par ce terme, nous signifions la parenté de chacun des douze sons avec chacun des autres»).

ad ogni riapparizione l'ordine iniziale delle note risulti variato. L'istituzione della serie modifica la tradizionale concezione dei rapporti tra tema e variazioni.

Più precisamente, la rivoluzione schönberghiana sembra segnare il passaggio dall'opera tematica all'opera seriale: dall'opera orchestrata attorno ad un tema, di solito corrispondente ad un numero esiguo di battute e inteso, secondo l'originaria accezione etimologica (*thema*, dal greco *tithemi*, «io pongo»), come “deposito” dell'idea fondante di tutto il brano, ad un tipo di opera, in cui – spiega lo stesso Schönberg – è ormai l'intera totalità del pezzo da intendere «come l'*idea*: l'idea che il suo creatore intendeva presentare»⁶⁵.

Tale cambiamento non consiste semplicemente nel transito della nozione di tema da un nucleo di note disposte secondo criteri melodici e ritmici – a cui, secondo la tradizione, corrisponde il concetto di tema – alla successione arbitraria di altezze che costituisce un'unità seriale, a partire dalla quale si sviluppa la composizione dodecafonica; riguarda invece proprio l'abbandono dell'originaria funzione del tema di porsi come principio di unitarietà di un brano, contenendone *in nuce* l'idea

⁶⁵ A. Schönberg, (1977 : 220), cit. da: J-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Editions Christian Bourgois, Paris 1987, p. 359. A. Schönberg, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 54; cit. da C. Dalhaus, *Che cosa significa variazione in sviluppo ?*, p. 130, in: G. Borio, (a cura di), *Schönberg*, Il Mulino, Bologna 1999.

generale. Tutto ciò implica un'alterazione del ruolo svolto dalle variazioni.

Mentre in Beethoven, ad esempio, la forma delle variazioni è funzionale all'ampliamento progressivo di una medesima idea tematica di base e dunque si configura come strumento di una composizione organica, la nuova «variazione di sviluppo»⁶⁶ introdotta da Schönberg non risulta più organizzata attorno ad un tema, a qualcosa che possa intendersi come “deposito” della matrice di unitarietà del brano⁶⁷.

Ne deriva l'impressione di incompiutezza che spesso genera questo tipo di musica: le variazioni seriali non rispondono all'obiettivo di approfondire determinati aspetti di un tema oggettivamente individuabile, ma solo alla *contrainte* di sperimentare le varie combinazioni di suoni a cui può dar luogo una successione arbitraria di note, quindi sono suscettibili di progredire all'infinito.

La differenza tra i due tipi di variazioni così individuati, beethoveniana e schönberghiana, per alcuni versi è assimilabile alla distinzione che lo stesso Schönberg, negli

⁶⁶ «di sviluppo» : cioè, che inquadra tutto il brano, dall'inizio alla fine. In uno studio su Bach del 1950, è Schönberg a denominare in tal modo il principale metodo su cui basa la dodecafonìa. Cfr. A. Schönberg, *Bach*, in Id. , *Style and Idea*, L. Stein (a cura di), Faber and Faber, London-Boston, 1975; cit. da C. Dalhaus, *Che cosa significa variazione in sviluppo ?*, cit., p. 130.

⁶⁷ Si può dire che, nella musica pantonale, il concetto di “idea” trasmigra direttamente nella nozione di «variazione di sviluppo», che corrisponde non ad una parte, ma all'intera struttura del pezzo. Cfr. C. Dalhaus: «*variazione di sviluppo* è il concetto complementare di tema»: in *Che cosa significava variazione in sviluppo ?*, cit., p. 129.

Elementi di composizione musicale, pone tra le effettive variazioni e le semplici *varianti*: mentre le prime concorrono ciascuna allo sviluppo di una nuova dimensione del tema, le seconde non sono significative di per sé e rispondono solo ad un'esigenza di espansione strutturale.

Allo stesso modo, l'unico senso conseguito dalle variazioni seriali consiste nel comprovare la possibilità della musica di esistere *al di là del principio di totalità*⁶⁸, cioè anche a prescindere dalla risoluzione di eventuali accordi dissonanti, che generalmente in musica costituisce il presupposto per l'archiviazione di una buona composizione; in questo caso, è proprio l'effetto di disgregazione ricercato da tale struttura ad esprimere significanza. Nel passaggio dalla musica tematica (come in questa sede scelgo di riferirmi alla musica tonale) alla musica seriale il principio delle variazioni transita dallo statuto di *forma* che, come lascia intendere la stessa etimologia, è davvero tale solo se risulta organizzata

⁶⁸ La cosiddetta «*ricerca della totalità*» è menzionata da Nattiez come il principio fondamentale rincorso dalla musica tonale: «Sia che l'opera tonale sia fondata sulla consonanza e la dissonanza, sia sulla tensione e l'abbandono, in entrambi i casi, è la totalità dell'universo sonoro possibile che, ogni volta, organizza i contrari in un tutto omogeneo». Trad. nostra («Que l'oeuvre tonale soit fondée sur la consonance et la dissonance, ou sur la tension et la détente, dans les deux cas, c'est la totalité de l'univers sonore possible qui, à chaque fois, articule les contraires en un tout homogène»). Cfr. J-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Éditions Christian Bourgois, Paris 1987, p. 358.

attorno ad un preciso «contenuto»⁶⁹ – e, di conseguenza, presenta un assetto organico –, a quello di *struttura*, con cui si può intendere, invece, un insieme di elementi in ogni sua parte autonomo, libero dall'asservimento ad un particolare soggetto centrale.

Anche in questa configurazione, non di composizione organica, ma di struttura indipendente da un tema, e impiegata piuttosto come schema di disgregazione della materia, il principio delle variazioni continua a servire al romanzo, in quanto espediente di nuove possibilità espressive.

⁶⁹ Il termine "forma" deriva dal sanscrito «pheir», contenere. Ai fini del nostro discorso, è opportuno ricordare che, nello studio dedicato a *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria* (1924) [ora in ID., *Estetica e romanzo*, R. Platone (a cura di), Einaudi, Torino 2001, pp. 3-66] Michael Bachtin chiarisce l'evidenza, per una forma «esteticamente significativa», di essere sempre indissolubilmente correlata ad un contenuto, elemento che costituisce l'«oggetto estetico» di un'opera d'arte: l'*oggetto estetico*, ovvero il luogo in cui la realtà esterna, o meglio «*la realtà della conoscenza e dell'atto etico*», viene sottoposta ad un' «*intuitiva unificazione, individuazione, concretizzazione, isolamento e compimento, cioè a una totale organizzazione formale artistica*» (cit. da *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, p. 27). Ne consegue che parlare di *forma artistica* in assenza di contenuto non ha senso, e ciò a prescindere dal *non-sense* terminologico, sempre rilevato da Bachtin, di conservare il termine «*forma*» qualora si neghi la presenza di un contenuto. Pur riconoscendo in queste dichiarazioni le basi teoriche della riflessione a proposito della Forma Variazione a cui approderemo in seguito, nel trattare la differenza tra *forma* e *struttura* delle variazioni come dipendente dalla presenza o assenza di «contenuto», ci riferiamo in questa sede ad un'accezione di tal termine più ridotta rispetto a quella bachtiniana e piuttosto corrispondente alla nozione di tema, così come è stata definita nel corso del paragrafo: il *deposito* dell'idea generale di un brano, rintracciabile nello spazio di qualche battuta.

Michel Butor, ad esempio, elabora *L'impiego del tempo*⁷⁰, romanzo del 1956, in base ai principi operanti nelle composizioni dodecafoniche.

In tal caso questi principi corrispondono ai criteri osservati dal narratore, il giovane Jacques Revel, per organizzare il racconto dei dodici mesi trascorsi nella città di Bleston, i quali vengono ripercorsi secondo diverse successioni (Jacques intraprende stesura e rilettura del suo diario seguendo un ordine alternativamente cronologico e decrescente), alla maniera delle variazioni seriali⁷¹; l'adozione di tale struttura probabilmente mira a rendere il sentimento di disorientamento avvertito dal giovane al cospetto di una città in cui gli risulta impossibile mettere radici.

1.3. Il problema della forma e del contenuto

Per comprendere meglio le possibilità di integrazione della forma variazione al romanzo e il modo in cui essa possa rendersi funzionale al conseguimento delle tre proprietà specifiche di quest'arte, ovvero la funzione catartica,

⁷⁰ M. Butor, *L'impiego del tempo* (1956), trad. it. di O. Del Buono, Mondadori, Milano 1960.

⁷¹ Da attento e principale commentatore della sua opera, Butor dichiara esplicitamente l'influenza dei compositori seriali sui suoi romanzi; nelle *Improvisations sur Michel Butor* [La Différence, 1993, p.51], a proposito della musica dodecafonica, spiega: «Ho avuto l'impressione che adoperando delle strutture romanzesche sufficientemente controllate, avrei ottenuto l'equivalente della prosodia classica o di quelle strutture musicali». Traduzione nostra dal francese: «J'ai eu l'impression qu'en utilisant des structures romanesque suffisamment contrôlées, j'aurais l'équivalent de la prosodie classique ou de ces structures musicales».

quella «totalizzante»⁷², relativa alla necessità del romanzo di concentrare il racconto dei più disparati aspetti del reale in una forma che resti compatta e unitaria, e quella cognitiva⁷³, consistente nella capacità del romanzo di sviluppare una modalità di apprensione dell'esistenza diversa da quelle veicolate dalle altre arti o branche del sapere, può essere utile procedere da un confronto con gli effetti da essa conseguiti nella musica.

Prima di poter comparare direttamente i modi in cui rispettivamente la musica e il romanzo elaborano la forma della variazione, è però necessario innanzitutto stabilire che cosa si intenda per forma nel caso delle due arti, sia in relazione al tema, che più in generale al cosiddetto contenuto, termine con cui identifichiamo adesso il senso complessivo sprigionato dall'opera.

A questo riguardo, la caratteristica che contraddistingue la musica rispetto al romanzo, oltre che alla letteratura in generale, sembra consistere nel fatto che nel primo caso, come dichiara Pierre Boulez nel 1960, non si può parlare di un vero rapporto tra i due elementi in questione, dal momento che «La forma e il contenuto presentano la

⁷² Tale funzione del romanzo è teorizzata da Hermann Broch nei saggi raccolti in *Poesia e conoscenza* (1955), trad. it. di S. Vertone, Prefaz. di H. Arendt, Lerici Editori, Milano 1965.

⁷³ La circoscrizione di questi tre aspetti, come i più fondamentali tra quelli che definiscono gli obiettivi del romanzo, è presentata da Massimo Rizzante nel suo libro *L'Albero. Saggi sul romanzo*, cit. Cfr. in particolare il saggio *Dell'ideale enciclopedico. Sull'arte della composizione di Danilo Kiš*, pp. 127-139.

stessa natura, sono soggetti allo stesso tipo di analisi»⁷⁴. Diversamente che nelle opere di creazione verbale, in cui risulta possibile rilevare un livello di separazione tra l'insieme di parole che determina la forma e gli oggetti di realtà a cui fa riferimento e che, di conseguenza, consideriamo il "contenuto", nella musica invece – spiega, ad esempio, Hoa Hoi Vuong –, per forma intendiamo direttamente sia il materiale sonoro, sia i principi di organizzazione formale, che le stesse idee musicali⁷⁵. Anche nel romanzo *Le Variazioni Goldberg*, il personaggio della concertista Liliane Kulainn, tramite la quale la stessa autrice sembra esprimere la sua concezione dei rapporti tra letteratura e musica, interpretando al clavicembalo l'opera di Bach si rende conto che, nella musica, la forma e il contenuto coincidono:

⁷⁴ «Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse» (trad. nostra). La citazione, estratta da una conferenza tenuta da Pierre Boulez nel 1960, è riportata da Jean-Jacques Nattiez nel saggio *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, ActesSud, 2008, in apertura al Cap. XI, *La structure et les formes: le malentendu*, p. 131.

⁷⁵ Scrive Vuong: «La forma é una nozione molto complessa. Da una parte, concerne gli elementi della forma (che compongono *la forma musicale*, al singolare), dall'altra, quelli che potremmo definire modelli astratti (*le forme musicali*). La stessa forma musicale è ripartita in tre elementi: materiale sonoro (altezza, timbro, intensità, durata), principi di organizzazione formale e 'idee' musicali». Trad. nostra. («La forme est une notion très complexe. Elle recouvre d'une part les éléments de la forme (qui constituent *la forme musicale*, au singulier), d'autre part ce qu'on pourrait appeler des modèles abstraits (*les formes musicales*)». La forme musicale elle-même se décompose en trois éléments : matériau sonore (hauteur, timbre, intensité, durée), principes d'organisation formelle et 'idées' musicales»). In H. H. Vuong, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Presses Interuniversitaires Européennes, Bruxelles 2003, p. 297.

«(...) Quando sono delle parole ad essere captate dalle mie orecchie, a venir rielaborate mentalmente e ad essere restituite dalla mia bocca, posso essere incerta, correggermi, balbettare e fare anche errori di sintassi, senza che il contenuto ne risulti alterato. In questo caso, il contenuto è la forma. (...) Per interpretare è necessario capire, ed io invece non capisco nulla di quello che succede. Quando si tratta di parole, almeno so di aver a che fare con un determinato numero di unità, provviste di un valore relativamente stabile. Posso prevedere il modo in cui, quando sono organizzate in questo o quel modo – “la fame”, “il Terzo Mondo”, “l’esplosione demografica”- tenderanno a suscitare questa o quella emozione (...) Ma una nota musicale, non vuol dire niente»⁷⁶.

La musica, continua Vuong, sarebbe dunque un’arte *al limite* «nel senso matematico della parola»⁷⁷: un’arte che implica «la completa conformità tra significato e significante, visto che non significa altro se non quello che

⁷⁶ «(...) quand ce sont des mots qui entrent par mes oreilles, subissent un traitement dans mon cerveau et ressortent par ma bouche dans une autre langue, je peux hésiter, corriger, balbutier et même faire des fautes de syntaxe sans que le contenu en soit altéré. Ici, le contenu c’est la forme(...). Pour interpréter il faut comprendre, et je ne comprends rien à ce qui se passe. Quand il s’agit de mots, au moins je sais que j’ai affaire à un certain nombre d’unités, douées d’une valeur relativement stable. Je peux prévoir comment, lorsqu’elles sont combinées de telle ou telle façon– ‘la faim’, ‘le Tiers monde’, ‘l’explosion démographique’ -, elles auront tendance à susciter telle ou telle émotion (...) Mais une note de musique, ça ne veut rien dire». (trad.nostra).N. Huston, *Les Variations Goldberg*, cit., pp. 14-15.

⁷⁷ H. H. Vuong, *Musiques de roman .Proust, Mann, Joyce*, cit., p. 18.

viene udito»⁷⁸. A deduzioni simili perviene Cazaban, il quale ricapitolando le posizioni espresse al riguardo da Wittgenstein⁷⁹, stabilisce che se la musica riesce a suscitare delle emozioni, destando in tal modo l'impressione di organizzare il mondo reale, ciò avviene perché essa «adotta la FORMA del pensiero»⁸⁰; i cambiamenti di ritmo, le pause che lo scandiscono, producono inevitabilmente delle alterazioni emozionali nei fruitori di un'opera musicale, i quali sono, in tal modo, sollecitati a proiettarvi il proprio vissuto e a ricavare, così, l'impressione che davvero essa stia comunicando oggettivamente qualcosa. In realtà, spiega Jean-Jacques Nattiez, «se la musica potesse, *da sola*, presentarsi come racconto allo stesso modo del linguaggio umano, ci parlerebbe direttamente e non vi sarebbe più differenza tra linguaggio e musica»⁸¹; la corrispondenza che si viene a stabilire tra musica e mondo reale viene istituita solo nel momento della ricezione e, per le suddette ragioni, è di ordine puramente formale.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Per il quale, in musica, «l'inesprimabile é inesprimabilmente contenuto in ciò che è espresso». Cit. da C. Cazaban, *Temps musical/Espace musical comme fonctions logiques*, Éditions l'Harmattan, 2000, Cap. VI, *Tautologie et vérité*, Par. *Musique et concept (suite)*. *Au-delà du concept*, cit. p. 209.

⁸⁰ Ivi, p. 208.

⁸¹ «Si la musique pouvait, *par elle-même*, être récit comme peut l'être le langage humain, elle nous parlerait directement et il n'y aurait plus de différence entre langage et musique». (trad. nostra). J-J. Nattiez, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, cit., Cap. XVI *La musiqueraconte-t-elle une histoire ?*, p. 176.

È importante però dissipare gli eventuali dubbi che potrebbero crearsi a proposito dell'effettiva esistenza di qualcosa che possa essere definito contenuto, nell'opera musicale; l'attestazione della coincidenza, che si rileva nel caso di quest'arte, tra forma e contenuto non vale a sostenere l'assenza di quest'ultimo; escludendovi del tutto la permanenza di un significato, un *oggetto estetico*, momento dell'opera che – secondo la definizione offerta da Bachtin – risulta dall'«*intuitiva unificazione*»⁸², ovvero dalla sintesi artistica che l'autore effettua di acquisizioni cognitive ed etiche, non sarebbe nemmeno possibile presupporre, nella musica, l'esistenza di una forma.

Il tipo di significato, che le analisi precedentemente riportate conducono ad escludere, è quindi solo quello “dicibile”.

Il finale del romanzo di Claude Roy *La Traversée du Pont des arts* (1979) mette in luce questo paradosso della musica. Al giovane Pierre, che cerca di interpretare le composizioni dell'antenato musicista Charles Rivière, la compagna Michelle risponde:

« 'Mi chiedo se abbiamo il diritto di fare quello che hai appena fatto.

– Che cosa avrei fatto? domandò lui.

– Sono sentimenti tuoi, in fondo quelli che attribuisce alla musica di Rivière. È ciò che abbiamo

⁸² Vd. nota 70.

sentito noi due che tu credi di ritrovare in *Cascata immobile*. Ti domandi spesso se la musica voglia realmente “dire” qualcosa. Anch’io. Ma anche se una successione di note ha un *sens*, credi davvero che sia quello che Rivière ha voluto dire?
– Non so, disse. È quello che io ho creduto di sentire»⁸³.

Una possibile spiegazione di questo paradosso, in realtà solo apparente, secondo cui «la musica è un racconto che non racconta niente»⁸⁴ è già intuita da Bachtin nello studio del 1924 incentrato sui problemi della forma e del contenuto nell’arte.

In tale occasione, lo studioso russo attribuisce l’equivoco di ritenere la musica un’arte priva di contenuto alla confusione che spesso viene creata tra quest’ultimo e il concetto di «differenziatezza oggettuale conoscitiva»⁸⁵, con cui si intende il potere referenziale, o meglio il

⁸³ «'Je me demande si on a le droit de faire ce que tu as fait là. – Qu'ai-je donc fait ? interrogea-t-il. – Ce sont des sentiments à toi, au fond, que tu prêtes à la musique de Rivière. C'est ce qui nous est arrivé, à nous deux, que tu t'imagines retrouver dans *Cascade immobile*. Tu te demandes souvent si la musique veut réellement dire quelque chose. Moi aussi. Mais même si un enchaînement de notes a un *sens*, crois-tu vraiment que c'est cela que Rivière a voulu dire ? – Je ne sais pas, dit-il. C'est ce que j'ai cru entendre». (trad.nostra). C. Roy, *La Traversée du Pont des arts*, Gallimard, 1979, cit. p. 245.

⁸⁴ Tale formulazione è espressa da T. W. Adorno nello studio su Mahler del 1960 e riportata da Jean-Jacques Nattiez nel capitolo già precedentemente citato (XVI: *La musique raconte-t-elle une histoire ?*), nel volume *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, cit., p. 175.

⁸⁵ M. Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, cit., p.12.

risultato del processo di traduzione e interpretazione di elementi obiettivamente riscontrabili nella realtà esterna che un'opera può aver la facoltà di operare attraverso il linguaggio di cui si serve. L'erronea sovrapposizione di questi due momenti, nel caso di alcune arti (nella letteratura, ad esempio) coesistenti, ma comunque non identici, visto che, a differenza del secondo, l'accoglimento del primo soltanto costituisce una condizione imprescindibile per l'opera d'arte, conduce in genere alla falsa risoluzione che la musica, in quanto arte non figurativa, non possa esprimere contenuto.

Al contrario, spiega Bachtin, «La musica è priva di determinatezza oggettuale e differenziatezza conoscitiva, ma essa è profondamente dotata di contenuto: la sua forma ci porta oltre i confini del suono acustico e non in un vuoto assiologico: il contenuto qui è, nella sua base, etico»⁸⁶.

Per questo, il fatto che la musica non espliciti una funzione referenziale, di presa diretta del mondo, non significa che non possa tuttavia esprimere qualcosa.

Né le riflessioni bachtiniane risultano in contrasto con il confronto tra le strutture musicali e quelle del mito ingaggiato da Claude Lévi-Strauss nel già menzionato *Finale dell'Uomo nudo*; utili, come si vedrà, anche a

⁸⁶ *Ib.*

dedurre il modo in cui cambia il rapporto tra forma e contenuto nelle due arti musicale e letteraria.

L'ipotesi da cui procede lo strutturalista francese è che musica e mito siano due prodotti incompleti del linguaggio verbale, privi ciascuno di una delle tre componenti primarie. Infatti, mentre quest'ultimo si compone come unione di strutture, suono e senso, la musica risulta invece da un incontro diretto tra strutture e suono, che non presuppone la mediazione del senso; d'altra parte, i miti nascono da un'aggregazione di strutture e senso che prescinde dalla particolare lingua adottata per veicolarli e appare dunque indipendente dal suono⁸⁷.

S'intende che, in questo caso, il concetto di senso cui fa riferimento Lévi-Strauss è quello di significato referenziale, ovvero quel tipo di significato riferibile alla realtà esterna e dunque traducibile da un linguaggio all'altro.

Tenendo presente questo elemento come cardine della differenza tra miti e musica, si osserva che nel primo caso le strutture, la cui attività organizzatrice è sempre

⁸⁷ Lo stesso Lévi-Strauss precisa che la simmetria ricavata dal confronto tra musica e mito è valida solo come modello di studio: nella realtà, infatti, «a differenza della musica la quale trae dall'linguaggio naturale solo l'entità del suono, il mito per esprimersi necessita della lingua al completo. La comparazione abbozzata rimarrebbe valida solo a patto di vedere in ogni mito una partitura che, per essere suonata, richiederebbe come orchestra il linguaggio». Lo studioso comunque ribadisce che l'analogia concerne quanto di più essenziale caratterizza la musica e il mito, visto che «I miti sono traducibili soltanto gli uni negli altri, così come una melodia non è traducibile che in un'altra melodia». Cfr. C. Lévi-Strauss, *Finale*, cit. rispettivamente pp. 611 e 609.

generatrice di senso, incanalano un tipo di contenuto (l'immaginario archetipico che compone i miti) già di per sé significativo, perché a sua volta corrispondente a determinati concetti; invece, nel caso della musica l'unico significato conseguito risulta dalla funzione organizzatrice operata dalle strutture sui suoni, i quali di per sé sono privi di altri significati.

Dunque, nei miti le strutture si trovano ad organizzare due livelli di significato, mentre in musica non esiste alcun grado di separazione supplementare tra forma e contenuto.

Una differenza simile si osserva comparando l'azione delle strutture compositive nella musica e nella letteratura, ambito nel quale – osserva ancora Lévi-Strauss nel *Finale dell'Uomo nudo*⁸⁸ – sono confluite le strutture del mito, in concomitanza con la depauperazione subita da quest'ultimo dopo l'avvento delle scienze matematiche.

Come nel mito così, anche nella letteratura, le strutture di composizione, che nel caso della prosa rispondono ad esempio ai criteri di organizzazione temporale, ripartizione del discorso (divisione in parti, o capitoli, alternanza di storie diverse, etc.) o scelta del punto di vista sulla narrazione⁸⁹, forniscono senso ad un materiale (le

⁸⁸ Cfr. Ivi, p. 584. Per un approfondimento sul rapporto tra mito e romanzo, che tiene conto del confronto avviato da Lévi-Strauss, si rimanda al III Capitolo del presente lavoro.

⁸⁹ A titolo di esempio, si ricorda che Genette, in *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. it. di L.Zecchi, Einaudi, Torino 1976, riconosce tre

riflessioni o storie da raccontare) che ,comunque, già ad primo livello più basilare appare dotato di significato.

Per questo, nell'arte letteraria, nonostante tra forma e contenuto sussista spesso una relazione di interdipendenza – nel romanzo, come vedremo, il tema, se estrapolato dal contesto formale in cui è stato concepito, diventa qualcos'altro –, la valenza referenziale insita al contenuto gli garantisce comunque una qualità autonoma rispetto alla forma e permette quindi di distinguere i due termini, forma e contenuto, come poli di un rapporto, se pur dalla natura biunivoca.

Nella musica, invece, le note non detengono alcun senso se considerate al di fuori delle strutture formali (ad esempio, tecniche di sviluppo quali il canone, la modulazione, o figure più elaborate, come la *fuga*) in cui sono organizzate; per questo, nel caso della musica, forma e contenuto non si contrappongono come termini di un vero rapporto, che non sia tutt'al più di coincidenza.

A conferma di ciò, forse anche il fatto che, nella musica, il tempo relativo all'esecuzione materiale dell'opera corrisponde già al tempo della ricezione⁹⁰: l'ascolto

parametri principali di organizzazione del racconto: temporale, che determina la quantità di scarto tra la dimensione temporale della storia e il tempo impiegato a raccontarla; modale, da cui dipendono la distanza e la prospettiva assunte dal narratore rispetto alla storia; infine, quello che stabilisce la «voce», la scelta del soggetto narrante.

⁹⁰ Distinguendo le fasi di esecuzione e ricezione come due diverse prospettive da cui considerare l'opera, alludo alla cosiddetta teoria della tripartizione semiologica di Jean Molino, impiegata da Jean-Louis Nattiez

dell'opera musicale mette gli uditori direttamente a confronto con i movimenti generatori del suono, permettendo loro di ricostruire un senso a partire da una forma colta direttamente nel momento della sua plasmazione; come scrive Boris de Schlœzer, nella musica, il senso risulta «immanente all'atto»⁹¹.

Ciò fa sì che, dinanzi ad un'opera musicale, l'ascoltatore non abbia il tempo di intuire il disegno architettonico che ne sancisce il senso, che già nuove impressioni sonore si sovrappongono alle precedenti, costringendolo ad una continua ridefinizione della sua interpretazione.

La precarietà che caratterizza il processo di assimilazione della musica evidenzia come quest'arte, più di ogni altra, privilegi la dimensione temporale del presente.

La maniera di impiegare il *leit-motiv* chiarisce, ad esempio, la distanza che a questo riguardo separa la musica dalla letteratura, in cui, come spiega Hoa-Hoi Vuong in uno studio dedicato alle interazioni tra musica e romanzo, per *leit-motiv* va intesa «la ripetizione esatta o

in riferimento alla musica (cfr. J-L. Nattiez, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Christian Bourgois Éditeur, 1987); secondo quest'ottica, ogni opera risulta sottoponibile a tre diversi tipi di analisi, poetica, estetica o neutra, a seconda che ne si consideri la cifra compositiva, le possibili strategie elaborate nel momento della percezione o semplicemente la sua traccia materiale, ovvero l'opera colta nella fase precedente alla sua messa in atto vera e propria. Nel caso della musica, ciò si traduce nell'opportunità di non confondere il particolare senso desunto dal fruitore dell'opera con quello ipotizzato dall'autore, e questo nonostante la coincidenza temporale che investe le fasi di esecuzione e ricezione.

⁹¹ B. de Schlœzer e M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Minuit, 1959, p. 58.

deformata di un motivo, ripetizione che dota di profondità volumica la scena descritta e dà consistenza alla linearità della narrazione»⁹².

Ad esempio, tra i numerosi *leit-motiv* che impreziosiscono la trama del *Libro del riso e dell'oblio*, contribuendo ad assicurarne l'organicità di fondo, ve n'è uno che ricorre tra i tre capitoli⁹³ centrali, quelli in cui comincia a profilarsi con maggiore chiarezza la natura romanzesca, concentrata attorno a determinati temi di riflessione, dell'opera: si tratta del motivo del grano d'oro, presentato in genere come simbolo dell'essenza che racchiude l'identità di un personaggio femminile.

Nel terzo capitolo è lo stesso autore, nelle vesti di personaggio interno al suo romanzo, a ricorrere all'immagine della «pepita d'oro» per evocare l'anima ineffabile di R., timida amica del romanziere, come lui

⁹² «la répétition exacte ou déformée d'un motif, répétition qui ajoute une profondeur volumique à la scène décrite et donne consistance à la linéarité de la narration». (trad.nostra). H.H Vuong, *Musiques de roman*, cit., p. 272. Isabelle Piette, in *Littérature et musique*, cit., si preoccupa di stabilire la paternità del concetto di *leit-motiv*: attribuita in genere alla musica, a causa del grande impiego che ne fece Wagner, in realtà il procedimento di far circolare un tema associandolo ad un personaggio o ad una particolare situazione ricorrenti era adoperato nella letteratura già molto prima del XIX secolo. Alla critica wagneriana va invece riconosciuta la diffusione del termine «*leit-motiv*», da lì in poi scelto anche per designare il motivo ricorrente nella letteratura. Come vedremo, però, in quest'ultimo caso, l'impiego di questo strumento, si manifesta diversamente e consegue effetti diversi rispetto alla musica.

⁹³ Per comodità, in questa sede nominiamo capitoli quelli che invece nel romanzo sono presentate come «parti» e in cui, come già spiegato nel precedente paragrafo, sebbene siano organizzate ciascuna attorno a vicende e personaggi diversi, la cospicua rilevanza di motivi e temi ricorrenti tradisce la loro collocazione in un'opera dall'impianto unitario, da ritenere a tutti gli effetti un romanzo.

minacciata dalla polizia di Stato (la vicenda si svolge all'epoca della dittatura comunista in Cecoslovacchia); l'esplosione della paura sconvolge il contegno in genere equilibrato di R., e provoca nel romanziere il violento desiderio di violentarla, per così riuscire a cogliere il vero fulcro della sua personalità, «quella pepita d'oro, quel diamante nascosto nelle sue profondità»⁹⁴.

Nel quinto capitolo, invece, il *leit-motiv* del frammento d'oro sembra adoperato in senso contrappuntistico rispetto alla prima ricorrenza: se nel terzo capitolo è associato ad un personaggio femminile etereo e sfuggente, in questo caso assume sembianze decisamente più prosaiche e si concretizza nel dente d'oro di Kristýna che, mal celato com'è, si rivela una cartina di tornasole della condizione provinciale della signora.

Tuttavia, per la morale ironica che governa l'episodio, i poeti che figurano nella vicenda finiscono con il ritenere questo smacco estetico il segno dell'unicità inimitabile della signora; in tal senso, il dente si rivela ai loro occhi prezioso almeno quanto «un anello»⁹⁵.

A sua volta, il paragone con l'anello non è casuale: costituisce un richiamo ad un altro anello d'oro, che figura nella parte centrale, la quarta.

⁹⁴ M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 99.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 171.

In questo caso, il *leit-motiv* si traduce in una pura illusione del narratore (qui diretto portavoce dell'autore): esso immagina un anello serrato nella bocca di Tamina, giovane vedova in esilio, mentalmente ancora legata al marito defunto.

La visione di Tamina, che custodisce un anello di oro nella bocca, mentre resta immobile davanti a un branco di struzzi, è una metafora a cui l'autore ricorre per inquadrare il profilo esistenziale del suo personaggio.

Rispetto alla varia umanità che la circonda, con cui non è possibile dialogare, in quanto composta da gente interessata solo a rovesciare all'esterno tutto quello che le passa per la testa (di qui l'immagine degli struzzi, che spalancano continuamente il becco senza in realtà emettere il minimo suono), Tamina è l'unica a serbare gelosamente i suoi ricordi; in altre parole, a salvaguardare la sua identità (l'anello d'oro).

Inoltre, il fatto che Tamina sia l'unico personaggio del libro a comparire in più di un capitolo, rivelandosi quello che più degli altri rappresenta i temi alla base del romanzo, riveste di un ulteriore significato le altre due ricorrenze del *leit-motiv*: le immagini della pepita e del dente d'oro, poste rispettivamente nei capitoli precedente e successivo rispetto a quello in cui figura la scena dell'anello, si delineano così come aloni scaturiti dal suo bagliore.

I tre episodi, considerati separatamente, appaiono tutti intrinsecamente significativi; ma la ragione della loro

presenza, ciò che conta nell'ottica del romanzo, consiste soprattutto in ciò che risulta dal loro confronto.

Essi alludono tutti alla lotta continuamente ingaggiata dalla memoria (e rappresentata in maniera esemplare dalla vicenda di Tamina) per cercare di isolare, dal flusso caduco della Storia, anime o situazioni che si vogliono uniche e irripetibili; in questo modo, le tre ricorrenze del *leit-motiv* favoriscono la comprensione di uno dei temi di fondo del romanzo.

Nel caso della musica, invece, la valenza del *leit-motiv* è costituita solo dall'atto stesso della sua ripetizione.

Il piacere della sorpresa, misto ad un senso di rassicurazione, che consiste nel ritrovare, nel territorio ignoto di una nuova linea melodica o tenuta ritmica, note che risuonano familiari, permette di apprezzare meglio l'ingegno della costruzione; di riconoscere, al di là degli inserti che di volta in volta arricchiscono il brano, la sua matrice unitaria.

Perché il *leit-motiv*, nella musica, possa in tal modo favorire la comprensione dell'opera è però necessario che già per la sola qualità della sua trama riesca ad imporsi all'attenzione degli ascoltatori. Infatti, a differenza dell'opera romanzesca, generalmente basata su un processo di «discontinuità del senso che obbliga il lettore

ad operare una sintesi continua di serie eterogenee»⁹⁶, quella musicale, spiega Vuong, rappresenta «una continuità senza faglia»⁹⁷: un flusso ininterrotto, la cui assimilazione non è possibile controllare completamente, dipendente com'è dal tempo unico in cui si svolge l'esecuzione.

1.4. *Saggezza del romanzo e della musica*

Sia l'apprensione del romanzo che quella della musica coinvolge l'esercizio della memoria⁹⁸; dalle due arti, però, questa viene stimolata in maniera diversa.

Il primo sembra in grado di coinvolgere una memoria più profonda, a lungo termine, che il lettore si trova a dover sviluppare per ritenere i vari indizi di cui è disseminato il romanzo, finché essi non assumono un senso compiuto.

La musica, invece, almeno nella fase del primo ascolto, arriva a sollecitare soltanto una memoria a breve termine⁹⁹; ovvero, meno resistente alla forza dell'oblio, a

⁹⁶ «discontinuité du sens qui oblige le lecteur à opérer une synthèse perpétuelle de séries hétérogènes» (trad.nostra). H.H. Vuong, *Musiques de roman*, cit., p. 166.

⁹⁷ Ivi, p. 165.

⁹⁸ La bella scena finale di *Fahrenheit 451*, il racconto di fantascienza scritto da Ray Bradbury, testimonia la necessità del legame esistente tra romanzo e ricordo: per salvare i libri dalla distruzione di massa imposta dal governo, un gruppo di sovversivi si raduna in un bosco per ripassarli a memoria e così tramandarli alle generazioni successive.

⁹⁹ Questa distinzione tra i due tipi di memoria a lungo e breve termine risponde alle conferme della psicologia cognitiva, secondo cui soltanto quei particolari stimoli che si sia avuto il tempo di rielaborare razionalmente, in modo da collegarli al complesso di conoscenze

cui, al momento stesso della loro materializzazione, soggiacciono tutti gli elementi che non siano stati ripetuti un numero di volte sufficiente ad imprimersi nella mente degli ascoltatori. Romanzo e musica sono entrambi misurabili dalla memoria, in quanto tutti e due organizzati sulla base del fattore tempo.

Il fatto che possano essere ideati e percepiti solo grazie al tempo e attraverso il tempo rappresenta il loro principale elemento di analogia, a fronte di altre arti a carattere spaziale, come quelle figurative¹⁰⁰; «sorelle temporali»¹⁰¹, secondo Vuong le arti del romanzo e della musica hanno entrambe a che fare con «una successione di suoni articolati e organizzati in base ad analoghe strutture di percezione: tensione, ripetizioni, contrasti»¹⁰².

Tuttavia, oltre alla diversa azione sulla memoria, proprio la diversa percezione del tempo suggerita dalle due arti è paradigmatica del modo in cui, rispettivamente nella musica e nel romanzo, si definisce il rapporto tra forma e contenuto; per questo, il suo esame rappresenta un presupposto importante per arrivare poi a distinguere gli

precedentemente acquisite, possono accedere ad un livello di memoria più definitivo.

¹⁰⁰ Sulla possibilità di distinguere le arti tra temporali e spaziali si sono espressi vari studiosi; a titolo di esempio, si confronti Gerard Genette, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1972.

¹⁰¹ H.H. Vuong, *Musiques de roman*, cit., p32.

¹⁰² *Ib.* (trad. mia).

esiti conseguiti dall'elaborazione della forma variazione nei due diversi casi.

Se il romanzo riesce ad accedere ad un livello di memoria più profondo, ciò avviene anche perché sembra suggerire una percezione lineare del tempo, che la memoria può così decodificare secondo un ordine intellegibile.

L'impressione che l'universo temporale dei romanzi sia sostenuto da criteri cronologici è però illusoria; come spiega Roland Barthes¹⁰³, è il lettore ad attribuire al racconto quella che, in realtà, è la materia temporale di cui si suppone sia informato il referente, ovvero il mondo a cui rimanda la storia.

Ricapitolando le riflessioni del critico francese, Vuong conclude che, in tal caso, è la fase della lettura a farsi carico, «di incarnare nella sua propria durata la rappresentazione temporale contenuta virtualmente nel racconto»¹⁰⁴.

Come si è visto, invece, la musica si presta in misura minore a questo tipo di proiezioni, dal momento che quest'arte presenta una natura *intrinsecamente formale*, nel senso che da essa è oggettivamente assente un

¹⁰³ A questo riguardo, Barthes parla di «illusion chronologique». Cfr. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Critique et vérité, Œuvres complètes*, t. II, 1966-1975, Seuil, p. 87. La citazione è riportata da Vuong in *Musiques de roman*, cit. p. 167.

¹⁰⁴ «incarner dans sa propre durée la représentation temporelle que contient virtuellement le récit» (trad.nostra). *Ib.*

qualsiasi contenuto ricomponibile in termini di parole o immagini.

Nel caso della musica, allora, il tempo appare direttamente nella sua datità più pura, cioè svincolata dai parametri di causa ed effetto con cui si è soliti inquadrarla. Questa ipotesi sembra trovare sostegno nelle osservazioni condotte al riguardo da Vuong, secondo cui, nella musica, il tempo si presenta «chiuso, autonomo; si tratta di un presente dinamico senza altro obiettivo che la sua propria realizzazione»¹⁰⁵.

Una dimostrazione dello stato magmatico che caratterizza il tempo nella musica consiste nella possibilità di quest'arte di prestarsi alla tecnica del contrappunto. Anche il romanzo, soprattutto a partire dall'inizio del XX secolo, ha più volte ricercato nel principio di sviluppare parallelamente più linee melodiche una possibilità di arricchimento della trama.

Nel passaggio al romanzo, questo modello compositivo è stato quindi tradotto, a seconda dei casi, in un'esposizione alternata di storie relative a personaggi diversi, coinvolti però dalle stesse vicende; ciò si osserva, ad esempio, nel romanzo di Aldous Huxley pubblicato nel 1928, dall'eloquente titolo *Punto contro punto*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ «clos, autonome, c'est un présent dynamique qui n'a d'autre fin que sa propre réalisation» (trad. nostra). Ivi, p. 166.

¹⁰⁶ A. Huxley, *Punto contro punto*, trad. it. di S. Spaventa Filippi, Bompiani, Milano 1980.

Altrove, l'assunzione del contrappunto nel romanzo ha dato luogo alla pratica di trattare il tema fondante di un'opera in un'ottica alternativamente narrativa, filosofica, oppure onirica; quest'ultimo è appunto il caso di Milan Kundera¹⁰⁷, la cui già appurata frequentazione dei principi di composizione musicale è dovuta alla sua dichiarata esperienza di pianista e compositore.

Nonostante i tentativi di rielaborazione romanzesca del contrappunto abbiano conseguito nuove soluzioni di approfondimento della materia narrata, tuttavia, solo nella musica questa tecnica – il cui nome significa precisamente “punto contro punto”, cioè nota *contro* nota – può realizzare il suo presupposto di partenza, che consiste nel permettere alle diverse voci melodiche di esistere *simultaneamente*.

Questa condizione di tempo «chiuso», quindi reversibile, che pare essere propria della musica, favorisce in quest'arte l'elaborazione di forme compositive come la ripetizione, o la variazione su tema, le cui strutture periodiche – basate sul continuo rinvio al tema di base –,

¹⁰⁷ Lo stesso romanziere descrive in questi termini la sua «arte del *contrappunto romanzesco* (capace di fondere in una sola musica la filosofia, il racconto e il sogno)». Cfr. M. Kundera, *L'Arte del romanzo*, cit., Parte Quarta, *Dialogo sull'arte della composizione*, p. 105.

sembrano suggerire una concezione temporale fondata sul principio dell'eterno ritorno¹⁰⁸.

L'arte del romanzo, attingendo dalla musica forme e modelli compositivi, ricava per tale ragione anche il modo di dotare l'asse lineare della narrazione di ulteriori "risonanze", per le quali ciascuno dei suoi elementi diviene parte di un progetto conoscitivo che esula dalla direzione apparente della trama.

Questa possibilità del romanzo di attendere ad una temporalità che si potrebbe definire circolare, mediante l'assunzione di principi compositivi solitamente impiegati nella musica, si evince dunque con chiarezza nel caso della variazione su tema; forma non riconducibile soltanto alla musica, ma di cui, come si è detto, è quest'ultima ad aver svelato, più delle altre arti, le possibilità espressive. Comportando un continuo ritorno all'esame di un tema determinato, una volta tradotta nel romanzo, questa forma riesce ad installarvi un'idea di tempo che devia dalla concezione temporale di tipo evoluzionistico, fornendo così la possibilità di un racconto svincolato da criteri cronologici.

La compresenza di epoche lontane nell'ambito di una stessa opera costituisce, ad esempio, una delle cifre

¹⁰⁸ Per un confronto più approfondito tra il concetto di variazione su tema e la teoria filosofica dell'eterno ritorno, si rimanda al seguente paragrafo.

artistiche di *Enciclopedia dei morti*¹⁰⁹, opera pubblicata da Danilo Kiš nel 1984 e da considerare, nonostante la scansione in nove novelle distinte, come un romanzo unitario. Ciò risponde alla poetica dello scrittore jugoslavo, secondo il quale anche un insieme di novelle, purché orchestrato attorno ad un preciso tema di riferimento, rappresenta «una particolare forma di romanzo»¹¹⁰, il cui principio di indagare attraverso storie diverse una stessa problematica offre la possibilità di fare a meno dei «tradizionali rapporti di solito necessari per creare una falsa continuità temporale, i legami e i cliché così in uso nelle opere dei cattivi romanzieri»¹¹¹.

La «particolare forma» a cui allude Kiš sembra proprio corrispondere ad uno degli esiti a cui può dar luogo l'elaborazione della variazione su tema nel romanzo.

Come già nel *Libro del riso e dell'oblio*, i nove racconti compresi in *Enciclopedia dei morti* rappresentano altrettante opportunità di modulare un unico tema centrale attraverso storie di argomento e genere diverso¹¹² (Kiš

¹⁰⁹ D. Kiš, *Enciclopedia dei morti* (1984), trad. it. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1988.

¹¹⁰ La suddetta concezione del romanzo è espressa dal romanziere a proposito dell'*Armata a cavallo* di Babel' nello scritto saggistico *Romanzi in un palmo di mano*. Cit. da M. Rizzante nel saggio *Dell'ideale enciclopedico. Sull'arte della composizione di Danilo Kiš*, p. 132, compreso nella raccolta saggistica L'Albero, cit.

¹¹¹ *Ib.*

¹¹² L'attitudine ad amalgamare, entro un'unica opera, una varietà di generi e stili differenti caratterizza tutta l'attività letteraria di Kiš. In un'intervista rilasciata nel 1973, l'autore spiega: «nei miei romanzi, soprattutto in *Clessidra* [romanzo pubblicato quello stesso anno,

spazia dalla cronaca al racconto di ascendenza biblica, dal saggio all'epistola, etc.).

Nel *Post Scriptum*, oltre a dichiarare la struttura tematica del libro – incentrata attorno al problema «metafisico»¹¹³della morte –, Kiš spiega che tutte le novelle costituiscono una variazione immaginaria condotta su dati documentali¹¹⁴; ad esempio, notizie relative ad aneddoti di origine storica o leggendaria, e risalenti alle epoche più disparate e lontane.

Nel disporre i racconti che ne risultano, l'autore non rispetta l'ordine cronologico degli eventi rappresentati: così, mentre *Simon Mago*, la novella iniziale, è ambientata «Diciassette anni dopo la morte e la miracolosa

(n.d.R.)], si ritrova traccia di tutti i campi della letteratura che mi interessano e dei quali ho una certa esperienza: conoscenze saggistiche e riflessioni teoriche, eco dell'esperienza poetica acquisita tanto traducendo gli altri poeti che scrivendone io stesso, (...)». Trad. nostra da: *Tous les gènes de mes lectures*, p. 23. In: D. Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*, trad.dal serbo-croato al francese di P. Delpech, Fayard, Paris 1995.

¹¹³ Questo l'incipit del *Post Scriptum*: «Tutti i racconti di questo libro nascono, in misura maggiore o minore, sotto il segno di un tema che chiamerei metafisico; a partire dall'epopea di Gilgamesh, la questione della morte è uno dei temi ossessivi della letteratura». Vd. D. Kiš, *Enciclopedia dei morti*, cit., p. 185.

¹¹⁴ Le nove parti di *Enciclopedia dei morti* costituiscono, così, variazioni di tre ordini diversi: oltre a configurarsi come nove modulazioni "narrative" del medesimo tema (cioè, oltre a corrispondere a nove storie di argomento e personaggi diversi), rappresentano, come spiega Kiš nel *Post Scriptum*, in ogni caso variazioni fittizie di dati documentali. Inoltre, osserva Massimo Rizzante, del tema della morte rappresentano ciascuna una diversa variazione *ontologica*, nella misura in cui «L'autore, attraverso la ricostruzione del momento presente [il momento presente sempre corrispondente alla diversa epoca raffigurata (n.d.R.)], storicizza ogni volta la Morte, le dà un volto». Cfr. M. Rizzante, *Dell'Ideale enciclopedico. Sull'Arte della composizione di Danilo Kiš*, cit., p. 127.

resurrezione di Gesù di Nazareth»¹¹⁵, l'*incipit* della successiva, *Onoranze funebri*, annuncia che l'episodio narrato «accadde nel millenovecentoventitre o ventiquattro», e la terza si svolge agli inizi degli anni ottanta; la quarta, invece, accompagna i lettori in una retrocessione del tempo fino agli albori del VI secolo, la quinta li riproietta nel XIX e così via.

La cura dimostrata da Kiš nel delineare, spesso con profusione di dettagli, lo sfondo temporale su cui si staglia il racconto non rispecchia tanto un'intenzione realistica, quanto il progetto formale su cui si fonda la sua poetica. L'«ideale enciclopedico»¹¹⁶ a cui Kiš si richiama – e di cui la terza novella di *Enciclopedia dei morti*, a cui è ispirato il titolo del libro, rappresenta l'apice della concretizzazione¹¹⁷ – consiste nel principio di accogliere la

¹¹⁵ D. Kiš, *Enciclopedia dei morti*, cit., p.17.

¹¹⁶ Nel saggio già citato, *Tous les gènes de mes lectures* (D. Kiš, *Le résidu amer de l'expérience*), Kiš dichiara come il suo ideale sia «un libro che dovrebbe leggersi non solo come si legge un libro la prima volta, ma come un'enciclopedia (...), e cioè costruito secondo un'alternanza brutale e vertiginosa di concetti, un libro capace di obbedire alle leggi del caso e dell'ordine alfabetico (o altro), nel quale si succedono nomi di persone celebri e le loro vite ridotte al minimo necessario, vite di poeti, di ricercatori, di politici, di rivoluzionari, di medici, di astronomi, ecc.». Traduzione di M. Rizzante, che nel saggio *Dell'Ideale enciclopedico. Sull'Arte della composizione di Danilo Kiš*, cit., a pag. 127 riporta la citazione di Kiš.

¹¹⁷ Nel racconto, a proposito della misteriosa «Enciclopedia dei morti», la protagonista spiega che: «Tutto è presentato in singoli capoversi, ogni momento è rievocato in una sorta di quintessenza e di immagini poetiche, non sempre in ordine cronologico, ma in una bizzarra simbiosi di tempi, passato, presente e futuro». Queste parole, oltre a descrivere lo stile in cui è redatta la misteriosa enciclopedia che raccoglie le gesta di tutti i defunti non celebri, cioè altrimenti esclusi dalla Storia,

visione frammentaria del mondo, quale si è andata definendo in età moderna, entro una struttura che risulti il più possibile compatta, e per mezzo della quale il reale, generalmente avvertito come disorganico e insensato, assuma finalmente una configurazione intellegibile; alla maniera di un'enciclopedia, le cui diverse voci, in pochi tratti essenziali, assemblano una quantità di saperi distinti, relativi alle più disparate realtà geografiche e temporali.

Il compito dell'arte, e in primo luogo dell'arte del romanzo, per Kiš è costituito proprio dalla possibilità di contrapporre una forma «al disordine della barbarie e all'arbitrarietà degli istinti»¹¹⁸, secondo quanto spiega lo scrittore in un saggio composto subito dopo *Enciclopedia dei morti*; una forma, che celebra lo sforzo dell'intelligenza di resistere al «caos che ci circonda»¹¹⁹ e che rispetto a tale caos rappresenti «un punto di riferimento certo»¹²⁰.

In quest'ottica, la compresenza dei molteplici universi temporali, gravitanti attorno ad un unico nucleo tematico, che contrassegna *Enciclopedia dei morti*, è da intendere come il risultato a cui dà luogo la funzione *ricompositiva* del romanzo, oltre a quella direttamente compositiva: il compito, in cui sembra consistere l'essenza stessa

sembrano rappresentare la cifra dell'ideale artistico di Danilo Kiš. Cfr. la terza novella (o terza parte) di *Enciclopedia dei morti*, cit., p. 49.

¹¹⁸ D. Kiš, *Variazioni sui temi dell'Europa centrale*, cit., p. 67.

¹¹⁹ *Ib.*

¹²⁰ *Ib.*

dell'arte del romanzo, di fungere da contrappeso alla perdita dell'unità della conoscenza sperimentata dai moderni.

Al pari di Milan Kundera, con cui Danilo Kiš ha l'opportunità di intrattenere uno scambio intellettuale vivace nel corso del comune esilio a Parigi¹²¹, quest'ultimo riconosce proprio nei principi di composizione tipici della musica le possibilità di pervenire, nel romanzo, all'ideazione di questa forma omnicomprensiva¹²².

Così, impiegando il medesimo principio di orchestrare attorno ad un unico tema centrale i materiali più svariati ed eterogenei – in cui consiste la variazione su tema –, l'arte del romanzo acquisisce la stessa possibilità della musica di una presa diretta del tempo, affrancata dai parametri di inquadramento cronologico.

Ad esempio, nell'*Enciclopedia dei morti* o ne *Il Libro del riso e dell'oblio*, tutti i personaggi, continuamente posti a confronto con ipotetici predecessori e successori, si configurano come variazioni degli stessi temi di

¹²¹ A riprova della fratellanza intellettuale che ha unito i due romanzieri si legga, ad esempio, *Fedele a Rabelais e ai surrealisti che frugavano nei sogni*, ricordo che Kundera dedica all'amico Kiš a dieci anni dalla sua morte (Kiš scomparve prematuramente, nel 1989), ora raccolto in *Un Incontro*, cit., pp. 125-126.

¹²² Ad esempio, illustrando il modello enciclopedico che sostiene la sua opera, Kiš riconosce nel principio della polifonia, assunta «sul piano della forma», lo strumento per dar luogo, entro un'opera unitaria, ad una compresenza di diversi piani temporali. Cfr. D. Kiš, *Tous les gènes de mes lectures*, cit., p. 23.

ascendenza ancestrale, di cui finiscono con il rappresentare le molteplici prospettive di analisi.

Tale possibilità inclusiva sembra risultare dal conseguimento di una visione *totalizzante* dell'esistenza umana, che secondo il romanziere Hermann Broch deve poter essere sviluppata da ogni romanzo degno di questo nome.

Nell'*Immagine del mondo nel romanzo*¹²³, testo di una conferenza letta nel 1933, Broch spiega che la vertiginosa accelerazione del progresso scientifico, invece di favorire un miglioramento della conoscenza (intesa, nel suo senso più nobile e al contempo più efficace, come possibilità di scoprire la realtà, l'altro da noi, attraverso noi stessi, e viceversa), ha condotto ad una vivisezione del sapere in branche sempre più specifiche, al punto tale da rendere sempre più difficile la loro riconduzione ad una matrice comune.

Secondo Broch, il compito di assicurare una sintesi intellegibile dell'assetto magmatico tramite cui si presenta il reale, compito di natura etica (in quanto rispondente ad un bisogno primario dell'uomo), e che un tempo era svolto dalla Chiesa – la cui linea dogmatica non è riuscita ad arginare il processo di «disgregazione dei valori» messo in atto dalla scienza –, ormai può essere preso in consegna solo dall'arte. In particolare, dall'arte del romanzo, il cui

¹²³ In: H. Broch, *Poesia e conoscenza*, cit., pp. 267-298.

obiettivo originario – continua a spiegare Broch – consiste nel rappresentare il mondo «così come esso è»¹²⁴, nella sua totalità.

Che si tratti del sostegno ad una determinata teoria filosofica, o ideologia politica, il romanzo non deve quindi in nessun caso essere asservito ad una particolare dottrina o immagine del mondo troppo specifica; pena il conseguimento di un risultato, più che artistico, didattico.

Se vuole invece rispondere al suo originario compito conoscitivo – che è allo stesso tempo di natura etica –, il romanzo deve sforzarsi di inglobare, entro il suo statuto puramente fittizio, tutte le varie immagini, o concezioni del mondo, già emesse dalle varie discipline, attraverso un lavoro di astrazione della materia e di stilizzazione, perfezionato fino al conseguimento di uno stile massimamente essenziale, che Broch chiama «*Lo Stile dell'età mitica*»¹²⁵ o stile della maturità (intesa nel senso di essenzialità)¹²⁶.

«Per poter sopravvivere l'arte deve tendere all'essenziale, deve diventare un contrappeso alla

¹²⁴ Ivi, 275.

¹²⁵ *Lo stile dell'età mitica* è il titolo di un altro saggio di Broch, originariamente composto come prefazione a *On the Iliad* (del francese Rachel Bepaloff e pubblicato nel 1947) e attualmente contenuto in: H. Broch, *Poesia e conoscenza*, cit., pp. 315-333.

¹²⁶ Cfr. Broch: «Indubbiamente il mito porta in sé caratteristiche di entrambi i periodi: l'infanzia (così vicina all'età dell'uomo primitivo) e la senilità. Lo stile dell'una e dell'altra esprime l'essenziale: quello dell'infanzia, prima dell'ingresso nel regno dei problemi soggettivi; quello della vecchiaia dopo l'uscita da questo regno». Ivi, p. 315.

mostruosa calamità che ha colpito il mondo. Imponendo questo compito alle arti la nostra epoca di disintegrazione impone ad esse lo 'stile della tarda maturità', lo stile dell'essenziale, lo stile dell'astratto»¹²⁷.

Attraverso questa risposta etica, e al tempo stesso di natura estetica (in quanto prodotto di un'operazione formale), offerta al disfacimento del senso arrecato dalla scienza, il romanzo sviluppa anche una funzione catartica. Infatti – secondo Broch – l'elaborazione di una immagine del mondo "totalizzante", cioè il più possibile omnicomprensiva, produce necessariamente anche una «parziale liberazione dall'angoscia»¹²⁸; questo perché «una volta che il mondo intero sia stato misurato non vi sarà più posto per l'oscurità»¹²⁹.

In conclusione al suo discorso, Broch sembra suggerire al romanzo la via da intraprendere per poter assolvere il suo compito.

Lo stile «dell'essenziale, lo stile dell'astratto»¹³⁰, tipico dei miti, che solo permette di abbracciare la complessità dell'esistenza umana, potrà derivare al romanzo da una sua «musicalizzazione», che non si risolva in una scelta di vocaboli in base alla loro sonorità, ma coinvolga

¹²⁷ Ivi, p. 329.

¹²⁸ Ivi, p. 294.

¹²⁹ *Ib.*

¹³⁰ Come Broch lo definisce nel saggio *Lo stile dell'età mitica*, cit., p. 329.

soprattutto l'organizzazione sintattica, ovvero macrostrutturale. Le strutture generalmente impiegate nella musica – «arte astratta *par excellence*»¹³¹ secondo le parole di Broch –, come la polifonia e la variazione su tema, rispondono meglio di altre all'obiettivo di condensare la varietà nell'unità¹³²; se considerata nella sua accezione classica, cioè in quanto principio di composizione e non di disgregazione dei rapporti armonici (come invece viene assunta nell'ottica atonale, tesa a superare l'idea di totalità), la forma musicale della variazione costituisce un riferimento ideale a cui il romanzo può attingere per conseguire gli obiettivi totalizzante e catartico.

A sua volta, nella musica e nel romanzo, il soddisfacimento di questi due obiettivi ne sostiene ancora un terzo, necessario al compimento della missione etica che sottende entrambe le arti; la possibilità di intendere il

¹³¹ La riflessione sui benefici derivanti al romanzo da una sua commistione con la musica, già accennata alla fine dell' *Immagine del mondo nel romanzo*, è poi approfondita da Broch nello *Stile dell'età mitica*, da cui è appunto tratta anche questa citazione. Cfr. p. 330.

¹³² A questo riguardo, e riferendosi in particolar modo alla variazione su tema, Cupers scrive: «Alla base della speculazione estetica sulle illimitate possibilità artistiche della forma tema con variazioni vi è la sua connessione con la necessità quasi epistemologica in cui si trova l'arte di combinare diversità e unità, e viceversa: riconciliare l'unità e la diversità. In questo caso si tratta senz'altro dell'eterno confronto tra l'uno e il molteplice». Trad. nostra («La source de la spéculation esthétique sur les possibilités artistiques illimitées de la forme du thème et de ses variations provient de sa connexion avec la nécessité quasi épistémologique dans laquelle l'art se trouve de combiner la diversité avec l'unité, et vice versa: réconcilier l'unité et la diversité»). In: J-L. Cupers, *Huxley et la musique, à la manière de Jean-Sébastien*, Facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles 1985, p. 233.

molteplice in riferimento ad un *unicum* comporta difatti anche un'acquisizione di tipo cognitivo.

Mentre l'elaborazione della variazione su tema, nel caso del romanzo e in quello della musica, assicura all'opera un impianto ugualmente unitario (da cui scaturisce, come si è visto, anche l'effetto catartico), la differenza tra queste due forme di variazione, musicale e romanzesca, si evince soprattutto in relazione a quest'ultima funzione: il tipo di conoscenza a cui la forma variazione dà accesso, rispettivamente nelle due arti considerate, è infatti di natura diversa.

Questa differenza dipende dal diverso tipo di rapporto che, rispettivamente nella musica e nel romanzo, lega la forma al contenuto e, più specificatamente, le variazioni al soggetto posto come tema.

Appurata l'impossibilità, a proposito della musica, di scindere forma e contenuto, ne consegue che, in questo caso, l'unica specie di acquisizione cognitiva a cui può dar luogo il principio compositivo della variazione corrisponde alla possibilità stessa di percepire l'armonia formale che deriva dalla disposizione di un materiale sonoro – caratterizzato da alternanze ritmiche o melodiche – in riferimento ad un tema di ricordo; il piacere, che naturalmente scaturisce dalla constatazione delle corrispondenze intrattenute dalle diverse voci, implica, difatti, anche la capacità di un'intuizione, dunque di un'applicazione a livello cognitivo.

In altre parole, nella musica, la funzione conoscitiva – in genere, ritenuta afferente al piano del contenuto¹³³ – sembra coincidere direttamente con quella totalizzante e con quella catartica: è proprio la bellezza armonica di un brano, risultante dalla confluenza delle diverse linee melodiche verso il tema di base, a rappresentare, in quest'arte, il cosiddetto contenuto¹³⁴.

Ne deriva che, in questo caso, le variazioni non esercitano sul loro elemento di raccordo, il tema, altro tipo di approfondimento che non sia di natura prettamente formale, e se un senso viene comunque conseguito, si tratta pertanto di un senso indicibile.

Françoise Escal individua in questa caratteristica il principale discrimine tra la forma musicale della variazione e quella letteraria.

A questo riguardo, la studiosa spiega che:

«Nella musica, i temi-personaggi e le loro variazioni sono prodotte e organizzati in modo autonomo, liberi da ogni asservimento alle rappresentazioni di cose o

¹³³ Per Bachtin, ad esempio, un «oggetto estetico» che possa essere definito tale comporta sempre, a livello formale, un'organizzazione delle due realtà «della conoscenza e dell'atto etico», le quali ne compongono in tal modo il contenuto. Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 27.

¹³⁴ Cfr. ancora Bachtin: «La forma estetica, che intuitivamente unifica e compie, si cala dall'esterno sul contenuto (...); essa trasferisce il contenuto su un nuovo piano assiologico: quello di un'esistenza distaccata e compiuta, assiologicamente pacificata in sé: la bellezza». Ivi, p. 28.

di esseri che popolano il mondo dellarealtà o della finzione. Detentori di senso, anche se resta implicito o indicibile, le strutture musicali non rispondono però che ai loro criteri di costruzione. Ben diverso è il caso dei temi-personaggi nella letteratura (...). La 'variazione' letteraria, subordinata ad un contenuto, non conosce procedure come il rinversamento, la soppressione, la frammentazione, la gradazione; in breve, tuttal'integrazione formale di cui la musica è suscettibile dal momento che è un linguaggio ad un solo livello, quello del significante»¹³⁵.

La nozione di contenuto cui Escal sembra far riferimento, considerandola specifica della «variazione letteraria», è quella di significato dicibile, cioè referenziale; diverso quindi dal «senso» sprigionato dalla musica, cui invece la studiosa riconosce la possibilità di celarsi come «implicito o indicibile».

Proprio questa possibilità di espansione referenziale che caratterizza il contenuto della letteratura, rispetto a quello musicale, chiarisce la differenza che contraddistingue il

¹³⁵ «En musique, les thèmes-personnages et leurs variations sont produits et organisés de façon autonome, libres de toute asservissement à des représentations de choses ou d'êtres qui peuplent le monde de la réalité ou de la fiction. Porteuses de sens, même s'il reste implicite ou indicible, les organisations musicale n'obéissent cependant qu'à l'exigence de leur construction. Tout autre est le cas des thèmes-personnages en littérature (...). La 'variation' littéraire, assujettie à un contenu, ne connaît pas ces procédures que sont le renversement, la suppression, la fragmentation, l'auxèse, bref, toute cette intégration formelle dont la musique est susceptible parce-qu'elle est un langage à un seul plan, celui du signifiant». (Trad. nostra). F. Escal, *Contrepoint. Musique et littérature*, cit. , p. 181.

tema delle variazioni nelle due arti considerate e il motivo per cui, di conseguenza, il tipo di indagine conoscitiva a cui la forma variazione dà luogo nel romanzo non si risolve, come nella musica, esclusivamente nel conseguimento della «bellezza» formale, ovvero di una forma compositiva unitaria; effetto che, invece, ne rappresenta piuttosto il presupposto di avvio.

Ciò che caratterizza il romanzo è il fatto che, in questo caso, l'opera di organizzazione formale è funzionale all'inquadramento di un tema che viene indagato anche in ciò che consiste la sua valenza referenziale; un tema, che quindi trascende la sua forma, nonostante la particolare configurazione scelta per rappresentarlo sia ad esso correlata da un rapporto di necessità, di insostituibilità.

Nel romanzo, infatti, sebbene non si determini davvero *coincidenza* tra forma e contenuto – come avviene nella musica –, nondimeno il contenuto non può essere considerato completamente separabile dalla forma, come può accadere invece nella filosofia e accade nei testi scientifici¹³⁶. Più precisamente, sebbene nel romanzo (a differenza della musica), sia possibile riscontrare la presenza di un effettivo rapporto tra forma e contenuto, questo è però regolato da un criterio di interdipendenza,

¹³⁶ Per una disamina delle caratteristiche che contraddistinguono il rapporto tra forma e contenuto rispettivamente nella filosofia e nel romanzo, si rimanda al paragrafo successivo.

per il quale al mutare di uno dei due termini muta necessariamente anche l'altro.

Ciò dipende dall'approccio assunto dal romanziere verso il tema della sua opera, di cui non gli interessa condurre un'analisi oggettiva – pena la riduzione del romanzo a scienza o filosofia –, ma piuttosto un'esplorazione libera, in linea con lo spirito ludico e fittizio del romanzo e quindi sempre condizionata dalla particolare forma prescelta per condurla.

Lo scopo di quest'arte, infatti, non è offrire al lettore soluzioni già definite ma metterlo in condizione di misurarsi personalmente con il tema dell'opera.

Assumendo la forma della variazione, il romanzo riesce a conseguire il suo obiettivo conoscitivo essenziale: esaminare aspetti obliati dell'esistenza – in cui consistono i temi – secondo punti di vista sempre diversi, così da offrirne una visione problematica e mai definitiva.

Dal confronto tra le molteplici modulazioni comprese in uno stesso romanzo, il lettore giunge a ricavare il tema di base e, in questo modo, a cogliere nel contempo la radice della sua identità: questa possibilità di riconoscere nell'alternanza delle diverse prospettive sviluppate su uno stesso tema i lineamenti di una forma unitaria equivale infatti alla possibilità di riscoprirsi cardine della propria esistenza, tema della sua propria forma; acquisizione in cui consiste la conquista cognitiva ultima di ogni indagine di tipo romanzesco.

Così, il ruolo svolto dal tema permette anche di distinguere i casi di vera rielaborazione romanzesca della variazione su tema dai semplici adattamenti di questo principio dalla musica alla letteratura.

Perché il recupero di questo principio compositivo dalla musica si traduca in un reale esempio di *forma romanzesca della variazione* – che comporta l'effettiva riconduzione di tale forma alla missione conoscitiva caratterizzante l'arte del romanzo – è necessario che le variazioni vengano sviluppate su un vero tema da romanzo, ovvero suscettibile di approfondimenti in senso esistenziale. In caso contrario, il tema si configura come il pretesto di un semplice esperimento musico-letterario, incapace di sostenere alcuna indagine di tipo romanzesco. Questa è la differenza che, ad esempio, lo stesso Danilo Kiš riscontra tra i romanzi e gli *Esercizi di stile*¹³⁷ (1947) di Raymond Queneau, di cui aveva curato la traduzione in serbo-croato.

Come scrive in un saggio del 1986¹³⁸, se Queneau, nel tentativo di trasporre nella letteratura in prosa le variazioni di Bach, avesse adottato come tema non un

¹³⁷ R. Queneau, *Esercizi di stile* (1947), trad. it. di U. Eco, Einaudi, Torino 1983. Opera di carattere metaletterario, in cui Queneau si cimenta con la produzione di novantanove varianti stilistiche di una storiella inventata come mero pretesto.

¹³⁸ Si tratta di *Quelques notes sur les Exercices de style et leur traduction en serbo-croate*, testo inizialmente elaborato per l'incontro internazionale dei traduttori di Arles previsto per novembre 1986, e ora compreso nella versione francese di *Homo Poeticus* (trad. dal serbo-croato al francese di P. Delpech, Fayard, Paris 1993), pp. 141-145.

«soggetto insignificante»¹³⁹ (un incontro casuale su un autobus) ma contenuti più «metafisici»¹⁴⁰, gli *Esercizi di stile* non avrebbero costituito «pure speculazioni ‘alessandrine’»¹⁴¹; ciò che Kiš sembra rimproverare a Queneau è proprio il fatto di aver assunto dalla musica le variazioni come semplice tecnica, perdendo l’occasione di trasformarle in una forma romanzesca, capace dunque di approfondimenti esistenziali.

Non è dunque un caso se, solo un paio di anni prima, lo scrittore jugoslavo qualifica proprio come «metafisico»¹⁴² il tema cardinale della sua *Enciclopedia dei morti*; in quest’opera, i nove capitoli-variazioni non si configurano come semplici «*Esercizi*», quindi come varianti tecniche, ma come elementi di una vera architettura romanzesca.

¹³⁹ Ivi, p. 143.

¹⁴⁰ *Ib.*

¹⁴¹ Ivi, p. 142.

¹⁴² Per il riferimento bibliografico, si rimanda alla nota 109.

Capitolo 2

Dalla filosofia al romanzo:

confronto tra metodo e forma della variazione su tema

2.1. La seconda volta non è una ripetizione

Tra gli scritti di Søren Kierkegaard, spicca un'operetta giovanile che esula dai parametri discorsivi tipici dei testi filosofici, di solito impiegati per cementare la coerenza di asserzioni che si desidera presentare come il più possibile obiettive ed esaustive: *La Ripetizione*¹⁴³ (1843).

Spiega l'autore, nella postfazione, lo scritto disattende sia le aspettative del lettore comune, il quale spera di trovarvi qualcosa come «una commedia tragedia romanzo epopea

¹⁴³ Di cui teniamo presente la traduzione a cura di Dario Borso per le Edizioni RCS Libri Spa, Milano 1995.

epigramma novella»¹⁴⁴, sia quelle dei più scaltri, che le si accingono alla ricerca di precise soluzioni, risultanti dallo schema logico «1.2.3»¹⁴⁵ (cioè tesi, antitesi e sintesi).

La Ripetizione consiste invece nel racconto di «un esperimento psicologico» – così recita il sottotitolo dell’opera –, condotto da Constantin Constantius (pseudonimo dietro il quale si nasconde l’autore) al fine di provare che la sola categoria in base alla quale vale la pena orientare l’esistenza è quella della ripetizione.

Questo perché, dichiara Constantin, se la speranza «è un frutto invitante che non sazia»¹⁴⁶ e il ricordo «un viatico stento che non sfama»¹⁴⁷, la Ripetizione, invece, è il vero «pane quotidiano che nutre in abbondanza»¹⁴⁸.

Del ricordo, infatti, quest’ultima conserva lo stesso movimento, ma rivolto in senso opposto: mentre il primo riguarda ciò che è già stato, la ripetizione ricorda il suo oggetto in avanti; per questo, conclude Constantin, solo quest’ultima può rendere davvero felici: «Sì, senza neanche una ripetizione, cosa sarebbe poi la vita?»¹⁴⁹.

L’ordinamento stesso dell’universo costituirebbe la “prova provata” della supremazia spettante al principio della ripetizione: se il mondo sussiste – riflette Constantin – è

¹⁴⁴ Ivi, p. 126.

¹⁴⁵ Ivi, p. 127.

¹⁴⁶ Ivi, p. 13.

¹⁴⁷ *Ib.*

¹⁴⁸ *Ib.*

¹⁴⁹ *Ib.*

proprio perché, superata la soglia della vana speranza e tuttavia ancora al di qua di quella del ricordo, si alimenta di ripetizione in ripetizione.

Per saggiare anche sulla propria pelle l'applicabilità di questa legge universale, Constantin programma di ritornare a Berlino, dove aveva soggiornato alcuni anni prima; lo scopo è appunto verificare la corrispondenza di questo secondo viaggio con il primo e cercare così di cogliere il vero significato delle eventuali ripetizioni risultanti dal confronto.

Tutto, però, sembra deludere le aspettative di partenza: la camera con vista occupata da Constantin, la stessa della prima volta, non presenta più gli stessi comfort; la ballerina del Königstädter (teatro di Berlino), che all'epoca del primo soggiorno sprigionava «una grazia per dir così in ascesa»¹⁵⁰, adesso appare come «discesa»¹⁵¹; perfino il caffè, gustato nella locanda un tempo preferita, non ha conservato lo stesso aroma.

Deluso, Constantin si ritrova così a decantare le virtù del corno da postiglione, strumento musicale dalle note talmente indefinibili da mettere al riparo gli ascoltatori da qualsiasi illusione di ripetizione: «Viva il corno da postiglione! È il mio strumento, per tanti motivi e segnatamente perché non si è mai sicuri di potergli cavare

¹⁵⁰ Ivi, p. 64.

¹⁵¹ *Ib.*

la stessa nota. Difatti cela una possibilità infinita, e chi se lo porta alla bocca per riversarvi il suo sapere, non rischierà una volta di ripetersi»¹⁵².

Tuttavia, lungi dal determinare una vera confutazione del principio di ripetizione, l'esperimento ne fornisce invece l'occasione di un chiarimento; il secondo soggiorno berlinese in effetti conferma l'ineluttabilità del principio di ripetizione – se Constantin si trova a sperimentare l'impossibilità della pura ripetizione, ciò avviene proprio «a forza di ripetizioni»¹⁵³ –, ma soprattutto permette di cogliere la differenza sostanziale che separa il concetto di ripetizione da quello di imitazione.

Tutti i casi osservati da Constantin dimostrano che la ripetizione non coincide mai con la riproposizione identica del passato, ma accoglie sempre margini di differenza. In altre parole, non esiste ripetizione che non sia al tempo stesso variazione.

L'individuazione del nesso composto da questi due poli, solo apparentemente opposti, è anche al centro della ricerca di Gilles Deleuze, che riprende e sviluppa la scoperta raccontata da Kierkegaard.

¹⁵² Ivi, pp. 70-71.

¹⁵³ Nel rientrare a casa da Berlino, Constantin osserva appunto che: «La mia scoperta non era significativa, e tuttavia curiosa : avevo scoperto che la ripetizione non esisteva affatto, e c'ero arrivato a forza di ripetizioni». Ivi, p. 65.

In *Differenza e ripetizione*¹⁵⁴ (1968), il filosofo francese dissipa la confusione avvolgente i concetti di ripetizione e generalità. Mentre quest'ultimo, infatti, «esprime un punto di vista secondo cui un termine può essere scambiato con un altro, un termine sostituito ad un altro»¹⁵⁵, il primo definisce in ogni caso «una singolarità impermutabile, insostituibile»¹⁵⁶. Così, secondo Deleuze, la differenza è sempre insita nella ripetizione, «non come una variante accidentale ed estrinseca, ma come il proprio centro, come la variante essenziale che la compone (...)»¹⁵⁷.

È la stessa sostanza del tempo, ontologicamente irreversibile¹⁵⁸, a negare ogni possibilità di ripetizione pura, ossia di riproposizione identica del passato; per questo – osserva Deleuze – la nozione di festa, la cui funzione primaria è celebrare, ovvero rendere memorabile un avvenimento del passato per farlo rivivere, rappresenta di per sé il colmo del paradosso¹⁵⁹.

In un saggio del 1974, *L'Irreversible et la nostalgie*, Jankélévitch riflette sulla condizione irreversibile del

¹⁵⁴ Si tratta appunto di *Differenza e ripetizione* (1968), di cui in questa sede prendiamo in esame la traduzione ad opera di G. Guglielmi, per Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.

¹⁵⁵ Ivi, p. 7

¹⁵⁶ *Ib.*

¹⁵⁷ Ivi, p. 370.

¹⁵⁸ Alla coincidenza tra temporalità e irreversibilità il filosofo Vladimir Jankélévitch, ad esempio, dedica una riflessione approfondita nel primo capitolo del saggio *L'Irreversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974.

¹⁵⁹ A questo proposito, può risultare ancora più significativo, nel romanzo di Jonke *L'Ecole du virtuose*, che la verifica intorno all'esistenza della ripetizione sia affidata proprio alla possibilità di replicare una festa.

tempo, misurandola rispetto alla possibilità di ripetizioni. Precisamente l'impossibilità di duplicare un qualsiasi momento del passato costituisce la prova e, al tempo stesso, permette il continuo divenire del tempo.

Se fosse possibile riprodurre esattamente, ovvero senza la minima modifica, un attimo già trascorso, anche soltanto per una volta, ciò attesterebbe la possibilità di invertire il corso del tempo; di trasformare, cioè, sebbene per un unico istante, il divenire in *rivenire*.

Il verificarsi di questa singola eventualità già basterebbe a bloccare ogni possibilità di sviluppo, considerato che la progressione di un qualsiasi evento, la forma che esso assume nel tempo, e così a ben guardare la stessa possibilità della sua esistenza, dipende unicamente dagli elementi di variazione insiti nelle sue diverse rappresentazioni; in altre parole, dalla sua apertura al cambiamento. Grazie al potere irreversibile del tempo, il rischio della seconda volta, ovvero di una ripetizione *identica*, è definitivamente scongiurato. Così Jankélévitch:

«L'irreversibile ci rifiuta non la terza, la quarta o la centesima volta, non la tiritera meccanica, ma la seconda volta! Questa volta numero Due che è la prima ripetizione... (...). Dunque, è certo che non rivivremo mai lo stesso avvenimento, nemmeno una seconda volta... Soprattutto nemmeno una seconda volta! Giacché la secondarietà della seconda volta decide di tutte le altre: nel momento in cui un solo

momento potesse ripetersi in una forma identica, non vi sarebbe più alcuna differenza essenziale tra il tempo e una qualunque serie meccanica»¹⁶⁰.

La seconda volta, dunque, non è mai uguale alla prima: a differenziarla è sufficiente la stessa secondarietà cronologica, che la subordina all'originale: nessuno può bagnarsi due volte nello stesso fiume, ma questo accade perché l'uomo che tra una volta e l'altra vi si immerge non è più lo stesso.

La prima riproposizione di un evento può poi già comportare una riduzione della sua intensità: allo stesso modo di uno scherzo, che dopo la prima volta non fa più effetto; o di una sorpresa che, se riproposta, non stupisce più. A questo riguardo, nell'ultimo romanzo di Milan Kundera, *L'Ignoranza*¹⁶¹ (2000), il narratore si chiede se esista una barriera al di là della quale la ripetizione diventa «stereotipata, quando non comica o addirittura impossibile»¹⁶² e se, passato questo limite, l'amore di tipo

¹⁶⁰ «L'irréversible nous refuse non pas la troisième, la quatrième ou la centième fois, non pas le radotage mécanique, mais la seconde fois! Cette fois numéro Deux qui est la première répétition...(...). En bref, il est dit que nous ne revivrons jamais le même événement, et pas même une deuxième fois...Surtout pas une deuxième fois ! Car la secondarité de la seconde fois décide de toutes les autres : dès lors qu'un seul moment a pu se répéter sous une forme identique, il n'y a plus de différence essentielle entre le temps et une quelconque série mécanique». Trad. nostra. V. Jankélévitch, *L'Irreversible et la nostalgie*, cit., p. 46.

¹⁶¹ M. Kundera, *L'Ignoranza* (2000), trad. it. di G. Pinotti, Adelphi, Milano 2001.

¹⁶² Ivi, p. 117.

sentimentale, ad esempio, che sempre si basa su una promessa di tempo (e quindi di ripetizioni) limitata, sarebbe ancora possibile.

Il riconoscimento di una o poche corrispondenze tra un amore e l'altro può sprigionare l'effetto quasi magico delle coincidenze. Tuttavia Milada (uno dei personaggi dell'*Ignoranza*) finisce col rendersi conto che il loro proliferare rivela nient'altro che «la deplorevole uniformità degli individui (che per baciare si fermano tutti negli stessi luoghi, hanno gli stessi gusti in fatto di abbigliamento, lusingano una donna impiegando le stesse metafore)»¹⁶³.

L'individuazione di una coincidenza nella ripresentazione di un avvenimento già trascorso può costituire la prova dell'impossibilità di replicare in maniera identica il passato: l'esperienza del riconoscimento lo carica infatti di un significato diverso e dal confronto con quello manifestato la prima volta è possibile trarre ancora un senso ulteriore, come un tema di due ricorrenze che si rivelano infine delle variazioni.

Ogni singolo evento è così inesorabilmente «*primultimo*»¹⁶⁴, aggettivo con cui Jankélévitch intende che ogni prima volta, proprio perché non potrà essere mai più ripetuta – almeno non nello stesso identico modo in cui si

¹⁶³ Ivi, p. 80.

¹⁶⁴ Cfr. V. Jankélévitch, *L'Irreversible et la nostalgie*, cit., p.46: «chaque fois est à la fois première et dernière, et pour cette raison nous la disons *primultime*».

è presentata al principio –, è al tempo stesso anche l'ultima. Traendo spunto da Jankélévitch, Gerard Genette individua proprio nel concetto di primultimità uno dei motivi compositivi della *Ricerca del tempo perduto* (1913-1927); questo *leit-motiv* agirebbe a supporto dell'interrogazione più generale che attraversa l'opera, e cioè su ciò che resta del tempo una volta trascorso¹⁶⁵.

Genette chiama «racconto ripetitivo» questo particolare procedimento, a suo avviso assai frequente nel romanzo di Proust, che consiste nel riprendere più volte, nel corso della narrazione, un episodio che nella logica della trama, invece, si verifica una volta sola; l'episodio in questione può essere così dal narratore preannunciato o rievocato in svariate occasioni, secondo prospettive di volta in volta corrispondenti alla distanza temporale da cui viene riconsiderato.

¹⁶⁵ Cfr. *Figure III* (1972), trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976. Nel dettaglio, il riferimento a Jankélévitch figura a proposito del possibile valore assunto, nell'opera di Proust, dalle anticipazioni della storia (da Genette intesa direttamente come semplice *plot*, trama) presenti nel corso della narrazione, a cui il romanziere sembra far spesso ricorso e che Genette definisce prolessi. Si tratterebbe di tratti di impazienza narrativa; tuttavia, secondo lo studioso, essi detengono anche «un valore inverso, forse più specificatamente proustiano, che mette in risalto piuttosto un sentimento nostalgico per ciò che Vladimir Jankélévitch ha chiamato una volta la 'primultimità' del primo momento (...). Possedere Odette, baciare Albertine per la prima volta, significa vedere per l'ultima volta Odette non ancora posseduta, Albertine non ancora baciata: a tal punto è vero che in Proust l'evento – qualunque evento – rappresenta solo il passaggio, fuggitivo e *irreparabile* (in senso virgiliano), da un'abitudine a un'altra». Cit. p. 121.

In alcuni casi – spiega Genette – l’orchestrazione di questa molteplice visione appare in forma concentrata, condensata in un unico passaggio narrativo.

Così ad esempio, il narratore della *Ricerca*, finalmente in procinto di baciare Albertine dopo un’attesa protrattasi molti anni, nell’avvicinarsi alla ragazza passa mentalmente in rassegna tutte le volte in cui, in passato, aveva cercato di baciarla.

Così racconta il narratore: «Durante il breve tragitto delle mie labbra verso la guancia furono dieci le Albertine che io vidi; quell’unica fanciulla era come una dea dalle molteplici teste, e quella che avevo appena scorta cedeva il posto ad un’altra se solo tentavo di avvicinarla»¹⁶⁶.

Lo stesso episodio del bacio, già nell’attimo in cui si verifica, appare al narratore altrettanto evanescente delle sue anticipazioni immaginarie, e la viva impressione che esso suscita è da subito avviata al graduale deterioramento che inevitabilmente produce nel ricordo il corso del tempo.

In altri passaggi della *Ricerca*, il narratore proustiano riflette in modo ancora più diretto sulla misteriosa impossibilità di rivivere anche solo un attimo del passato. Nel secondo volume – *All’Ombra delle fanciulle in fiore* (1919) –, constatando una certa difficoltà ad inquadrare

¹⁶⁶ M. Proust, *Alla Ricerca del tempo perduto – La Parte di Guermantes* (1920), trad. it di G. Raboni, Mondadori, Milano 1995, p. 441.

Albertine e le sue amiche (da poco entrate nella rete delle sue conoscenze), conclude che:

«Ogni essere è distrutto appena smettiamo di vederlo; la sua apparizione successiva è una nuova creazione, diversa da quella che l'ha immediatamente preceduta, se non da tutte le altre. Il minimo grado di varietà che possa regnare in queste creazioni è, infatti, di due. Se ricordiamo un'occhiata energica, un atteggiamento ardito, la volta successiva sarà inevitabilmente da un profilo quasi languido, da una certa sognante dolcezza, aspetti trascurati nel precedente ricordo, che saremo stupiti, vale a dire colpiti in modo pressoché esclusivo (...)»¹⁶⁷.

L'intuizione dell'unicità di ogni momento, quindi della sua «primultimità», si traduce nell'ipotesi proustiana che, scartata la possibilità della ripetizione, il solo modello valido di inquadramento del reale corrisponda alla logica delle variazioni: è dal confronto tra due o più manifestazioni dello stesso fenomeno, come si è visto in ogni caso inevitabilmente diverse, che si può desumere – sebbene non in maniera esaustiva – il principio di base. L'esempio ricavato dalla *Ricerca* permette di considerare tale modello conoscitivo, fondato sull'osservazione non

¹⁶⁷ M. Proust, *Alla Ricerca del tempo perduto – All'Ombra delle fanciulle in fiore* (1919), trad. it di G. Raboni, Mondadori, Milano 1995, p.592.

delle ripetizioni ma dei gradi di differenza attraverso i quali si rivelano le essenze – intese come i nuclei fondamentali a cui è possibile ridurre il ventaglio delle loro rappresentazioni – come una conquista non riconducibile ad un ambito esclusivamente filosofico.

Oltre all'opera di Proust, vi sono altri romanzi del XX secolo in cui il procedimento di declinare il tema di riferimento per rivelazioni contrastanti – in cui consiste uno degli esiti letterari della struttura a variazioni – è presente, prima che come retaggio delle forme musicali, direttamente come modello conoscitivo.

Ad esempio, il romanziere giapponese Kenzaburō Ōe nel corso di un'intervista rilasciata qualche anno fa¹⁶⁸ dichiara di riconoscere nel principio della «ripetizione contenente delle variazioni» il procedimento formale più importante dei suoi cinquant'anni di creazione letteraria; impiegato per la prima volta nella composizione del *Grido silenzioso*¹⁶⁹ (1967), questo influenzerebbe l'architettura generale dei suoi romanzi, fino ad interessarne anche i «minimi dettagli, fino all'immagine apparentemente più banale, fino all'uso di certe metafore...».

¹⁶⁸ Si tratta di un dialogo svoltosi nel 2005 tra Kenzaburō Ōe e Massimo Rizzante, poi pubblicato in parte sulla rivista «Nuovi argomenti», 34, aprile-gugno e per intero sul blog letterario Nazione Indiana (da cui ho tratto le citazioni che seguono).

¹⁶⁹ K. Ōe, *Il Grido silenzioso*, trad. it. di N. Spadavecchia, Garzanti, Milano 1999.

Nonostante una conoscenza approfondita della musica, Ōe spiega che la sua predilezione per la forma a variazioni riecheggerebbe piuttosto una certa concezione dell'eterno ritorno, affine a quella ipotizzata da Mircea Eliade¹⁷⁰.

Già descritto da Françoise Escalé¹⁷¹ come un modello di pensiero, per questo non attribuibile in maniera esclusiva a nessuna arte o branca del sapere particolare, nei suoi romanzi Ōe adotta il principio delle variazioni come mezzo per esplorare una particolare situazione esistenziale – posta, in genere, come tema dell'opera – procedendo dal confronto tra diversi personaggi (spesso distanti nel tempo), i quali si configurano così come incarnazioni di uno stesso archetipo.

Ad esempio, nel *Grido silenzioso*, i due fratelli Mitzu e Takashi, di ritorno al villaggio natale dopo una lunga assenza, si sorprendono a rivivere le medesime gesta dei loro leggendari antenati; come un secolo prima il suo bisnonno, a Mitzu tocca armarsi per sedare una rivolta di giovani contadini animata dal fratello minore.

¹⁷⁰ A proposito del principio compositivo della variazione su tema, nell'intervista del 2005 Ōe afferma: «La mia stessa visione della Storia e dell'uomo si basa su questo paradigma. Ciò si lega perfettamente al misticismo dell' 'eterno ritorno' di Mircea Eliade, nozione che mi è sempre presente quando rifletto sulla storia delle idee moderne e contemporanee. Non c'è dunque nulla di nuovo? Come scrittore, e solo come scrittore, risponderei: con i miei romanzi affermo che non c'è nulla di nuovo. Ciononostante ci sono sempre cose che ci appaiono nuove, cose che possono essere già esistite come 'ripetizioni contenenti delle variazioni'».

¹⁷¹ Cfr. nota 3.

Questa esperienza, ma soprattutto le differenze emerse rispetto ai loro antenati nel modo di affrontarla, rivelano la vera anima dei due fratelli.

Come già in alcuni romanzi di Milan Kundera e Danilo Kiš (ma già prima di loro di Hermann Broch e di Thomas Mann), riconosciuti da Ōe come membri del suo *atelier* estetico¹⁷², anche nel caso di quest'ultimo il principio della «ripetizione in grado di liberare delle variazioni»¹⁷³ si traduce in un procedimento di costruzione sovraperonale¹⁷⁴ del personaggio; il continuo confronto

¹⁷² Cfr. l'intervista del 2005, cit.

¹⁷³ Ivi.

¹⁷⁴ Nel par. «*Coesistenza di diversi tempi storici in un romanzo*», compreso nella Prima Parte dei *Testamenti traditi*, cit., pp. 22-23, Kundera ragiona sul procedimento formale, frequente anche nei suoi romanzi, di intersecare alla linea principale della trama storie di personaggi distanti nel tempo o nello spazio, che però risultano accomunati ai personaggi principali dall'esperienza della medesima situazione esistenziale. È il caso dell'*Immortalità*, ad esempio, che Kundera pubblica nel 1990: in questo romanzo, il tema del conflitto tra la coscienza della morte e la conseguente tensione all'immortalità, che riguarda in misura varia tutti gli esseri umani, viene declinato tramite la storia delle due sorelle Agnes e Laura, ambientata nella Parigi di oggi, la ricostruzione immaginaria del rapporto tra Goethe e la sua presunta amante Bettina Brentano e il racconto della crisi esistenziale attraversata da un pittore dei nostri giorni, apparentemente slegato dagli altri personaggi del romanzo e di cui solo alla fine si scoprirà una connessione alla trama principale. La strategia di assemblare in un unico romanzo le storie di personaggi collegati da fili invisibili, come se fossero le diverse voci di un'unica partitura contrappuntistica, costituisce uno degli esiti a cui conduce l'elaborazione della forma-variazione nel romanzo e rappresenta a sua volta la possibilità di ricavare una nuova prospettiva utile alla comprensione degli imperativi interiori cui soggiace l'esistenza umana; essa ricorre nelle opere di diversi autori del secondo '900: oltre a Kundera, caratterizza alcune opere di Fuentes, Danilo Kiš, Salman Rushdie, etc. È interessante mettere in luce come a Kundera questa compresenza di una stessa invenzione compositiva in più romanzieri di uno stesso periodo non sembri poter essere attribuita ad un'influenza diretta tra gli autori in questione; nonostante il romanziere ceco e gli altri menzionati condividano una concezione affine

con eventuali predecessori storici o ancestrali consente al romanziere di guadagnare una prospettiva storica nell'esplorazione delle problematiche rappresentate dai suoi personaggi, che in questo modo possono venire colte nei loro aspetti più essenziali; ovvero, in maniera sgombra da troppe implicazioni storiche, la cui eccessiva considerazione rischierebbe di ridurre la portata esistenziale del personaggio a quella di mero prodotto dei suoi tempi.

Nonostante il ricorso al principio della ripetizione variata accomuni l'autore del *Grido silenzioso* a filosofi teorici dell'eterno ritorno (Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze,

della *raison d'être* propria al romanzo (come risulta dai loro saggi di critica), lo stesso Kundera, ad esempio, dichiara di essere stato molto sorpreso nel ritrovare nel romanzo *Terra nostra* di Carlos Fuentes l'espedito di far confluire in un romanzo unico universi temporali diversi, e che aveva fino a quel momento ritenuto una sua invenzione originale. Scartata la possibilità di un'influenza *diretta* tra sé e Fuentes, Kundera finisce con l'attribuire la causa di questa corrispondenza alla stessa arte del romanzo, che si svolgerebbe secondo lineamenti indicati dalla stessa storia della sua tradizione e dei suoi obiettivi costitutivi. L'invenzione compositiva della pluritemporalità rappresenterebbe dunque una nuova tappa nella storia di quest'arte, a cui autori accomunati dal riconoscimento di un medesimo canone del romanzo, sarebbero giunti autonomamente, cioè in assenza di suggestioni immediatamente reciproche. In conclusione alla sua riflessione, Kundera si domanda: «Questo comune intento estetico (unire in un romanzo più epoche storiche) può dipendere da influenze reciproche? No. Da influenze altrui subite da tutti? Non vedo quali potrebbero essere. Oppure abbiamo tutti vissuto la stessa temperie storica? E se fosse stata invece la storia del romanzo, seguendo la logica che le è propria, ad assegnare a tutti noi lo stesso compito?» (Milan Kundera, *I Testamenti traditi*, cit., p. 23). L'adozione di questo punto di vista espresso da Milan Kundera, nel presente lavoro sul rapporto tra forma-variazione e romanzo, risponde all'esigenza di un superamento di una certa metodologia, tradizionalmente assunta dalla ricerca letteraria a base comparatistica, secondo la quale una comparazione tra determinati autori è giustificata solo dalla presenza di un'influenza o un rapporto diretto tra i medesimi, storicamente rintracciabile.

Jankélévitch) o a studiosi del mito (Mircea Eliade), l'obiettivo che Ōe si prefigge nell'impiegare la forma variazione come mezzo di inquadramento dell'umano non è né di tipo filosofico né tantomeno psicologico (cioè scientifico). Il suo scopo principale, infatti, non è trasporre in una modalità narrativa modelli già definiti di interpretazione della realtà e nemmeno cercare di risalire, in modo più o meno obiettivo, alla matrice psichica di taluni comportamenti; questo perché, per l'autore, la parola che si vuole romanzesca non è mai «definitiva»¹⁷⁵. La sua esplorazione intorno al mistero della specificità di un essere umano, di ciò che permane di specifico in un individuo, una volta rivelato l'istinto umano a ripetere modelli provenienti da un passato ancestrale, va compresa nell'ottica più generale della riflessione – di natura *ipotetica* perché di natura *poetica* – che, in quanto romanziera, egli conduce sugli aspetti sconosciuti dell'esistenza.

¹⁷⁵ Cfr. l'intervista del 2005: trattando la questione del rapporto tra il romanzo e le altre arti, Ōe afferma che, a differenza di quello che accade, ad esempio, nella poesia, «Un romanziera, invece, non giunge mai a pronunciare quella parola definitiva, poiché questo non è consustanziale alla parola romanzesca» (cit).

2.2. Romanzi filosofici o romanzi «che pensano»

Il mito dell'eterno ritorno, filtrato dall'interpretazione nietzschiana¹⁷⁶, ricorre anche nel romanzo di Milan

¹⁷⁶ Dopo averne offerto una prima formulazione nella *Gaia scienza* (1882), è soprattutto in *Così parlò Zarathustra* (1885) che Nietzsche mette appunto la sua concezione dell'eterno ritorno, affidandone l'illustrazione alle due "visioni" del nano davanti alla porta carraia e del pastore: «"Guarda questa porta carraia! Nano! continuai: essa ha due volti. Due sentieri convengono qui: nessuno li ha mai percorsi fino alla fine. Questa lunga via fino alla porta e all'indietro: dura un'eternità. E quella lunga via fuori della porta e avanti è un'altra eternità. Si contraddicono a vicenda, questi sentieri; sbattono la testa l'un contro l'altro: e qui, a questa porta carraia, essi convengono. In alto sta scritto il nome della porta: "attimo". Ma, chi ne percorresse uno dei due sempre più avanti e sempre più lontano: credi tu, nano, che questi sentieri si contraddicano in eterno?". "Tutte le cose diritte mentono, borbottò sprezzante il nano. Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo". [...] Ognuna delle cose che possono camminare, non dovrà forse avere già percorso una volta questa via? Non dovrà ognuna delle cose che possono accadere, già essere accaduta, fatta, trascorsa una volta? E se tutto è già esistito: che pensi, o nano, di questo attimo? Non deve anche questa porta carraia esserci già stata? E tutte le cose non sono forse annodate saldamente l'una all'altra, in modo tale che questo attimo trae dietro di sé tutte le cose avvenire? Dunque anche se stesso? [...] E questo ragno che indugia strisciando al chiaro di luna, e persino questo chiaro di luna e io e tu bisbiglianti a questa porta, di cose eterne bisbiglianti non dobbiamo tutti esserci stati un'altra volta? e ritornare a camminare in quell'altra via al di fuori, davanti a noi, in questa lunga orrida via non dobbiamo ritornare in eterno? [...] Vidi un giovane pastore rotolarsi, soffocato, convulso, stravolto in viso, cui un greve serpente nero penzolava dalla bocca. [...] La mia mano tirò con forza il serpente, tirava e tirava invano! Non riusciva a strappare il serpente dalle fauci. Allora un grido mi sfuggì dalla bocca: "Mordi! Mordi! Staccagli il capo! Mordi!", così gridò da dentro di me: il mio orrore, il mio odio, il mio schifo, la mia pietà, tutto quanto in me buono o cattivo gridava da dentro di me, fuso in un sol grido. [...] Giacché era una visione e una previsione: che cosa vidi allora per similitudine? E chi è colui che un giorno non potrà non venire? Chi è il pastore, cui il serpente strisciò in tal modo entro le fauci? Chi è l'uomo, cui le più gravi e le più nere fra le cose strisceranno nelle fauci? Il pastore, poi, morse cosiccome gli consigliava il mio grido: e morse bene! Lontano da sé sputò la testa del serpente: e balzò in piedi». F. W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, La visione e l'enigma*, in *Opere*, trad. it. di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1977, vol. VI, tomo I, pp. 191-194.

Kundera, rappresentando fin dalle prime pagine uno degli sfondi concettuali su cui si innestano i casi esistenziali rappresentati dai personaggi¹⁷⁷.

La riflessione sull'eterno ritorno tratta da Nietzsche, congiunta alla teoria degli opposti di Parmenide, concorre all'illustrazione del tema centrale del romanzo, articolato intorno alla dicotomia leggerezza-pesantezza: è meglio ispirare le proprie scelte ad un ideale di assoluta libertà, nella prospettiva della loro inevitabile contingenza, oppure caricarle del peso della necessità, nell'idea che ogni singolo gesto, anche quello in apparenza più insignificante, comporti conseguenze destinate a riecheggiare nell'eternità?

L'interesse di Kundera per la filosofia¹⁷⁸, di cui affiorano svariate tracce nella sua produzione romanzesca e

¹⁷⁷ Cfr., ad esempio, l'incipit del romanzo: «L'idea dell'eterno ritorno è misteriosa e con essa Nietzsche ha messo molti filosofi nell'imbarazzo: pensare che un giorno ogni cosa si ripeterà così come l'abbiamo già vissuta, e che anche questa ripetizione debba ripetersi all'infinito! Che significato ha questo folle mito? Il mito dell'eterno ritorno afferma, per negazione, che la vita che scompare una volta per sempre, che non ritorna, è simile a un'ombra, è priva di peso, è morta già in precedenza, e che, sia stata essa terribile, bella o splendida, quel terrore, quello splendore, quella bellezza non significano nulla. Non occorre tenerne conto, come di una guerra fra due Stati africani del quattordicesimo secolo che non ha cambiato nulla sulla faccia della terra, benché trecentomila negri vi abbiano trovato la morte fra torture indicibili. E anche in questa guerra fra due Stati africani del quattordicesimo secolo, cambierà qualcosa se si ripeterà innumerevoli volte nell'eterno ritorno? Sì, qualcosa cambierà: essa diventerà un blocco che svetta e perdura, e la sua stupidità non avrà rimedio». M. Kundera, *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*, cit., p. 11. Ricordiamo che il significato di questo inserto filosofico nel romanzo è quello di fornire un ulteriore parametro, utile a comprendere il codice esistenziale di determinati personaggi; come quello di Tomáš, ad esempio, in bilico tra desiderio di libertà e ricerca della stabilità.

saggistica, ha spesso indotto la critica a qualificare i suoi libri come “romanzi filosofici”, senza che questa supposizione, però, abbia mai trovato riscontri nelle dichiarazioni dell'autore.

Al contrario, nel *Dialogo sull'arte del romanzo*¹⁷⁹, Kundera prende energicamente le distanze dai vari tentativi di inquadrare la sua opera come «fenomenologica», o semplicemente filosofica:

«L'aggettivo non mi dispiace, ma mi proibisco di usarlo. Ho troppa paura dei professori per i quali l'arte non è altro che un derivato delle correnti filosofiche e teoriche. Il romanzo conosce l'inconscio prima di Freud, la lotta di classe prima di Marx, pratica la fenomenologia (la ricerca dell'essenza delle situazioni umane) prima dei fenomenologi. Che stupende 'descrizioni fenomenologiche' nell'opera di Proust, che non ha conosciuto nessun fenomenologo!»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Cfr. Chvatik: «In un'intervista per la *Quinzaine littéraire*, Kundera ha dichiarato che preferisce leggere opere filosofiche piuttosto che letterarie, e in particolare le opere di Platone, Cartesio, Nietzsche, Husserl, Heidegger e Sartre, o quelle dei filosofi cechi Ladislav Klíma e Jan Patočka. Il suo interesse è rivolto soprattutto alla filosofia dell'esistenza, che nell'epoca moderna è stata approfondita dall'analisi fenomenologica. Questo orientamento non è nuovo in Kundera: già a Praga egli aveva rimproverato alla letteratura ceca la mancanza di una cultura filosofica». Cit. da K. Chvatik, *Il Mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trad. it. di S. Zangrando, Prefaz. di M. Rizzante, Università degli studi di Trento, p. 131.

¹⁷⁹ Si tratta di un'intervista rilasciata da Kundera a Christian Salmon, poi confluita nell'*Arte del romanzo*, cit.

¹⁸⁰ Ivi, p. 54.

La questione del rapporto tra romanzo e filosofia risulta da sempre intricata e ciò non solo se la si esamina dal punto di vista dei romanzieri.

Secondo Lakis Proguidis, tra arte del romanzo e sapere filosofico avrebbe avuto luogo un «rendez-vous manqué»¹⁸¹; piuttosto che ai romanzieri, i quali hanno spesso attinto alla filosofia per nutrire il loro universo immaginario, questa mancanza sarebbe imputabile soprattutto ai filosofi, per Proguidis colpevoli di non aver saputo riconoscere e valorizzare *la saggezza del romanzo*, ovvero il modo specifico del romanzo di esplorare l'esistenza. Avviate ai due diversi esercizi della φιλοσοφία (termine di origine greca, che indica precisamente la ricerca della scienza, della verità) e della ποίησις (poesia; dal greco ποιέω «costruisco», «foggio», «formo»), le missioni del filosofo e del letterato si sono distinte in tal modo fin dalle origini.

La prima, come corrispondente ad un'analisi di determinati concetti condotta sulla base di un metodo prestabilito (quindi svolta più direttamente sul piano dei contenuti).

La seconda, in quanto tesa principalmente alla «costruzione», alla composizione di una forma; a cogliere, attraverso la «foggia» di una forma – l'invenzione di una

¹⁸¹ *Philosophie et roman: le rendez-vous manqué (Filosofia e romanzo: l'appuntamento mancato)* è il titolo del *dossier* dedicato all'esame del rapporto tra romanzo e filosofia, compreso in uno degli ultimi numeri della rivista: «L'Atelier du roman» n.61, marzo 2010.

forma, non la sua assunzione automatica dalla tradizione – e dunque in maniera soggettiva, non l'inimmaginabile, l'inconoscibile, ma l'inimmaginato, l'inconosciuto, tutto ciò che non è *ancora* diventato patrimonio del sapere ufficiale e che quindi non può essere già sottoposto alla ricognizione del filosofo o dello scienziato.

La percezione di questo confine originario, che separa filosofia e letteratura¹⁸² distinguendole l'una come branca del sapere, dunque deputata allo studio oggettivo del mondo reale, e l'altra come arte, e in quanto tale carica di una funzione creatrice¹⁸³ – funzione che, ricordiamo, in questo caso consiste nella possibilità di immaginare nuove

¹⁸² Ricordiamo che, alle origini, il termine greco ποίησις aveva un'accezione più ampia di quello che al giorno d'oggi s'intende comunemente per poesia.

¹⁸³ Secondo Cornelius Castoriadis, questa funzione principale dell'arte, che chiamiamo creatrice, agisce direttamente come forza demiurgica. Per il filosofo greco, considerato che l'essere umano oscilla tra «Caos e Cosmos», l'obiettivo consustanziale di una vera opera d'arte, ciò in cui essa si distingue dai comuni prodotti culturali, consiste nel sovvertire gli automatismi a cui gli esseri umani fanno abitualmente riferimento per esorcizzare il caos interiore e restituire in cambio una forma nuova, che abbia la forza di tenuta di un «Cosmo». Per questo, spiega Castoriadis, una vera opera d'arte si riconosce dal fatto che è «assolutamente chiusa in sé» («absolument fermée sur elle-même»); ossia, non ha bisogno di alcun complemento esterno per permetterne la comprensione essenziale, è una forma che basta a se stessa. Le citazioni sono tratte dai testi delle conferenze tenute da Castoriadis all'EHESS di Parigi nel 1992 e successivamente raccolti in: C. Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, E. Escobar, M. Gondicas, P. Vernay (a cura di), Éditions du Seuil, Paris 2007. Cfr. In particolare pp. 134-135. Ai fini del nostro discorso, la posizione di Castoriadis ci sembra interessante perché valorizza il potere di coesione dispensato dalla forma come criterio di coerenza di un'opera; ciò in contrasto con altre tendenze, in voga soprattutto nell'epoca contemporanea, che presuppongono invece, come principale criterio indispensabile all'individuazione della ragione d'essere di un'opera, il riferimento ad apparati esterni (il contesto storico, sociale, la ragione della committenza, etc.).

frontiere dell'esistente attraverso la concezione di nuove forme –, è poi gradualmente sfumata presso i moderni.

La rivoluzione scientifica, avviata da Galilei e proseguita nel corso dei secoli con un'accelerazione inarrestabile, comportando la proliferazione di saperi specialistici, ha determinato di pari passo l'avvio di un processo di spersonalizzazione: per l'essere umano, sottoposto alle medesime forze di matematizzazione, diviene sempre più difficile concepire una visione coerente, che sintetizzi i rapporti di significato che legano le varie sfere del sapere e le diverse logiche di potere (la politica, il mercato, la tecnologia), e che consenta in tal modo il recupero della centralità dell'essere¹⁸⁴.

Mentre, in passato, questa possibilità di una visione d'insieme veniva ricercata nella letteratura – che aveva, a sua volta, colmato il vuoto di senso lasciato dalla Chiesa

¹⁸⁴ Il problema della crisi subita dalla civiltà europea è stato posto in termini simili da Husserl: nel corso di alcune conferenze tenute nel 1935 a Vienna e a Praga, il filosofo ne attribuisce l'origine alla nascita dell'era scientifica segnata dalle scoperte di Galilei e Descartes. In questa sede, teniamo a ricordare che Kundera, nel saggio *La Denigrata eredità di Cervantes* (compreso nell'*Arte del romanzo*, cit.), elabora una sua personale concezione del romanzo (secondo l'autore ceco, arte costitutivamente europea) tenendo conto dell'interpretazione che Husserl (e, successivamente, Heidegger) offrono della nuova coscienza europea. Secondo Kundera, il progresso scientifico avrebbe ridotto l'uomo a particella inconsapevole di un sistema; contemporaneamente alla scienza, però, i Tempi moderni avrebbero generato anche l'arte del romanzo, la cui missione fondamentale consisterebbe proprio nel recupero della centralità dell'essere. Così, «se è vero che la filosofia e le scienze hanno dimenticato l'essere dell'uomo, è tanto più evidente che con Cervantes ha preso forma una grande arte europea che altro non è se non l'esplorazione di questo essere dimenticato». Cit. da M. Kundera, *La Denigrata eredità di Cervantes*, cit., p. 17.

(Broch) –, l'avanzare del progresso sembra sottoporre anche quest'ultima al processo di parcellizzazione che domina il sapere scientifico; nella società attuale, alla letteratura si domanda principalmente di adempiere una funzione informativa, per lo più intesa come trasposizione narrativa di acquisizioni già registrate dalle varie discipline, o al massimo quella di distrazione, tale facoltà ormai considerata come unica possibile avventura mentale alternativa al processo di istruzione¹⁸⁵.

In ogni caso, ne risulta il mancato riconoscimento della funzione invece primaria dell'arte letteraria, consistente nella possibilità di suggerire una visione coerente dell'esistenza (quindi della essere), mediante l'invenzione di una forma compatta.

Di questa depauperazione, subita dalla letteratura nel suo complesso, è stato vittima soprattutto il romanzo, probabilmente per due ragioni.

A causa del suo statuto in prosa che, rispetto alla poesia, lo ha reso erroneamente assimilabile ad altri generi della prosa non artistici, e per cui è stato, di volta in volta, ridotto alla stregua di appendice della cronaca, della

¹⁸⁵ Nel suo ultimo saggio, *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana* (Effigie, Milano 2009), Massimo Rizzante, attraverso la rievocazione di alcuni romanzi e casi letterari degli ultimi anni, tratteggia in questi toni il quadro dello stato attuale in cui versa la letteratura: in quest'«ex Repubblica delle Lettere» che è ormai la società letteraria contemporanea, dominata dallo spirito «dell'eterno presente», si è smesso di ricercare nella letteratura una forma di comprensione del sé ed essa pare appunto delegata a mera registrazione del regno informe che caratterizza il presente.

storia, o della filosofia. Inoltre, proprio in virtù dello spirito cartesiano tipico della modernità, caratterizzato da una costante tensione alla riduzione e alla dimostrazione, e per questo naturalmente avviato a fraintendere la modalità specificatamente anti-dimostrativa, perché fondata sull'invenzione soggettiva di una forma, tramite la quale il romanzo esperisce l'esistenza; arte che, spiega lo scrittore greco Dimitris Dimitriadis, nasce come «forma aperta all'invenzione formale ma che non è soltanto formale, nel senso che è inseparabile dal suo contenuto» e deputata a scoprire, proprio per mezzo delle sue invenzioni formali, «spazi che nessuna altra branca dell'intelletto fino a quel momento ha potuto affrontare ed esprimere»¹⁸⁶. Nel contesto attuale, il maggiore rischio ai danni del romanzo, come conseguenza dello studio di sue eventuali implicazioni con la filosofia, è stato spesso quello di intenderlo o come sublimazione artistica di determinate correnti filosofiche oppure come serbatoio di una filosofia altra, di tipo non sistematico, ma comunque

¹⁸⁶ Riportiamo per intero il brano in cui Dimitriadis si esprime sull'essenza del romanzo: «Le roman, cette forme ouverte à l'invention formelle mais qui n'est pas uniquement formelle, c'est-à-dire qui est inséparable de son contenu, est aussi un mécanisme d'apparition, à travers la forme, d'espaces qu'aucune autre branche du savoir a pu jusqu'à présent aborder et exprimer». Per Dimitriadis, il romanzo rappresenta la punta di diamante della letteratura, ai fini del conseguimento dello speciale tipo di conoscenza che essa può offrire della vita umana: l'arte romanzesca sarebbe la più vicina a cogliere l'indimostrabile in quanto naturalmente portata al rinnovamento formale. Cit. da C.D. Dimitriadis, *L'Hyperlittérature. Une première approche*, in: «L'Atelier du roman» n.61, cit., pp. 103-107.

animata dalla ricerca di una verità obiettivamente riscontrabile. Ad esempio, per Vincent Descombes, autore di *Proust. Philosophie du roman*¹⁸⁷ (1987), un romanzo «è filosofico se manifesta una disciplina di pensiero analoga a quella incarnata dalla filosofia nella tradizione occidentale»¹⁸⁸; ossia, se possiede «quella forza filosofica d'imporre un *lavoro intellettuale e morale*»¹⁸⁹, tale da conseguire nei lettori una «*riforma dell'intendimento*»¹⁹⁰. Queste analisi sembrano iscriversi nel contesto di un più generale ritorno, registrato a partire dagli anni novanta e soprattutto in terra francese, da parte dei filosofi e i teorici della letteratura alla considerazione della “portata morale” dei romanzi; forse, una reazione all'egemonia mantenuta a lungo dalle correnti strutturaliste e decostruzioniste, che invece avevano squalificato come politicizzati, quindi come asserviti agli interessi delle sole classi dominanti, quei criteri di approccio allo studio dei testi che non fossero strettamente linguistici, tra cui il presupposto di reperire nelle opere principi morali che aiutassero a vivere meglio¹⁹¹.

¹⁸⁷ V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de minuit, Paris 1987.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 46.

¹⁸⁹ *Ib.*

¹⁹⁰ *Ib.*

¹⁹¹ Antesignano di questa inversione di tendenza, lo stesso Roland Barthes, che nel 1978, a pochi anni dalla sua morte, inaugura il suo ultimo seminario al Collège de France con una conferenza (dal titolo *Longtemps, je me suis coach de bonne heure*) volta a prendere le distanze da alcuni irrigidimenti della critica strutturalista e post-

Rispetto ad altre ricerche, come ad esempio quella di Antoine Compagnon, che ha dedicato uno dei suoi ultimi seminari al Collège de France all'esplorazione del senso morale (e filosofico) rintracciabile nei casi narrativi al centro del romanzo di Proust, quella di Descombes si distingue per aver riconosciuto la valenza morale del romanzo come qualcosa di emanante dall'impianto formale generale dell'opera, piuttosto che da particolari idee espressevi esplicitamente, dunque dal "contenuto".

Per l'individuazione della centralità assunta dalla forma, nel perseguimento del particolare tipo di saggezza offerto dal romanzo, la posizione di Descombes risulta affine a quella presentata da Jacques Bouveresse, che nella *Connaissance de l'écrivain*¹⁹² (2008), esplora la differenza tra i due tipi di conoscenza, scientifica e letteraria.

Le «verità della scienza», spiega il filosofo, sono verità teoriche: dal momento che vengono esposte nella maniera più semplice possibile, si rivolgono esclusivamente «all'intelletto»¹⁹³ e per questo appartengono alla categoria che Robert Musil definiva dei «pensieri morti»¹⁹⁴.

strutturalista, a favore di una rinnovata ricerca delle verità morali custodite dai grandi romanzi. A trent'anni di distanza, è invece Antoine Compagnon che, insignito dello stesso ruolo di Barthes al Collège de France, dedica il corso annuale proprio all'analisi delle *Morales de Proust*, ovvero alle verità etiche presenti nella *Ricerca*, in quanto ideale esempio di grande romanzo, e allo studio della loro eventuale connessione con la morale stabilita in campo filosofico.

¹⁹² J. Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain*, Agone, Paris 2008.

¹⁹³ Per ulteriori approfondimenti, riportiamo per intero la citazione: «I pensieri che, come quelli della scienza, possiedono un elevato grado di

Quelle della letteratura, invece, sono particolarmente condizionate dalla forma scelta per esprimerle. Nel caso del romanzo, ad esempio – continua Bouveresse – esse sono presentate in una forma narrativa, vale a dire esaminate alla luce delle vicende concrete sperimentate dai personaggi; ciò fa sì che, oltre al raziocinio, stimolino anche la sensibilità dei lettori, riuscendo in tal modo ad imprimersi più vivamente nella memoria.

Sebbene sia Descombes che Bouveresse riconoscano l'importanza del ruolo assunto dalla forma ai fini del perseguimento di una sapienza altra rispetto a quella assicurata, ad esempio, dalla filosofia convenzionale, entrambi mostrano di non cogliere in quale misura questo elemento contribuisca al raggiungimento di un particolare tipo di conoscenza che solo il romanzo, in quanto arte indipendente – dunque, non semplice genere letterario tra gli altri ma caratterizzato da precisi obiettivi estetici e cognitivi – è in grado di conseguire.

Nell'attribuire alla messa in forma narrativa quella sorta di valore aggiunto che caratterizzerebbe il tipo di conoscenza offerto dal romanzo, Bouveresse mostra di non distinguere quest'arte da altre forme narrative e non si

indifferenza alla forma non si rivolgono (...) che all'intelletto e non parlano all'affettività e alla volontà» (trad.mia). («Les pensées qui, comme celles de la science, possèdent une degré élevé d'indifférence à la forme ne s'adressent (...) qu'à l'intellect et ne parlent pas à l'affectivité et à la volonté»). Ivi, p. 70.

¹⁹⁴ *Ib.*

addentra nella questione specifica che comporterebbe la considerazione del modo in cui agisce la forma nel romanzo. Descombes, invece, si sofferma sul potere di riforma morale che sarebbe insito alla forma propriamente romanzesca; tuttavia, secondo lo studioso, questa possibilità sarebbe garantita non da tutti i romanzi, ma solo da quelli a cui riconosce la qualifica di «filosofici».

Dunque, anche in questo caso, il problema prioritario, relativo al riconoscimento della specificità che caratterizza la forma romanzesca, e di come essa consenta a quest'arte di conseguire i suoi propri obiettivi cognitivi – la presentazione degli aspetti impensati o obliati dell'esistenza, condotta in una modalità non univoca ma ironica – viene elusa.

Questi esempi, se pur utili ad una comprensione più approfondita dei rapporti tra filosofia e letteratura, contribuiscono a confermare il sospetto che, ad oggi, la particolare visione obliqua sul mondo dell'esistenza che il romanzo riesce a dischiudere attraverso la sua struttura formale costitutivamente ironica, non sia ancora oggetto della dovuta considerazione da parte della filosofia e, di conseguenza, della teoria della letteratura, che della filosofia ha spesso assunto le modalità di analisi¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Ricordiamo che questo problema costituisce proprio il tema dell'interessante dossier della rivista «L'Atelier du roman» dedicato al rapporto tra filosofia e romanzo, la cui nota introduttiva recita: «Certo, nel corso del XX^e secolo le cose cambiano. Ma l'antico fossato tra il pensiero filosofico e l'estetica del romanzo è stato colmato? Certo, la

In ogni caso, la rivalutazione che Descombes compie della forma, come unico vero canale di trasmissione del particolare tipo di saggezza che egli chiama «filosofia romanzesca» segna una progressione rispetto alle posizioni di quei filosofi che, nei romanzi, non ricercano nient'altro che la «comunicazione indiretta di un'idea *che sarebbe possibile comunicare direttamente*»¹⁹⁶, ossia una tesi che, desunta da teorie già codificate o formulata *ex novo* dall'autore, sarebbe assunta a priori dall'autore come nucleo concettuale dell'intero romanzo.

Tra i sostenitori del romanzo di idee, Descombes riconosce anche alcuni illustri commentatori della *Ricerca del tempo perduto*, tra cui Gilles Deleuze.

creazione artistica non dipende dal pensiero astratto. Di conseguenza, il romanziere non soffrirà troppo se i filosofi non leggono romanzi. Ma il critico? Ma il teorico della letteratura? Il suo linguaggio, il linguaggio della critica, linguaggio composto essenzialmente di nozioni astratte, linguaggio nutrito e impregnato di concetti filosofici, non è profondamente marcato da questa infermità artistica della filosofia?» trad.mia. («Certes, au XX^e siècle les choses changent. Mais l'ancien fossé entre la pensée philosophique et l'esthétique du roman a-t-il comblé? Certes, la création artistiques ne dépend pas de la pensée abstraite. Par conséquent, le romancier ne souffrira trop si les philosophes ne lisent pas de romans. Mais le critique ? Mais le théoricien de la littérature ? Son langage, le langage de la critique, langage essentiellement fait de notions abstraites, langage nourri et imprégné de concepts philosophiques, n'est-t-il pas marqué profondément par cette infirmité artistique de la philosophie ?»).Cit. da «L'Atelier du roman», n. 61, p. 19.

¹⁹⁶ «communication *indirecte* d'une pensée *qu'il est possible de communiquer directement*» (trad. nostra). V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, cit., p. 43.

In *Proust e i segni*¹⁹⁷, quest'ultimo spiega come sia possibile ricavare il nucleo di una tesi filosofica – alla cui rielaborazione più approfondita dedicherà poi la sua opera principale¹⁹⁸ – a partire dallo stesso modello della costruzione a variazioni, che è alla base del romanzo proustiano.

Secondo Deleuze, la maniera in cui Proust elabora questo principio compositivo sottende una precisa concezione della verità: l'idea che i fenomeni che regolano i vari ambiti della vita umana (la *Ricerca* ne indaga quattro in particolare: la mondanità, l'amore, le impressioni materiali e l'arte) in realtà siano tutti «segni» da decifrare. Emanazioni, che procedono secondo una logica seriale, da un'unica essenza originaria (per Deleuze, ad esempio, tutti i codici che disciplinano la società mondana rinvierebbero in ogni caso alla percezione di un senso di vuoto, unica vera matrice alla base di questo modo), che il filosofo considera «la Differenza ultima e assoluta»: il tema da cui si dipartono tutte le variazioni¹⁹⁹.

Secondo Deleuze, il campo che permette più chiaramente l'osservazione di questo meccanismo è quello dell'amore: tutti gli amori raccontati nella *Ricerca*, non solo quelli

¹⁹⁷ G. Deleuze, *Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino 1986.

¹⁹⁸ Vd. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit.

¹⁹⁹ Per un'analisi dell'interpretazione deleuziana della *Ricerca del tempo perduto*, cfr. M. Ferraris e D. de Agostini, *Proust, Deleuze et la répétition. Notes sur les niveaux narratifs d' «A la recherche du temps perdu»*, «Littérature» n.32, 1978, pp. 66-85.

vissuti direttamente dal protagonista (innamorato, successivamente di Gilberte, Madame de Guermantes e Albertine, nonché della figura materna, artefice della delusione amorosa primaria, a cui seguono tutte le altre), ma anche dai personaggi del suo *entourage* (la passione, infuocata di gelosia che gli amici del narratore Charles Swann e il nobile Robert Saint-Loup nutrono rispettivamente per Odette e l'attrice Rachel prefigurano, nel racconto, i tormenti inflitti al narratore da Albertine), fino alle diverse tappe che scandiscono una medesima relazione, vengono presentati e letti dallo stesso narratore come episodi speculari, a tal punto che sembrano – spiega Deleuze – delle variazioni di un unico «tema che ci sorpassa, una specie di archetipo»²⁰⁰, che rappresenta la matrice di tutti gli amori che possono attraversare un'esperienza umana.

Così, «Albertine è la stessa ed è diversa, non solo rispetto agli altri amori del protagonista, ma anche rispetto a se stessa. Ci sono tante Albertine che si dovrebbe dare a ciascuna un nome distinto; eppure sono come un solo tema, una medesima qualità, sotto vari aspetti»²⁰¹.

²⁰⁰ G. Deleuze, *Proust e i segni*, cit. , p. 63.

²⁰¹ Ivi, p.64. Per approfondire il concetto di specularità alla base degli amori proustiani, cfr. anche p. 68: «Così la serie personale dei nostri amori ci rimanda da un lato a una serie più vasta, trans- personale; dall'altro a serie più ristrette, costituite da ogni amore in particolare. Le serie sono dunque implicate le une nelle altre, come anche si sovrappongono gli uni agli altri gli indici di variazione e le leggi di progressione. Quando domandiamo come debbano venire interpretati i

Ciò significa che nella *Ricerca* di Proust la logica del tema e variazioni, oltre ad informare l'impianto strutturale del romanzo, attraverso la sua concretizzazione nel modello del «racconto ripetitivo» – procedimento per il quale uno stesso episodio viene raccontato diverse volte ed ogni volta in maniera diversa –, costituisce una delle questioni su cui si appunta la riflessione del narratore, configurandosi così al tempo stesso come forma e tema del romanzo.

Nonostante Deleuze riconosca la natura antisistemica delle riflessioni sviluppate dal narratore, che, a suo avviso, comporrebbero «la portata 'filosofica' dell'opera di Proust»²⁰², tuttavia mostra di intendere il procedimento delle variazioni come parametro di una precisa concezione della verità, piuttosto che come una forma significativa innanzitutto sul piano estetico, ossia come una struttura in grado d'informare un oggetto, il cui valore principale è innanzitutto quello estetico: un tema romanzesco.

La ricerca del *quid* essenziale celato oltre le mutevoli apparenze, che Proust sviluppa come *tema* del romanzo, dunque come elemento di una meditazione a carattere poetico²⁰³, Deleuze sembra assumerla invece come *idea*,

segni dell'amore, cerchiamo un'istanza grazie alla quale si esplichino le serie, e si sviluppino indici e leggi».

²⁰² Ivi, p.87.

²⁰³ La scelta dell'aggettivo poetico non è casuale: il romanzo, nato come arte della prosa, custodisce al tempo stesso un nucleo poetico; tuttavia, si tratta di un tipo di poesia diverso da quella che anima la maggior parte

come un ragionamento che, se pur concepito nel contesto di un romanzo, potrebbe apparire valido anche in altri ed espresso per mezzo di forme diverse.

In questo modo, dalla prassi del narratore proustiano di approssimarsi per gradi alle rivelazioni essenziali (che sul piano formale si concretizza nella struttura del racconto a variazioni), Deleuze ricava una teoria sul modo in cui, di solito, si manifesta la verità²⁰⁴.

dei versi. Per Milan Kundera, che alla questione da dedicato svariati scritti (ad esempio *Sulla poesia*, raccolto in «Riga» n. 20, dedicato all'opera del romanziere ceco e curato da Massimo Rizzante), il romanzo è il regno della «poesia antilirica»: di una metafora che, a differenza di quelle liriche, non vuole «incantare, né abbellire, ma conoscere: definire ciò che senza di essa sarebbe indefinibile». Allo stesso modo, il compito del romanzo è rivelare, dell'esistenza umana, ciò che non è possibile cogliere con l'ausilio del solo raziocinio; il romanzo è poesia che conosce.

²⁰⁴ Nel commento a *Proust e i segni*, Ferraris la riassume così: «La *Ricerca* fornisce allora una nozione di legge che rivoluziona i presupposti tradizionali: se la legge della concezione classica (già messa in discussione da Deleuze in *La Filosofia critica di Kant*, 1963) si presenta come una sistematizzazione *a posteriori* di dati empirici, he sono comunque offerti come conoscibili *a priori*, la coscienza immediata della legge, così come si manifesta nel testo della *Ricerca*, appare precisamente come una potenza autonoma che sovra determina parti separate e che si offre nella sua totalità solo dopo la trasgressione (questa idea di legge sarà sviluppata nello studio successivo di Deleuze e Guattari su Kafka nel 1975)». Trad. nostra. («La *Recherche* fournit donc une notion de la loi qui renverse les présupposés traditionnels: si la loi de la pensée classique (déjà mise en discussion par Deleuze dans *La Philosophie critique de Kant*, 1963) se présente comme une systématisation *a posteriori* des données empiriques, qui sont pourtant données comme connaissables *a priori*, la conscience immédiate de la loi, telle qu'elle se manifeste dans le texte de la *Recherche*, apparaît précisément comme une puissance autonome qui surdétermine des parties séparées et qui s'offre dans sa totalité seulement après la trasgression (cette idée de la loi sera développée dans l'étude ultérieure de Deleuze et Guattari sur Kafka en 1975)». M. Ferraris e D.de Agostini, *Proust, Deleuze et la répétition. Notes sur les niveaux narratifs d' «A la recherche du temps perdu»*, cit. p. 67.

Per il filosofo francese, il termine «ricerca» che figura nel titolo del romanzo proustiano non va infatti inteso in senso metaforico, ma nell'accezione più pura di «ricerca della verità»²⁰⁵. Questa interpretazione sembra però interferire con il presupposto, su cui si basa l'arte del romanzo, di opporre al dogmatismo delle religioni e all'incontrovertibilità delle scienze una visione sostanzialmente relativa delle verità umane, che in tal modo preservi la complessità dell'esistenza dal rischio della sua riduzione a meccanismi o a sistemi che la trascendono.

Ciò ha impresso al romanzo un'inclinazione meditativa, caratterizzata dall'astensione verso qualsiasi tipo di soluzione definitiva; questo sin dalle origini, e per tutto il corso della sua tradizione: ad esempio, si pensi all'"ambiguità" della morale esposta dal narratore in *Tom Jones* o alla centralità che assumono le riflessioni ludiche del protagonista ne *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*.

La componente saggistica insita nei romanzi ha indotto il saggista canadese François Ricard a proclamare che oggi, epoca in cui il trionfo dei saperi specialistici rischia di minacciare la sopravvivenza della vera arte del saggio, nata proprio allo scopo di «soppesare»²⁰⁶ i problemi e non

²⁰⁵ Cfr. *Proust e i segni*, cit., p. 5.

²⁰⁶ Questo significato è suggerito dalla stessa accezione originaria del nome: saggiare, infatti, significa proprio provare, sperimentare.

di sistematizzarli, a rintracciare proprio all'interno del romanzo la migliore (e forse unica) possibilità d'espressione²⁰⁷.

²⁰⁷ Cfr. F. Ricard, *La Solitude de l'essayiste*, in «L'Atelier du roman», n.50, p.84: «Più che delle 'affinità elettive', è allora una profonda complicità, un accordo fondato sul loro stesso essere a legare il romanzo, lo spirito del romanzo, e lo spirito del saggio. Radicata nel comune uso della prosa, questa complicità si esplica, nella letteratura moderna, non solo nel fatto che alcuni romanzieri, spesso i più grandi, sono allo stesso tempo dei grandi saggisti, ma anche, e in maniera ancora più sconvolgente, nello spazio sempre più ampio che essi accordano nei loro romanzi alla scrittura saggistica, o almeno di tipo saggistico; come se l'arte romanzesca potesse aprirsi naturalmente, senza che la sua propria unità ne risulti minacciata, a quest'arte sorella che è il saggio. A tal punto, d'altronde, che ci si può domandare se quest'ingresso nell'atmosfera estetica del romanzo non sarebbe per il saggio, tenuto conto delle circostanze avverse che ho evocato prima, un'insperata occasione di salvezza. Se mi ascoltassi, giungerei anche a dire una follia: il saggio, oggi, la scrittura *specificatamente saggistica* non può più esistere che nella sfera o sotto la protezione del romanzo. Ciò non vuol dire che tutti i saggisti dovrebbero scrivere dei romanzi. Ma che dovrebbero, almeno, scrivere i loro saggi *come* se questi facessero parte di un romanzo» trad. nostra. («Plus que des 'affinités électives', c'est donc une profonde complicité, un accord fondé sur leur être même, qui lie le roman, l'esprit du roman, et l'esprit de l'essai. Enracinée dans l'usage de la prose, cette complicité se traduit, dans la littérature moderne, non seulement par le fait que des romanciers, souvent les plus grands, sont en même temps de grands essayistes, mais aussi, et de manière plus frappante encore, par la place de plus en plus large qu'ils accordent dans leurs romans à l'écriture essayistique, ou du moins de type essayistique, comme si l'art romanesque pouvait s'ouvrir naturellement, sans que sa propre unité en soit menacée, à cet art frère qu'est l'essai. À tel point, d'ailleurs, qu'on peut se demander si cette entrée dans l'atmosphère esthétique du roman ne serait pas pour l'essai, compte tenu des circonstances adverses que j'ai évoquées plus haut, une occasion inespérée de salut. Si je m'écoutais, j'irais même jusqu'à dire une folie: l'essai, aujourd'hui, l'écriture *spécifiquement* essayistique ne peut plus exister que dans l'orbe ou sous la protection du roman. Ce qui ne veut pas dire que tous les essayistes devraient écrire des romans. Mais qu'ils devraient, au moins, écrire leurs essais *comme si* ceux-ci faisaient partie d'un roman»). Sempre a proposito delle affinità rintracciabili tra romanzo e saggio, Robert Musil (uno dei più illustri di questi romanzieri-saggisti) scriveva che essi sono accomunate dal fatto che entrambi si occupano di questioni che *non devono* poter essere trattate dalla prosa fattuale (*Sachprosa*); per questo, l'affinità tra queste arti (le cui origini risalgono più o meno allo stesso periodo: Montaigne è contemporaneo di Rabelais) risulta tale che, secondo Musil, tutti i grandi

A proposito dell'affinità tra queste due arti, Jean-Louis Cupers ad esempio scrive che, mentre il saggista letterario assomiglia all'esecutore di un assolo, a un pianista che, non potendo contare su altri strumenti (i personaggi), trova proprio nel principio delle variazioni il mezzo con cui ricomporre la diversità nell'unità, il romanziere assomiglia al direttore di un'orchestra, i cui componenti sono paragonabili ai vari punti di vista, dalla cui interazione nasce la rappresentazione multiforme del reale²⁰⁸.

scrittori, o i grandi critici, si troverebbero, prima o poi, a passare dall'una all'altra. Cfr. r. Musil, *Saggi e lettere*, B. Cetti Marinoni (a cura di), trad. it. di A. Casalegno, L. Mannarini, R. Malagoli, M. Olivetti, Einaudi, Torino 1995.

²⁰⁸ Cfr. J.-L. Cupers, *Aldous Huxley et la musique .À la manière de Jean-Sébastien*, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1985. In particolare, confrontando le opere saggistiche e romanzesche di Huxley, Cupers stabilisce un confronto tra saggio e romanzo sulla base del modello musicale: «Ma qual è allora la differenza tra il romanzo e il saggio, a questo livello? Tutto sembra dipendere dalla questione dell'importanza relativa delle due nozioni fondamentali, variazione e contrappunto (...). Se il saggista ci propone, attraverso delle immagini in successione, un chiarimento di volta in volta più raffinato, di volta in volta più sottile, di una medesima realtà esaminata sotto una lente d'ingrandimento, e di ricondurre il tutto (le variazioni) a quella sola e unica realtà di partenza (il tema), il contrappunto del romanzo cerca, attraverso nuove modalità di rappresentazione, suscettibili di infinito rinnovamento a seconda dell'ingegno dello scrittore, di farci percepire che esse sono di fatto identiche, che esse si adattano e si ripiegano esattamente l'una sull'altra- in definitiva, risultandone una sola immagine finale». Trad. nostra («Mais quelle est alors la différence entre le romane et l'essai, à ce niveau? Tout semble tenir à une question de la relative importance des deux notions musicales, variation et contrepoint (...). Si l'essayiste nous propose par des images successives, explication de plus en plus fine, de plus en plus aiguë d'une même réalité prise sous la loupe, de tout (les variations) ramener à cette seule et même réalité de départ (le thème), le contrepoint du roman essaie, par des modes nouveaux de présentation, susceptibles d'un infini renouvellement selon

Così, se il saggio può essere assimilato ad un romanzo con un solo personaggio, la componente meditativa insita al romanzo è impiegata allo scopo di contribuire ad illuminare la vicenda esistenziale dei diversi personaggi che ne fanno parte e non ha senso se non entro l'orbita gravitazionale del personaggio cui si riferisce²⁰⁹.

l'ingéniosité de l'écrivain, de nous faire percevoir qu'elles sont en fait identiques, qu'elles s'appliquent et se replient exactement l'une sur l'autre, – une seule image finale en résultant en définitive». Cit. pp. 236-237. Riassumendo, per Cupers la variazione su tema sarebbe la figura formale per eccellenza del saggio e il contrappunto quella del romanzo. In questo senso, il saggio potrebbe essere inteso come un romanzo ad un'unica voce, cioè animato da un solo personaggio.

²⁰⁹ Così, nel corso di un'intervista rilasciata a Christian Salmon (ora raccolta nell'*Arte del romanzo*, cit.), Milan Kundera commenta le ragioni dell'inclusione, nei suoi romanzi, della «linea filosofica», che (insieme a quelle onirica e narrativa) costituisce una delle tre voci dell'«arte del contrappunto romanzesco», importante principio alla base della sua poetica: a chi rischia di scambiare questi interventi per la diretta manifestazione delle idee dell'autore, Kundera spiega: «(...) entrando a far parte del corpo del romanzo, la meditazione cambia essenza. Al di fuori del romanzo, siamo nel campo delle affermazioni: ognuno è sicuro della sua parola – il politico, il filosofo, la portiera. Nel territorio del romanzo, non si fanno affermazioni: è il territorio del gioco e delle ipotesi. La meditazione romanzesca è quindi, per essenza, interrogativa, ipotetica (...). C'è una differenza fondamentale fra la maniera di pensare di un filosofo e di un romanziere. Si parla spesso della filosofia di Čechov, di Kafka, di Musil, ecc. Ma provi a tirar fuori da ciò che hanno scritto una filosofia coerente! Anche quando esprimono le loro idee in modo diretto, nei loro appunti, si tratta di esercizi di riflessione, di giochi, di paradossi, di improvvisazioni, piuttosto che dell'affermazione di un pensiero». Ciò rientra nella concezione di romanzo coltivata dall'autore: per Kundera, mentre lo «*scrittore di prosa*» esprime sempre delle «idee originali» che quindi può esprimere servendosi «di qualsiasi forma (compreso il romanzo)», il vero romanziere, invece, «non dà grande importanza alle proprie idee. È uno scopritore che, a tentoni, si sforza di svelare un aspetto sconosciuto dell'esistenza. Non è affascinato dalla propria voce, ma da una forma che insegue, e solo le forme che rispondono alle esigenze del suo sogno fanno parte della sua opera. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline». Cit. pp. 114-115 e 203-204.

Anche nei casi in cui gli interventi meditativi risultano direttamente riferibili ad un autore implicito, essi non risultano più attendibili (cioè, non adombrano in alcun modo una possibile soluzione degli enigmi) delle riflessioni attribuite al narratore o ad altri personaggi: tutti i punti di vista sono ugualmente accettabili e al tempo stesso nessuno è decisivo nella comprensione della questione esistenziale al centro del romanzo.

Per tale ragione, alla qualifica di «romanzi filosofici», Milan Kundera – che ha consacrato diverse riflessioni all'argomento – preferisce quella di «*romanzi che pensano*», per definire quei romanzi in cui la componente speculativa risulta particolarmente rilevante (si pensi, ad esempio, ai *Sonnambuli* di Hermann Broch o all'*Uomo senza qualità*). Nel *Sipario*²¹⁰, scrive:

«Vorrei sottolineare una cosa essenziale: la riflessione romanzesca, così come Broch e Musil l'hanno introdotta nell'estetica del romanzo moderno, non ha nulla a che vedere con quella di uno scienziato o di un filosofo; direi anzi che essa è intenzionalmente non filosofica, se non antifilosofica, cioè tenacemente autonoma rispetto a ogni sistema di idee precostituite; non giudica; non proclama

²¹⁰ Raccolta di scritti saggistici del romanziere ceco, pubblicata nel 2005. L'edizione italiana è tradotta da Massimo Rizzante e pubblicata da Adelphi, Milano 2005.

verità; si interroga, si stupisce, sonda; assume le forme più diverse: metaforica, ironica, ipotetica, iperbolica, aforistica, divertente, provocatoria, estrosa; e soprattutto: non abbandona mai il cerchio magico della vita dei personaggi; è la vita dei personaggi ad alimentarla e giustificarla»²¹¹.

Il romanzo, anche quando innesta nella linea narrativa numerosi inserti meditativi, come nell'esempio della *Ricerca* (non a caso, sviluppata a partire da un progetto in origine destinato ad un saggio), non è animato dalla volontà di tendere ad una «verità», ma di illuminare un tema in maniera ipotetica e relativa, quindi soggetta all'ottica dei diversi personaggi attraverso le cui vicende è illustrato.

Nel caso del romanzo di Proust, in particolare, le indagini intorno al *quid* essenziale che si cela dietro ogni serie di uno stesso fenomeno non sono mai condotte al di fuori del «cerchio magico» (Kundera) corrispondente al campo d'osservazione del narratore: la prospettiva d'indagine adottata coincide sempre con il suo punto di vista, o meglio, con i vari punti di vista assunti, nel corso del tempo, dal suo io, la cui vicenda il narratore rievoca a posteriori; espediente narrativo, questo, che contribuisce a relativizzare ulteriormente l'attendibilità di tali riflessioni.

²¹¹ Ivi, p. 85.

La stessa tecnica *delle coincidenze*, ovvero il ricorso all'espedito delle circostanze casuali, come mezzo che innesca il ricordo capace di provocare la riflessione sul senso dell'esperienza trascorsa, risponde proprio allo scopo di scoraggiare ogni tentativo di ravvisare, nelle riflessioni che ne scaturiscono, il progetto di una sistemazione coerente.

Si pensi, ad esempio, alla casualità degli incontri con certi personaggi in cui il narratore sembra imbattersi regolarmente (come il personaggio di Odette d'È Crecy, di ritorno, nella vita del narratore, a seconda dei casi nei panni della misteriosa amante dello zio abbigliata in rosa, in quelli di un amore perduto di Swann e, successivamente, nelle vesti di moglie di costui e madre di Gilberte), la cui frequenza sembra scandire il ritmo del romanzo e sollecitare il narratore ad una continua correzione delle varie impressioni che nel corso del tempo aveva su di loro accumulato²¹²; alla contingenza di un disagio come quello dell'insonnia che, nel romanzo, è

²¹² Secondo Giacomo Debenedetti, questa fiducia, «o addirittura certezza statistica che, in un certo giro di tempo, si verificheranno spontaneamente le occasioni che faranno scoccare quelle reviviscenze», che sembra costituire il motore propulsivo della *Ricerca*, si può interpretare come un segno del nuovo modo di percepire la realtà, maturato a seguito della rivoluzione scientifica registrata nei primi decenni del XX secolo (e contraddistinta specialmente dalle scoperte di Einstein e Planck), un'elaborazione artistica delle leggi di probabilità messe a punto dalla meccanica quantistica. Cfr. G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, apparso in un primo momento su «Paragone», XVI, 190, dicembre 1965, ora raccolto in: ID, *Giacomo Debenedetti. Proust*, M. Lavagetto (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 101-131.

l'occasione che produce il ricordo delle altre notti trascorse dal narratore nel medesimo stato di inquietudine, fino a quelle lontane dell'infanzia nel villaggio di Combray; oppure, al fenomeno delle improvvise epifanie, come quella provocata dal gusto della *madeleine* intinta nel tè, il cui sapore familiare, riportando il narratore al pensiero di quella pregustata anni e anni prima, lo induce al raffronto con quell'epoca che aveva creduto irrimediabilmente perduta²¹³.

Il carattere non sistematico delle riflessioni che alimentano il romanzo di Proust conferma che, in questo caso, nel modello della variazione su tema – tramite cui viene tradotta anche a livello strutturale la «ricerca» al centro dell'opera: l'esplorazione degli aspetti essenziali di esperienze come l'amore, o la vita mondana – è possibile ravvisare il disegno di una forma, la cui funzione è quella

²¹³ A tale proposito, appare eloquente il passaggio in cui, commentando l'episodio della *madeleine*, il narratore confessa che: «(...) come in quel gioco, che piace ai giapponesi, di buttare in una ciotola di porcellana piena d'acqua dei pezzettini di carta a tutta prima indefinibili che, non appena immersi, si stirano, assumono contorni e colori, si differenziano diventando fiori, case, figure consistenti riconoscibili, così, ora, tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di casa Swann, e le ninfee della Vivonne, e la brava gente del villaggio e le loro piccole abitazioni e la chiesa e tutta Combray e la campagna circostante, tutto questo che sta prendendo forma e solidità è uscito, città e giardini, dalla mia tazza di tè». M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in *alla Ricerca del tempo perduto I*, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983, p. 59.

di servire unicamente alla *comprensione* del tema specifico per cui è stata ideata²¹⁴.

Nella *Ricerca*, il principio delle variazioni si traduce in una forma in grado di sostenere delle scoperte che sono valide solo al di qua dell'universo specificatamente proustiano, il quale – come tutti quelli generati dall'arte – si configura come universo autosufficiente, che basta a se stesso: non prevede, cioè, il bisogno di alcun supporto esterno per agevolarne la comprensione e al tempo stesso rende impossibile la sua traduzione al di là dell'impianto formale tramite cui è stato organizzato.

Ciò risponde alla funzione catartica dell'arte, che secondo il filosofo Castoriadis coincide essenzialmente con il suo potere *demiurgico*: quello di istituire, mediante l'invenzione di una forma, un universo compatto e che basti a se stesso²¹⁵.

In questa possibilità, spiega ancora Castoriadis, consisterebbe anche la funzione mimetica dell'arte; secondo il filosofo, essa non coinciderebbe con una semplice capacità imitativa (la cui soddisfazione, secondo il filosofo, potrebbe rappresentare solo il fine di un'arte mediocre) ma con l'esercizio di una «*vis formandi*»²¹⁶ (una

²¹⁴ Come illustra il suo significato etimologico, nell'arte il compito specifico di una «forma» è «contenere» ciò che non sarebbe possibile esprimere altrimenti. Cfr. nota 68.

²¹⁵ Per maggiori approfondimenti, si rimanda alla nota 180.

²¹⁶ Cfr. C. Castoriadis: «La sola *mimesis* che ci sia nell'arte – se non parliamo degli elementi materiali e secondari, ci ritornerò – è quella

tensione alla forma) simile a quella che agita normalmente gli esseri umani.

L'esempio della *Ricerca* e il confronto con i tentativi di estrapolarne una "filosofia" permettono di anticipare qualche conclusione al problema della differenza che il modello delle variazioni assume a seconda che sia impiegato nel romanzo o in filosofia; si è visto infatti che, mentre nel primo caso viene elaborato in quanto *forma*, nel secondo è inteso come *metodo*.

Tuttavia, al fine di comprendere più approfonditamente questa differenza, come già a proposito dell'indagine sulla forma variazione in musica, può essere opportuno partire da un esame del significato che, rispetto al cosiddetto contenuto, assume più in generale il concetto di forma nei due casi.

dell'essere in generale: così come l'essere è *vis formandi*, allo stesso modo l'arte è *vis formandi* (...). In un grande romanzo, come *Alla ricerca del tempo perduto* o *L'Educazione sentimentale*, per caso l'arte imita la vita? È il materiale che è preso dalla vita, così come si prendono i colori per realizzare un quadro. Qui non si tratta di imitazione. Si tratta della creazione di una forma (...). Trad. nostra. («La seule *mimèsis* qu'il ait dans l'art – si on ne parle pas d'éléments matériels et secondaires, j'y reviendrais -, c'est celle de l'être en général: comme l'être est *vis formandi*, de même l'art est *vis formandi* (...). Dans un grand roman, disons *À la recherche du temps perdu* ou *L'Éducation sentimentale*, est-ce que l'art imite la vie? C'est le matériau qui est tiré de la vie, comme on prend des couleurs pour faire un tableau. Il n'y a pas d'imitation là-dedans. Il y a création d'une forme (...).»). Cit. da: C. Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, cit., pp. 136-137.

2.3 Metodo versus forma

Ne *La Connaissance de l'écrivain*²¹⁷, Bouveresse distingue il tipo di conoscenza comunicato dalla scienza da quello dispensato dalla letteratura, sulla base del modo in cui, nei due ambiti, si definisce il rapporto tra la forma e il contenuto. Bouveresse parte dal presupposto che, dal momento in cui ogni scelta formale riflette sempre un'inclinazione soggettiva, il fatto che una determinata «verità» risulti sostanzialmente invariata, a seconda della particolare struttura formale scelta per veicarla, sarebbe indice della sua oggettività.

Così, nel caso dei trattati scientifici, caratterizzati da una massima tensione all'oggettività, «l'allentamento dei legami tra il contenuto e la forma sembra raggiungere il suo apice: per un unico e solo contenuto, è possibile una moltitudine di forme diverse ed equivalenti»²¹⁸; per Bouveresse, ne consegue che: «Ciò che caratterizza le verità della scienza (...) sembra essere di possedere il

²¹⁷ Per i riferimenti bibliografici, vd. nota 189. Riguardo il discorso oggetto del presente paragrafo, si confronti soprattutto il capitolo 9, *L'Inséparabilité du contenu et de la forme romanesque*, pp. 64-71.

²¹⁸ Trad. nostra. «(...) le relâchement des liens entre le contenu et la forme semble atteindre son maximum: pour un seul et même contenu, une multitude de formes différentes et équivalentes sont possibles». Ivi, p. 68.

grado più elevato di indipendenza in rapporto alla forma che può essere scelta per esprimerlo»²¹⁹.

Al contrario, la letteratura sembra caratterizzata dal massimo grado di interdipendenza tra forma e contenuto; continua Bouveresse:

«se si pone l'indipendenza del contenuto in rapporto al modo di espressione e alla forma come condizione necessaria dell'oggettività, è difficile ritenere i testi letterari capaci di esprimere e di comunicare dei contenuti obiettivi, nel senso stretto del termine. Per trasmettere il sapere e la conoscenza (obiettivi), la letteratura dovrebbe avere un contenuto separabile, cosa che in realtà non è»²²⁰.

A differenza delle scienze, nelle arti letterarie, e in particolar modo in quella del romanzo – la cui sopravvivenza sembra proprio legata alla sua capacità di sperimentazione formale –, ciascuna delle conquiste conseguite su aspetti sconosciuti dell'esistenza (che ne costituiscono, in genere, i temi) è indissociabile dalla particolare composizione formale messa a punto per

²¹⁹ «Le propre des vérités de la science semble être (...) de posséder le degré le plus élevé d'indépendance par rapport à la forme qui peut être choisie pour les exprimer». *Ib.*

²²⁰ «si on fait de l'indépendance du contenu par rapport au mode d'expression et à la forme une condition nécessaire de l'objectivité, il est difficile de considérer les textes littéraires comme capables d'exprimer et de communiquer des contenus objectives, au sens strict du terme. Pour transmettre le savoir et la connaissance (objectifs), la littérature devrait avoir un contenu séparable, ce qui n'est pas le cas». *Ib.*

realizzarla. La particolare conoscenza restituita dal romanzo non si evince da sentenze o illazioni espresse esplicitamente, dal momento che ciascuna delle sue asserzioni, quale che sia la prospettiva secondo la quale viene modulata (si è visto che, nel caso di un romanzo, il punto di vista di un autore non gode di una maggiore attendibilità rispetto a quello dei personaggi) va interpretata sotto il segno dell'atmosfera ludica e relativa che contraddistingue quest'arte; dunque, la saggezza del romanzo non va ricercata in un particolare messaggio, che sia in qualche modo veicolato all'ambito del cosiddetto contenuto. Al contrario, essa risulta dalla comprensione dei rapporti ironici²²¹ in base a cui è organizzata la composizione formale: il punto di vista decisivo, l'apprendimento infine conseguito dal lettore sul tema affrontato, non risulta dall'assimilazione di una qualsiasi delle opinioni espresse al riguardo nel romanzo, ma dall'astrazione che il lettore compie dell'insieme dei punti di vista, diversi e spesso contraddittori, che ne animano la struttura²²².

²²¹ A titolo di esempio, ricordiamo che, nei *Testamenti traditi*, Kundera spiega in che cosa consiste l'ironia della forma nei romanzi: «L'ironia implica: nessuna delle affermazioni contenute in un romanzo può essere presa isolatamente, poiché ciascuna è inserita in una serie di confronti complessi e contraddittori con altre affermazioni, altre situazioni, altri gesti, altre idee, altri eventi». M. Kundera, *I Testamenti traditi*, cit., p. 195.

²²² Riguardo a questo punto, la nostra posizione si distanzia da quella di Bouveresse, per il quale il valore aggiunto conferito dalla forma alla conoscenza trasmessa dal romanzo non riguarda tanto la sua

Mentre nelle discipline scientifiche – come in tutte le branche del sapere animate da una tensione dimostrativa – a ciascuna delle scoperte conseguite può corrispondere una quantità di modalità espressive possibili, nella letteratura, e in particolar modo nel romanzo, tra la forma e il tema il rapporto è necessariamente biunivoco.

Diversamente dal romanzo, la filosofia è caratterizzata da una natura sistematica²²³, dal momento che, al pari delle scienze, persegue la conoscenza di verità obiettive. Le strutture che vengono messe in atto al fine di definire i concetti filosofici essenziali non si configurano come forme (cioè come *componenti* il suddetto contenuto), ma come metodi di ricerca, la cui adozione dell'uno o dell'altro non influisce sulla stessa esistenza di quei concetti al centro dell'indagine.

La differenza tra l'attitudine alla composizione e quella alla ricerca di un metodo, che separa il romanziere dal

organizzazione, improntata al principio dell'ironia, quanto il fatto che nei romanzi, i messaggi morali non vengono comunicati direttamente ma sempre concretizzati in forma narrativa, così rivolgendosi non solo all'intelletto ma anche alla sensibilità dei lettori (cfr. nota 190).

²²³ La natura essenzialmente sistematica della filosofia è stata riconosciuta da molti studiosi, tra cui lo stesso Bouveresse, il quale ha dedicato i corsi al Collège de France degli anni accademici 2006/2007 e 2007/2008 al tema: *Che cos'è un sistema filosofico ? (Qu'est-ce qu'un système philosophique ?)*. In particolare, Bouveresse sviluppa le teorie di Jules Vuillemin (autore di: *What are Philosophical Systems?*, Cambridge University Press, Cambridge 1986), per il quale la filosofia e la scienza si configurano come discipline a vocazione sistematica per la ragione che entrambe cercano la verità. La differenza tra le due consisterebbe, invece, nel fatto che solo la filosofia accoglie tra i suoi interessi la considerazione dell'ontologia, ragion per cui presuppone in misura maggiore rispetto alla scienza la possibilità del contraddittorio.

filosofo, può risultare, ad esempio, con particolare evidenza, dalla considerazione di un filosofo tra i più sistematici dell'età moderna, come Edmund Husserl²²⁴, il quale si avvale proprio della variazione come di un metodo per conseguire la «visione d'essenza»²²⁵ (*Wesenserschauung*).

Un esame del concetto husserliano di variazione può contribuire ulteriormente a chiarire la differenza del modo in cui, nella filosofia e nel romanzo, è impiegato questo stesso principio; riflessione che, a sua volta, è funzionale alla comprensione del tipo di conoscenza a cui dà accesso il romanzo, in quanto forma del discorso prettamente artistica, rispetto a quella che viene invece sviluppata da una disciplina come la filosofia.

Nella terza sezione di *Esperienza e giudizio* (1939), Husserl scrive che, a partire da un insieme circoscritto di fenomeni, è possibile risalire all'essenza (*eidos*) – intesa come «ciò senza di cui non si potrebbe pensare un oggetto di questa specie, senza di cui, cioè, esso non

²²⁴ Cfr. Bouveresse: «Filosofi come Descartes, Kant e Husserl sono certo stati persuasi nella loro epoca di aver trovato finalmente il metodo filosofico appropriato che avrebbe reso le questioni filosofiche decidibili in principio (...)». Trad. nostra («Des philosophes comme Descartes, Kant et Husserl ont certes été persuadés en leur temps d'avoir trouvé enfin la méthode philosophique appropriée qui rendrait les questions philosophiques décidables en principe (...)»). Cit. da J. Bouveresse, *Che cos'è un sistema filosofico?*, titolo del corso svolto al Collège de France durante l'a.a 2006/2007, reperibile sul sito: www.college-de-france.fr

²²⁵ Husserl tratta il principio della variazione nel secondo capitolo della terza sezione di *Esperienza e giudizio* (cit.): «*Le universalità pure ottenute mediante il metodo della visione d'essenza*», pp. 825- 897.

potrebbe essere fantasticato intuitivamente come tale»²²⁶ – mediante l’operazione della Variazione (*Variation*), che consiste nell’immaginare una sequela di varianti (*varianten*) di tale oggetto (ad esempio, procedendo dal confronto delle possibili varietà del rosso, è possibile cogliere intuitivamente l’essenza di questo colore).

Tutte le varianti ipotizzate, continua Husserl, vanno inoltre tenute presenti nel loro insieme, come «molteplicità in un processo aperto»²²⁷, ovvero come valide nella loro *simultaneità* e potenzialmente sviluppabili *ad libitum*: solo in quest’ottica, diviene possibile estrarre l’angolo di coincidenza di tutte le varianti immaginabili e ricavarne l’*eidos*, l’idea primigenia²²⁸.

Si è visto che, nella musica, l’approfondimento che le variazioni conseguono del tema può riguardare solo la sua natura prettamente materiale (la sua natura fonica), dal momento che, nel caso di quest’arte, non è possibile distinguere la forma dal contenuto; da un primo esame della variazione husserliana appare chiaro che, invece, in questo esempio di applicazione alla filosofia del medesimo principio, la struttura a variazioni viene impiegata come modello cognitivo la cui adozione è funzionale allo studio di un tema (l’*eidos*) che esiste *a priori*, che non dipende

²²⁶ E. Husserl, *Esperienza e Giudizio*, cit., p. 833.

²²⁷ Ivi, p. 839.

²²⁸ Al processo di formazione delle varianti descritto da Husserl si è già accennato nell’Introduzione. In particolare, si confronti la nota 15.

cioè dalle variazioni stesse, qui assunte semplicemente come metodo di ricerca, e non come struttura che *forma* il tema.

A proposito del *Libro del riso e dell'oblio*, Kvetoslav Chvatik osserva che, in questo romanzo, l'elaborazione del modello compositivo della variazione sembra ispirato non solo alla musica di Beethoven (cui nel romanzo viene fatto esplicito riferimento) o a quella di Schönberg²²⁹, ma anche all'impiego, finalizzato ad uno studio di tipo fenomenologico, che ne fa Husserl²³⁰.

L'interesse nutrito da Kundera – fin dalla prima giovinezza²³¹ – per la fenomenologia influenza anche la sua poetica, come risulta fin dalle prime pagine dell'*Arte*

²²⁹ Il modello schönberghiano è dichiarato dallo stesso Kundera. Nel *Dialogo sull'arte della composizione*, il romanziere spiega: «Un tema è un interrogativo esistenziale. E sempre più mi rendo conto che un tale interrogativo è, in definitiva, l'esame di parole particolari, di parole-tema. Il che mi porta a insistere: il romanzo è fondato innanzitutto su alcune parole fondamentali. È come la 'serie delle note' in Schönberg. Nel *Libro del riso e dell'oblio*, la 'serie' è la seguente: l'oblio, il riso, gli angeli, la *l'ítost*, la frontiera. Queste cinque parole principali, nel corso del romanzo, sono analizzate, studiate, definite, ridefinite, e trasformate così in categorie dell'esistenza. Il romanzo è costruito su queste poche categorie, come una casa su dei pilastri». Cit. da M. Kundera, *Dialogo sull'arte della composizione*, ne *L'Arte del romanzo*, cit., p. 124.

²³⁰ Cfr. K. Chvatik, *Il Mondo romanzesco di Milan Kundera*, cit., p. 119.

²³¹ Il primo incontro di Kundera con la fenomenologia avviene già all'età di diciotto anni, attraverso le pagine della rivista ceca «Listy», che nel 1947 riportò la lezione inaugurale tenuta da Heidegger nel 1929 all'università di Friburgo (dal titolo *Che cos'è la metafisica*). Cfr. K. Chvatik, *Il Mondo romanzesco di Milan Kundera*, cit., p. 22.

*del romanzo*²³², vero e proprio saggio di «confessione estetica»²³³.

Da Husserl, in particolare, Kundera ricava la nozione di umanità europea, dal filosofo intesa come una comunità spirituale la cui estensione trascende i confini dell'Europa geografica e la cui identità è fondata sul tentativo di interrogare il mondo nel suo insieme (concependolo come mistero da risolvere), sulla scia della filosofia greca classica; nozione a partire dalla quale Kundera sviluppa la sua personale concezione di romanzo europeo:

«Quando dico 'romanzo europeo' intendo usare l'aggettivo in senso husserliano: non come una determinazione geografica, ma 'spiritualÈ, che ingloba anche l'America o, per esempio, Israele. Ciò che chiamo romanzo europeo è una storia che va da Cervantes a Faulkner»²³⁴.

²³² La prima parte del saggio («*La denigrata eredità di Cervantes*», pp. 15-38) si apre con un riferimento alle conferenze che Husserl tenne nel 1935, in alcune capitali europee, sulla crisi dell'umanità europea.

²³³ Kundera qualifica in tal modo le sue due prime raccolte saggistiche (*L'Arte del romanzo e I Testamenti traditi*) nell'articolo *A bâtons rompus*, in: «L'Atelier du roman», n. 4, maggio 1995, p. 62.

²³⁴ Milan Kundera, *Il cielo stellato dell'Europa centrale*, articolo apparso per la prima volta in «The Review of Contemporary Fiction» nel 1998 e poi raccolto e tradotto da Massimo Rizzante per il numero monografico dedicato a Kundera dalla rivista «Riga» n. 20, Marcos y Marcos, Milano 2002. Dunque, con la nozione di "romanzo europeo", Kundera intende riferirsi ad un'arte che, di quella particolare attitudine conoscitiva ereditata dalla Grecia classica, rappresenta il corrispettivo artistico più immediato e che nasce con Rabelais, dunque «nel Sud dell'Europa all'alba dei Tempi Moderni» (cfr. *L'Arte del romanzo*, p. 206), per poi estendersi anche al Giappone, all'America del Nord e, soprattutto a partire dagli anni sessanta, anche all'America Latina, i cui autori più

Kundera ricava da Husserl anche l'interesse per il *die Lebenswelt*, il mondo concreto della vita, il mondo delle cose prima della loro cristallizzazione in concetti²³⁵; tuttavia, la differenza tra il filosofo e il romanziere, a questo riguardo, consiste nel fatto che quest'ultimo non concepisce l'universo dell'esistenza come idealità, ma lo indaga alla luce delle storie vissute dai suoi personaggi – non a caso, da Kundera considerati degli «io sperimentali»²³⁶ – e non affidandosi ad altro strumento che all'immaginazione.

Riconoscendo le affinità esistenti tra la fenomenologia filosofica e quella romanzesca, Kundera ribadisce la necessità di comprendere in cosa esattamente si distingue quest'ultima rispetto alla prima; ad esempio, a proposito del suo rapporto con Heidegger, spiega:

«(...) Quindi io non sono un heideggeriano, ma ho una simpatia per l'opera di Heidegger e soprattutto per *Essere e tempo*: in quest'opera Heidegger ha rivolto in modo radicale il pensiero filosofico all'esistenza, alle situazioni più concrete, banali e

rappresentativi (come Salman Rushdie o Patrick, le cui poetiche presentano degli elementi affini a quella kunderiana) per Kundera oggi riescono ad attingere meglio di altri alla linfa rabelaisiana.

²³⁵ Cfr. ancora Chvatik: «Come Husserl ritorna con la nozione di *Lebenswelt* alle cose anteriori ai concetti, il romanzo europeo [nella accezione kunderiana, n.d.r.] ritorna alla relatività essenziale delle cose umane, prima della specializzazione e in parte anche prima dell'accecamento delle singole scienze nei confronti dell'essere dell'uomo». Cit. da *Il Mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 173.

²³⁶ Cfr. *L'Arte del romanzo*, cit., p. 53.

reali. Nessuno prima di lui aveva portato lo sviluppo della filosofia europea a un contatto così stretto con la filosofia e il romanzo. Perché il romanzo, secondo me, non è altro che un'esplorazione dell'esistenza attraverso l'immaginazione poetica. (Bisognerebbe riflettere sulla particolarità della fenomenologia romanzesca rispetto alla fenomenologia filosofica)»²³⁷.

²³⁷ Milan Kundera, *Ein Kommentar zu Kafka*, cit. da K. Chvatik, *Il Mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 173. In uno degli scritti raccolti ne *Lo Scrittore e i suoi fantasmi*, il romanziere argentino Ernesto Sabato sembra indirettamente offrire una risposta all'appello lanciato da Kundera a sondare la differenza tra la "fenomenologia romanzesca" e quella prettamente filosofica; nel testo in questione, intitolato «*Il Romanzo totale*» e che qui riportiamo integralmente, trovano riscontro anche le osservazioni da noi precedentemente espresse sulla specificità della conoscenza rivelata dal romanzo, rispetto a quella sviluppata dalle teorie filosofiche: «La filosofia, di per sé – scrive Sabato – non può realizzare la sintesi unitaria dell'uomo scisso: può solo conoscerla e auspicarla. Ma per la sua natura concettuale, non può fare altro che raccomandare, appunto concettualmente, la ribellione contro il concetto stesso, tanto che, persino lo stesso esistenzialismo finisce per trasformarsi in una sorta di paradossale razionalismo. L'autentica ribellione e la vera sintesi può determinarla solo quell'attività dello spirito che non ha separato mai l'inseparabile: il romanzo. Il romanzo per la sua natura ibrida, a metà strada fra idee e passioni, era destinato, almeno nelle sue più vaste e complesse realizzazioni, a suscitare la reale ricomposizione dell'uomo scisso. Questi sommi romanzi *sono* la sintesi cui l'esistenzialismo fenomenologico aspira. Né la pura oggettività della scienza, né la pura soggettività della ribellione istintiva: la realtà espressa da un io, la sintesi tra l'io e il mondo, tra l'inconscio e la coscienza, tra la sensibilità e la ragione. Tutto questo è potuto accadere perché il romanzo si è tolto di dosso tutti i pregiudizi scienziati che hanno pesato su alcuni scrittori del secolo scorso, riuscendo così a rappresentare il mondo esterno e le strutture razionali, a descrivere il mondo interiore e l'inconscio profondo dell'essere umano, assorbendo campi che in passato appartenevano alla magia e alla mitologia. In generale, il suo obiettivo era di coprire la distanza che separa un semplice documento da quel che si può chiamare un 'poema metafisico'. Dalla Scienza alla Poesia. Dopotutto, si tratta di riprendere l'idea dei romantici tedeschi: l'arte è la suprema sintesi dello spirito. Ma oggi, sulla base di una elaborazione più complessa, bisognerebbe chiamarla –

A tal fine, proprio l'esame del diverso modo in cui, nei due contesti, è assunto il modello della variazione, può risultare indicativo.

Una prima differenza tra la variazione di tipo filosofico e quella romanzesca, rilevata alla luce del modo in cui, ad esempio, questo modello viene interpretato rispettivamente da Husserl e da Kundera, consiste nel fatto che, nel primo caso, il presupposto per la ricerca del tema – inteso come l'angolo di coincidenza di tutte le varianti – è che queste siano concepite come sviluppabili all'infinito. Al contrario, nell'arte della variazione romanzesca, specialmente alla maniera in cui la realizza Kundera – il quale assume questo principio letteralmente

se non fossimo frenati dalla magniloquenza dell'espressione – "neoromanticismo fenomenologico". Penso che questa dottrina possa risolvere i dilemmi su cui si è arenata la teoria: romanzo psicologico contro romanzo sociale, romanzo oggettivo contro romanzo di idee. Concezione integralista e corrispondente integralismo delle tecniche». Cit. da *Lo Scrittore e i suoi fantasmi* (1979), trad. it. di L. Dapelo, Biblioteca Meltemi, pp. 20-21. Della stessa opera, si consiglia di consultare, a questo proposito, anche il par. «*Romanzo e fenomenologia*», pp. 71-73. N. d. R.: Malgrado la lunghezza, non abbiamo voluto trascurare di riportare interamente la citazione di Sabato, che ci sembra mettere in luce un paradosso importante: ormai, la filosofia più autentica, intesa secondo l'accezione socratica come saggezza dell'incertezza – ovvero come forma di conoscenza che sarebbe sbagliato cercare di definire in teorie o impartire direttamente, ma a cui ci si può accostare solo per vie oblique – può essere conseguita solo al di là della pratica filosofica moderna e nella forma del romanzo; difatti, quest'ultimo celebra al massimo grado lo strumento conoscitivo dai socratici ritenuto il più efficace: l'arte dell'ironia. (cfr. anche, a proposito di quest'ultimo discorso, *Che cos'è la filosofia antica ?* (1995) di Pierre Hadot, trad. it. di E. Giovanelli, Einaudi, Torino 1998, in particolare il Par. II del Cap. III: «*Il non-sapere socratico e la critica del sapere sofisticato*», pp. 27-31.

come modello di *composizione* -²³⁸, le variazioni sono impiegate allo scopo di costituire una forma; quindi di comprendere, nei limiti di un'architettura che risulti massimamente concentrata, la molteplicità degli spunti offerti dall'analisi di un determinato tema.

Ne risulta che, in questo caso, il limite delle variazioni non si configura come il termine arbitrario di una sequenza che si immagina poter essere sviluppata *ad libitum*; la sua demarcazione risponde ad esigenze estetiche, come il rispetto dei principi di simmetria della composizione (che risultano funzionali alla messa a fuoco del tema centrale).

Ad esempio, nel caso di Kundera, la decisione di strutturare il *Libro del riso e dell'oblio* proprio in sette parti, corrispondenti ad altrettante variazioni dei temi alla base dell'opera²³⁹, non appare casuale ma sembra riflettere un'ossessione estetica dell'autore.

Nel *Dialogo sull'arte della composizione*, ragionando sulla sua scelta di suddividere quasi tutte le sue opere (romanzi e saggi) in sette parti, Kundera spiega: «Se racconto tutto

²³⁸ Questa precisazione è opportuna al fine di distinguere i casi in cui alcuni romanzieri, come Kundera, ma anche Marcel Proust, Danilo Kiš, o Kenzaburō Ōe, (tra quelli già menzionati), ravvisano nella forma della variazione su tema un modello di composizione unitaria, organica (alla maniera di Beethoven nell'*opus* 111) da altri – che esamineremo più avanti – in cui lo stesso principio è assunto invece come modello di *disgregazione* della materia romanzesca, come illustrano *L'Impiego del tempo* di Michel Butor o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, basati su una struttura seriale (nel caso di Butor, mutuata direttamente da Schönberg).

²³⁹ Per una descrizione sintetica della struttura di questo particolare romanzo si rimanda all'Introduzione.

questo, è per dire che non si tratta né di un mio civettare superstizioso con un numero magico, né di un calcolo razionale, ma di un imperativo profondo, inconscio, incomprensibile, di un archetipo della forma al quale non posso sottrarmi. I miei romanzi sono varianti della stessa architettura fondata sul numero sette»²⁴⁰.

Il rispetto di questa cifra formale non risponde ad un vezzo manierista dell'autore; al contrario, suggella l'originalità del suo universo romanzesco, il cui impianto formale non è desunto passivamente dalla tradizione ma è il prodotto

²⁴⁰ M. Kundera, *Dialogo sull'arte della composizione*, cit., p. 126. Ci è parso utile riportare questo passo anche perché dimostra fino a quale livello il principio della variazione sia connaturato alla poetica di questo romanziere. A sostegno di tale ipotesi, François Ricard scrive che l'insieme dei romanzi di Kundera potrebbe essere considerato «una *suite* di variazioni all'interno della stessa ricerca, o meglio: della stessa scoperta, instancabilmente proseguita, instancabilmente ricominciata». Ad un'interpretazione di tipo hegeliano, cioè basata su una concezione di tipo evoluzionistico, Ricard dichiara di preferire l'immagine del «*cerchio*» per descrivere il complesso dell'opera kunderiana, in cui, scrive il critico: «cambiare lo stile, passare da un ciclo all'altro, non equivale necessariamente ad andare più lontano o più in alto di prima, lasciare quel territorio per un altro più vasto; al contrario, equivale a restare sempre nel territorio che si è scelto di abitare, ma abitarlo in un altro modo, modificare le proprie postazioni d'osservazioni, muoversi in direzioni nuove, al fine di conoscerlo meglio e di trovarcisi ancor più come a casa propria». Trad. nostra («changer de manière, passer d'un cycle à l'autre, ce n'est pas nécessairement aller plus loin ou plus haut qu'avant, quitter ce territoire pour cet autre plus vaste; au contraire, c'est rester toujours dans le territoire que l'on a choisi d'habiter, mais l'habiter autrement, modifier ses postes d'observation, s'y mouvoir dans des directions nouvelles, afin de mieux le connaître et d'y être encore plus chez soi»). La serie dei romanzi kunderiani, a partire da quello d'esordio (*Lo Scherzo*), fino all'ultimo, scritto in francese, (*L'Ignoranza*), sembra dunque presentarsi come un'opera unica, tenuta insieme da una serie di motivi, che si richiamano da romanzo a romanzo e corrispondono a quei pochi temi al centro dell'indagine personale dell'autore; allo stesso modo, i protagonisti dei diversi romanzi di Kundera potrebbero essere considerati i molteplici volti (le molteplici variazioni) di un unico personaggio, o meglio di un unico *codice esistenziale* (secondo la concezione kunderiana del personaggio).

dell'invenzione personale dell'autore, allo stesso modo dei temi.

Un'altra differenza tra i due tipi di variazione, husserliana e kunderiana, consiste nel fatto che, nel primo caso, le varianti vengono sviluppate in base ad un principio di contiguità (nel senso di affinità logica); ciò al fine di permettere un'identificazione, che si riveli la più obiettiva possibile del loro comune denominatore, che abbiamo definito come *eidos*, l'essenza ideale.

Le variazioni di un romanzo, invece, rispondono unicamente ad un criterio di affinità poetica e il loro accostamento, piuttosto che ad un principio di contiguità si rifanno a quello di contrasto ironico (relativo alla morale ambigua che caratterizza il romanzo).

Per illustrare questo meccanismo, consideriamo ancora una volta, a titolo di esempio, il *Libro del riso e dell'oblio*.

La scelta di ritornare più volte su quest'opera per mettere in luce il modo in cui il principio compositivo della variazione può essere tradotto in ambito romanzesco ci appare giustificata dall'estrema chiarezza in cui, in questo libro in particolare, è organizzato questo modello; una chiarezza probabilmente dovuta alla grande consapevolezza che ne dimostra l'autore²⁴¹.

²⁴¹ Ricordiamo che, nel corso del romanzo, viene esplicitamente precisato che: «Tutto questo è un romanzo in forma di variazioni. Le diverse parti si susseguono come le diverse tappe di un viaggio che ci conduce all'interno di un tema, all'interno di un pensiero, all'interno di una sola e

Ad ogni modo, la disposizione delle variazioni in base al principio dell'ironia non sembra essere una caratteristica esclusiva di questo romanzo, ma ci pare possa essere considerata connaturata alla maniera in cui i romanzieri, in generale, elaborano questo principio di composizione, secondo la "morale ironica" tipica di quest'arte. Ricordiamo che anche l'esame delle variazioni alla base della *Ricerca del tempo perduto* rivela spesso un effetto di contrasto, ravvisabile, ad esempio, tra le diverse apparizioni di uno stesso personaggio²⁴²: da Proust questo principio è spesso adoperato per mettere in rilievo le contraddizioni insite nei suoi personaggi, le quali rivelano il dissidio esistente tra l'apparente adeguamento ai valori consolidati della società e la realtà dei comportamenti umani; ad esempio, può capitare di leggere, nella *Ricerca*, di personaggi, in un primo momento presentati come modello di cortesia e sensibilità e successivamente mostrati in atteggiamenti volgari – come l'amico del narratore, Robert Saint-Loup, che lo costringe in più

unica situazione (...). (M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit. , p. 201).

²⁴² Cfr. ciò che scrive a questo proposito Guy Scarpetta in un saggio sulla *Lentezza* (romanzo di Milan Kundera pubblicato nel 1995): «Che cosa ha inventato Kundera? L'uso di correlazioni a distanza, non più solo musicali, tematiche e destinate a organizzare l'unità sotterranea di un racconto in superficie frammentario (cosa che, ad esempio, sia Kiš che Vargas Llosa hanno più volte utilizzato nei loro romanzi), ma ancora più specificatamente *ironiche* (come se ne possono trovare allo stato d'abbozzo nell'opera di Proust), in grado di suggerire una complicità fondamentale (e segreta) tra tutto ciò che apparentemente sembrerebbe privo di possibilità associative». Cit. da G. Scarpetta, *Divertimento à la française*, in «Riga» n. 20, cit., p. 290.

occasioni ad una riconsiderazione del valore dell'amicizia, o la stessa Albertine che a ogni incontro «era diversa, così come è diversa ogni apparizione d'una danzatrice i cui colori, la cui forma, il cui carattere sono trasmutati dai giochi innumerevolmente cangianti d'un proiettore luminoso»²⁴³.

Nel *Libro del riso e dell'oblio* l'individuazione dei contrasti ironici è ulteriormente facilitata dall'organizzazione del romanzo in sette parti distinte.

Nella prima, «*Le lettere perdute*», viene declinato uno dei nuclei tematici del romanzo – il conflitto tra la memoria e l'oblio –, attraverso il racconto della storia d'amore tra Zdena e Mirek, di cui anni dopo quest'ultimo desidera dissipare ogni traccia per cancellare il ricordo di un passato che non avverte più in linea con il suo presente. All'atmosfera malinconica che pervade questa prima parte si contrappone quella, decisamente più ludica, della seconda (intitolata «*La mamma*»), che descrive la storia di un *ménage à trois*; in questo episodio, il tema del ricordo si concretizza nella rievocazione di una fantasia erotica risalente all'infanzia del protagonista e alla questione del conflitto tra memoria e oblio viene associata quella del conflitto tra senso e *non sense* (in questa sede declinato mediante l'indagine intorno al limite che separa passione e *routine*).

²⁴³ M. Proust, *All'Ombra delle fanciulle in fiore*, cit., p. 627.

Nella terza parte (che rappresenta, allo stesso tempo, la terza variazione dei temi al centro dell'opera), dal titolo «*Gli angeli*», l'autore ritorna ad indagare il tema del confine – sempre labile – tra senso e non senso; in questo caso, esso viene declinato nella forma di una riflessione sul significato del «riso» – a cui allude il titolo del romanzo –, che per Kundera può tradursi nelle due possibilità opposte del «riso degli angeli», espressione con cui l'autore allude a quel tipo di ilarità che scaturisce dall'abbandono del senso critico e dal conseguente sentimento di totale armonia con l'essere (che, per Kundera, definisce il male, sempre in agguato, del *kitsch*), e del «riso del diavolo», ovvero il riso demistificatore, ironico, che salva gli uomini dall'approvazione acritica delle verità consolidate e spezza, dunque, la malia del *kitsch*.

A riprova della coerenza interna dell'opera, la quarta parte s'intitola come la prima («*Le lettere perdute*»); a differenza del primo caso, però, in cui il protagonista desidera recuperare le sue vecchie lettere d'amore al solo scopo di bruciarle per liberarsi così di tutti i ricordi, l'eroina della quarta parte, Tamina, cerca di ritrovare i suoi diari per riuscire a ricostruirne il filo della sua vita; la prima e la quarta parte, così contrapposte, mettono in evidenza due aspetti diversi, ma entrambi connaturati all'essenza dei ricordi, che a seconda dei casi possono trasformarsi in prigionie che impediscono di evolvere

oppure nei tasselli insostituibili per la formazione della propria identità.

La quinta parte, «*Lítost*» (termine ceco che designa uno dei sentimenti più patetici che esistano: quello della rabbia frustrata), ripropone la contrapposizione tra *kitsch* e *humour*: a schierarsi contro l'umorismo, in questo caso, è un gruppo di poeti, i quali additano il riso di tipo irriverente, lo scherzo, come «nemico dell'amore e della poesia»²⁴⁴; attraverso l'illustrazione di questa dicotomia vengono presentate i due diversi atteggiamenti nei confronti del mondo, quello ironico e quello lirico, che per Kundera sono rispettivamente alla base delle due arti, quella del romanzo e quella della poesia.

Questa opposizione è ulteriormente sottolineata dal contrasto rilevabile tra le due vicende d'amore raccontate nella terza e nella quinta parte: nel primo caso, la passione, tanto improvvisa quanto scevra da romanticismo, nutrita dal personaggio del romanziere Kundera nei confronti dell'amica R.; nel secondo, l'amore di un giovane poeta per una donna di provincia: un amore intriso di sentimentalismo e per questo a rischio di sconfinare nella passione patetica della *lítost*.

Ad incrementare ancor di più il gioco delle coincidenze e dei contrasti che sottende al *Libro del riso e dell'oblio*, la sesta parte è intitolata come la terza («*Gli angeli*»); in

²⁴⁴ M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 178.

quest'unico caso, però, il problema dell'oblio viene svolto secondo una modalità onirica, che fornisce ulteriori prospettive da cui inquadrare il tema. Infine, la settima e ultima parte («*Il Confine*») ritorna a sviscerare il motivo della frontiera tra senso e non senso, stavolta inquadrandolo attraverso il racconto delle avventure erotiche del personaggio libertino Jan.

L'eterogeneità dei materiali che compongono *Il Libro del riso e dell'oblio* viene organizzata attraverso una struttura in cui il principio della variazione si combina con quello contrappuntistico; in tal modo, l'opera prende la forma di un complesso di motivi che si intersecano, fino a convergere attorno ad un unico complesso tematico che ne suggella l'organicità e il suo statuto di romanzo.

Commentando *Il Libro del riso e dell'oblio*, lo stesso Kundera spiega che:

«Ciò che gli toglie l'apparenza di romanzo è l'assenza di unità d'azione. Si fatica a immaginare un romanzo privo di tale unità (...). Eppure questo pretesto, questa 'scatola', è necessaria perché il romanzo venga percepito come romanzo, o almeno come una parodia di romanzo. Io credo però che quello che assicura la coerenza del romanzo sia qualcosa di più profondo: l'unità tematica (...) Nel *Libro del riso e dell'oblio*, la coerenza dell'insieme è data unicamente dall'unità di alcuni temi (e motivi), con le loro variazioni. È un romanzo, questo? Io credo di sì. Il romanzo è una meditazione

sull'esistenza vista attraverso personaggi
immaginari»²⁴⁵.

Nel *Libro del riso e dell'oblio*, la successione delle sette parti-variazioni non appare regolata da alcun criterio logico (come nel caso dell'applicazione della variazione alla fenomenologia filosofica): tra le diverse parti non vi è continuità d'azione né comunanza di personaggi (ad eccezione di Tamina, unico personaggio che compare in due parti, sebbene si tratti di due parti non consecutive) e il loro accostamento è regolato unicamente dalla legge dell'ironia, che rappresenta l'unica e sola vera morale rispettata dall'arte del romanzo.

La forma della variazione, una volta introdotta nel romanzo, perde sia il carattere opaco, cioè impermeabile all'esplorazione di un qualche significato dicibile che contraddistingue il suo uso nella musica, sia il carattere di metodo, funzionale ad un'indagine di tipo oggettivo-sistematico, quale è quello che contraddistingue la pratica filosofica, e si rivela idonea al conseguimento del più importante obiettivo cognitivo dell'arte del romanzo, ovvero l'inquadramento di un medesimo tema secondo molteplici prospettive che costringe il lettore a non formularne interpretazioni univoche, assolute, ma a concepirne una visione relativa, problematica.

²⁴⁵ M. Kundera, *L'Arte del romanzo*, cit. p. 122.

Capitolo 3

La variazione:

modello dell'esistenza e principio compositivo del romanzo

3.1. «*Ce fut d'abord une étude*»²⁴⁶

La citazione di Rimbaud è impiegata da Pierre Brunel come titolo della sua introduzione a *Les Arpegges composés* (1997)²⁴⁷, saggio che dedica all'analisi del rapporto tra la letteratura e la musica, arti che per il critico francese sono, com'è proprio degli «arpeggi composti»²⁴⁸, fin dalle origini vicendevolmente implicate.

²⁴⁶ Si tratta di un verso tratto da *Une saison en enfer* (1873) di Arthur Rimbaud.

²⁴⁷ Cit.

²⁴⁸ Ricordiamo che, in musica, l'espressione «arpeggi composti» definisce quella tecnica che prevede l'esecuzione simultanea di due successioni di note, suonate in modo più o meno rapido, ad un fine ornamentale;

Ciò non è casuale: *Les Arpèges composés* è anche il nome di uno dei dodici *Études pour piano* realizzati nel 1915 da Claude Debussy e alla cui grazia armoniosa Brunel rende omaggio.

Non è infrequente che chi scrive di musica ceda alla tentazione di comporre il suo libro alla maniera di una partitura, ad esempio disponendone i capitoli come i movimenti di una sonata, o secondo la logica alternata del contrappunto; scelta che sembra adombrare, piuttosto che uno sterile gusto mimetico, la consapevolezza che le forme musicali consentono modalità esplorative diverse.

Tra gli esempi più celebri di studiosi che hanno mutuato dalla musica i criteri di composizione, abbiamo già ricordato Claude Lévi-Strauss, la cui decisione di organizzare le sezioni in cui è articolata *Mitologica* alla maniera delle forme musicali, quali la variazione su tema, la fuga, o la sonata, non è casuale; al contrario, rappresenta la testimonianza più evidente della complessa omologia formale che l'antropologo individua tra le strutture del mito e quelle musicali.

Allo stesso modo, nell'introduzione al suo saggio del 1997, Brunel dichiara di averlo concepito secondo il modello dello studio musicale: un tipo di composizione caratterizzato dall'obiettivo specifico di sviluppare, fino

l'arpeggio, come il *glissando* o il *tremolo*, rientra tra le tecniche dette di *abbellimento*.

agli esiti più raffinati, una particolare *contrainte* tecnica, così da saggiarne nuove potenzialità.

Diffusosi con questo nome verso la fine del XVIII secolo, a seguito della notorietà conquistata da Muzio Clemente (autore dei cento studi per pianoforte dal titolo *Gradus ad Parnassum*), successivamente il genere dello *studio* si emancipa dallo stadio di esercizio puramente tecnico per diventare una forma musicale autonoma, che impiega a sua volta altri principi strutturali, tra cui la variazione su tema. Il modello dello studio musicale ha ispirato anche la presente analisi della variazione su tema: mirante ad individuare gli effetti cognitivo-estetici sviluppati da questo principio compositivo, il discorso è giunto ad assumerne la forma, finendo così per assimilarsi allo stesso oggetto della nostra indagine.

Al fine di comprendere il modello della variazione su tema, ci è sembrato impossibile non adottarne la stessa logica interna: così, per poterne valutare le implicazioni in relazione al romanzo, missione che si è subito definita come il tema principale del nostro studio, ci è parso utile sottoporle ad un approccio a variazioni.

Abbiamo lentamente messo a fuoco la questione cardinale del rinnovamento apportato al romanzo dall'introduzione della forma variazione, procedendo dall'analisi degli effetti da essa realizzati nei due diversi ambiti della musica e della filosofia; questo nell'ottica che solo comparando sia realmente possibile comprendere.

Si è visto come, allo stesso modo che nella musica, l'impiego del principio della variazione su tema nella composizione di un romanzo ottiene l'effetto di sovvertire l'illusione della cronologia, imposta come parametro estetico sia da un certo genere di romanzo – affermatosi soprattutto a partire dal XIX secolo –, strettamente subordinato alle leggi della verosimiglianza, che dalle sonate e sinfonie diffuse più o meno nello stesso secolo, la cui alternanza ritmica (quattro movimenti disposti secondo un ordine discendente: dal più grave, in genere un *adagio*, al più leggero, ad esempio un *rondò*) scandisce in maniera convenzionale il procedere verso la fine.

Il modello a variazioni perturba la trama di tipo unidirezionale: comportando un perpetuo ritorno al tema di base, le variazioni definiscono una struttura compositiva che, a differenza di altri casi, non prevede l'ausilio di ulteriori elementi, concepiti unicamente allo scopo di collegare un nucleo e l'altro del discorso, e concede spazio solo a ciò che è davvero essenziale.

Tuttavia, mentre nella musica l'approfondimento che le variazioni conseguono del tema resta vincolato alla sua componente tecnica, nel romanzo le variazioni riescono ad indagarne una dimensione altra, di tipo esistenziale.

Inoltre, a differenza che nella filosofia, dove il modello delle variazioni è adottato come metodo funzionale all'illustrazione di un significato posto come "oggettivo",

che cioè possa essere comunque espresso per mezzo di altri procedimenti discorsivi, nel romanzo esso è assunto come una forma: ossia, non alla maniera di un metodo scientifico, né di una *contrainte* puramente tecnica, ma come strumento conoscitivo di un tema esistenziale di cui conseguire significati che l'ausilio di altre forme, o la trasposizione in qualsiasi altro contesto che non sia quello romanzesco, non potrebbero mai rendere allo stesso modo; una forma, infatti – ricorda Milan Kundera nell'*Arte del romanzo*-, nell'arte, rappresenta «sempre qualcosa di più di una forma»²⁴⁹.

Come spiega Cornelius Castoriadis in *Fenêtre sur le chaos*, nell'arte la forma corrisponde all'«incarnazione appropriata di uno specifico significato»,²⁵⁰ il quale, al di fuori di questo particolare involucro entro il quale è stato concepito, non potrebbe essere colto.

²⁴⁹ M. Kundera, *L'Arte del romanzo*, cit., p. 223.

²⁵⁰ Si riporta l'intera citazione di Cornelius Castoriadis, da noi tradotta dal francese all'italiano: «(...) quella forma è come un'incarnazione appropriata di uno specifico significato; ed è di questo significato che parla l'opera d'arte. È solo in e attraverso questa forma che quel significato – il contenuto, se così posso chiamarlo, non si tratta più di materia, dell'opera d'arte – può essere veicolato. Il suo modo di essere è *sui generis*, ed è per questa ragione che esso è assolutamente intraducibile in un altro linguaggio». («(...) cette forme est comme une incarnation adéquate d'une signification spécifique; et c'est de cette signification que parle l'œuvre d'art. C'est uniquement dans et par cette forme que cette signification – le contenu, si je puis dire, il ne s'agit pas de matière, de l'œuvre d'art – peut être véhiculée. Son mode d'être est *sui generis*, et c'est pour cette raison qu'elle est absolument intraduisible dans un autre langage». Cit. da C. Castoriadis, *Fenêtre sur le chaos*, cit. pp 140-141.

In particolare, la forma delle variazioni, introdotta nel romanzo, contribuisce alla possibilità di declinare il tema (lo «specifico significato» che si trova ad «incarnare») secondo una serie di riformulazioni, tutte relative, che suggeriscono così l'idea dell'impossibilità di una sua acquisizione esaustiva; ciò forse permette di considerare questo principio compositivo come intrinseco alla stessa arte del romanzo, intesa come finalizzata ad indagare l'universo dell'esistenza in maniera sistematica.

Ricordiamo che il particolare assetto non sistematico del tipo di conoscenza offerta dal romanzo può essere garantito solo nel caso di una corrispondenza completa tra il tema e la forma, tale che non vi sia alcun elemento del primo – e, più in generale, dell'intero contenuto – che non sia determinato dalla particolare architettura formale che caratterizza il romanzo.

Nel caso in cui, invece, permanesse la possibilità di riconvertire il tema anche «in un altro linguaggio»²⁵¹ o di renderlo in altra maniera che non sia la forma specifica del romanzo in questione, ciò vorrebbe dire che il suo trattamento ha conservato una presunzione di obiettività, che cioè non è stato interamente *formalizzato* come

²⁵¹ Il riferimento è alla concezione di forma artistica sviluppata da Castoriadis. Cfr. nota 247.

«oggetto estetico»²⁵², quale invece deve essere il soggetto della meditazione di un romanzo²⁵³.

Per questo, il criterio utile a distinguere se, in un romanzo, il principio delle variazioni è realmente elaborato come forma e non invece assunto come semplice tecnica (a scopo sperimentale o di mero omaggio all'arte musicale) è osservare se ad essere formalizzato dalle variazioni sia effettivamente la questione specifica al centro del romanzo (ciò che definisce il tema) – che in questa maniera viene esplorata nell'ottica relativa che caratterizza quest'arte – o se piuttosto, in quel caso, il principio delle variazioni non ricopra solo un valore ornamentale e dunque si riveli opaco rispetto all'indagine conoscitiva di cui dovrebbe farsi carico un'opera romanzesca.

*La Traversée du Pont des Arts*²⁵⁴ di Claude Roy, ad esempio, è un romanzo ispirato alla struttura dell'*opus 111* di Beethoven, capolavoro dell'arte della variazione.

Oltre a figurare come unica opera musicale esplicitamente menzionata nel testo²⁵⁵ (ad altri compositori, come Bach o

²⁵² Si ricorda che, per Bachtin, l'«oggetto estetico» (cioè il contenuto dell'opera d'arte) consiste nel risultato dell'elaborazione soggettiva (ottenuta mediante la forma) delle due realtà «esterne» della conoscenza e dell'atto etico. Per confrontare la definizione completa che Bachtin ne offre in *Estetica e romanzo*, rimandiamo alla nota 69.

²⁵³ Cogliamo l'occasione per ricordare che, anche per Bachtin, a proposito del romanzo e dell'arte in generale, «Il più grande errore consisterebbe nell'immaginarsi il contenuto come un tutto teorico conoscitivo, come un pensiero, come un'idea». Cit. da M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit. p. 32.

²⁵⁴ Cit.

Mozart, vengono fatte solo delle allusioni generiche), l'analogia formale tra la sonata di Beethoven e il romanzo è avvalorata dalla comune scansione in due parti, in entrambi i casi dalla lunghezza molto diversa²⁵⁶.

Nella *Traversée du Pont des Arts* questa asimmetria è sviluppata al punto che la seconda parte – sottotitolata «*Ultimo movimento: adagio*», come già l'ultima parte della sonata beethoveniana – sembra costituire tutt'al più un epilogo della prima: essa consta solo di una decina di pagine, rispetto alle 235 complessive.

Inoltre, così come l'ultima parte dell'*opus 111*, anche quella della *Traversée du Pont des Arts* rappresenta una variazione speculare della prima, di cui tramuta il ritmo incalzante in un «*adagio*»: collocata in un'epoca che segue almeno di mezzo secolo quella in cui si svolge la vicenda esposta nella prima parte, la seconda introduce

²⁵⁵ Il riferimento all'*opus 111*, nel romanzo, è attribuito al personaggio di Schabel, amico del protagonista Charles Rivière, compositore di talento: «Schabel aveva colto immediatamente ciò che Charles aveva voluto fare. Aveva accostato la costruzione dei *Tre movimenti* ad alcuni brani di Bach in cui si trovano dei temi retrogradati che possono essere letti in entrambi i sensi, come le parole latine ROMA AMOR... o al passaggio della *Sonata per piano* op. 111 di Beethoven in cui gli accordi di settima diminuita del tema esposto all'inizio del movimento riapparivano per inversione». Trad. nostra. («Schabel avait tout de suite saisi ce que Charles avait voulu faire. Il avait comparé la construction des *Trois mouvements* à certains morceaux de Bach où on trouve des thèmes rétrogradés qui peuvent se lire dans les deux sens, comme les mots latins ROMA AMOR... ou au passage de la *Sonate pour piano* op. 111 de Beethoven où les accords de septième diminuée du thème exposé au début du mouvement reparaissent par renversement». Ivi, pp. 109-110.

²⁵⁶ Si ricorda che lo stesso espediente di ordine strutturale, al fine di alludere all'*opus 111* di Beethoven, è impiegato nel romanzo *Schule des Geläufigkeit* (*La Scuola del virtuoso*), di cui abbiamo parlato nel Cap. I: *La variazione su tema dalla musica al romanzo*.

due personaggi completamente nuovi, lo scrittore Pierre e la pianista Michèle; questa coppia si configura come speculare rispetto a quella al centro delle vicende raccontate nella prima parte, costituita dalla fotografa Louise e dal talentuoso compositore Charles Rivière.

Ritrovatene per caso le tracce, Pierre e Michèle si incaricano di far conoscere al grande pubblico l'opera di Rivière, così riscattandola da anni di oblio; l'ordine che viene così ripristinato sancisce il disegno circolare del romanzo. La trama di rimandi e variazioni interessa anche la prima parte dell'opera²⁵⁷:

²⁵⁷ L'interpretazione della *Traversée du Pont des Arts* in riferimento all'*opus* 111 di Beethoven è sostenuta da Pol Vandeveld, che si preoccupa in particolar modo di dimostrare le analogie riscontrabili tra il primo movimento della sonata beethoveniana e la prima parte del romanzo: secondo Vandeveld, nella presentazione di personaggi e vicende, Roy seguirebbe i criteri di *esposizione, sviluppo e riesposizione* tipici delle sonate. La tesi dell'affinità strutturale tra *La Traversée du Pont des Arts* e l'*opus* 111 appare confermata anche da Claude Roy, in un passo di un articolo riportato da Vandeveld: «È la musica stessa [...] che mi ha *regalato* questo romanzo che si avvia alla conclusione [...]. Come tutti, Charles Rivière si è nutrito dei suoi incontri e delle sue scelte [...]. Si è meravigliato, come me, di scoprire l'immagine della trama, la struttura dissimulata da Beethoven nelle variazioni e i trilli della Sonata op. 111, in cui il tempo sembra fermarsi, sospendersi, riflettersi in se stesso, e la cui partitura rivela che gli accordi di settima diminuita dell'*Adagio* sono l'*inversione*, la risalita nel senso contrario del tema esposto all'inizio». Trad. nostra («C'est la musique elle-même [...] qui m'a *donné* ce roman qui s'achève [...]. Comme tout le monde, Charles Rivière s'est nourri de ses rencontres et de ses choix [...]. Il s'est émerveillé, comme moi, de découvrir l'image de la trame, la structure dissimulée par Beethoven dans les variations et les trilles de la Sonate op.111, où le temps semble s'arrêter, se suspendre, se réfléchir en lui-même, et où la partition révèle que les accords de septième diminuée de l'*Adagio* sont le *renversement*, la remontée en sens inverse du thème exposé au début». C. Roy, *Permis de séjour 1977-1982*. Gallimard, Paris 1983, pp. 82-83, cit. da: P. Vandeveld, *Le temps d'une sonate*, *La Traversée du Pont des Arts de Claude Roy*, in «Les Lettres

i *leit-motiv* degli orologi fermi, dei flussi d'acqua (a cui allude anche il nome del protagonista: Rivière, cioè «fiume»), oppure la riproposizione integrale di interi brani – che compaiono alla maniera di un *refrain*²⁵⁸ in diversi luoghi del testo –, come quello in cui è descritto l'incontro di Charles e Louise, ritrovatisi dopo anni e anni sul *Pont des Arts* (dall'autore eletto a simbolo della congiunzione delle diverse dimensioni temporali) sostengono tutti una nozione di tempo ciclico che, come si è visto, appare connessa alla stessa idea di variazione sul tema.

La scelta di organizzare la struttura della *Traversée du Pont des Arts* in base al modello delle variazioni non appare una casuale: esso rappresenta il corrispettivo, sul piano formale, della *quête*, artistica ed esistenziale, intrapresa da Charles Rivière al fine di smantellare la comune percezione di tempo lineare, in nome dell'affermazione di un sentimento del tempo più in sintonia con il vissuto interiore, in cui il passato, il presente e il futuro sono avvertiti come fasi non successive, ma continuativamente compresenti.

Fin da giovane, il compositore Rivière intuisce che la musica – la quale «*non è la rappresentazione di niente: è presentazione del presente, il presente immediato del*

Romanes», Université Catholique de Louvain, Tome XL, n. 1, 1986, pp. 46-60.

²⁵⁸ La traduzione in inglese del termine «ritornello» ne sottolinea meglio l'accezione di: «cosa che viene ripetuta».

tempo»²⁵⁹ – costituisce un canale d'accesso ideale all'essenza più vera del tempo; di conseguenza, dedica le sue composizioni (dai titoli eloquenti: «*Tre movimenti concentrici*», «*Fuga, andata e ritorno*», «*Cascata immobile*», «*Sospeso*»²⁶⁰) allo studio di questa potenzialità.

Procedimenti come la ripetizione e la variazione sono impiegati da Rivière proprio allo scopo di attribuire ai suoi brani una struttura circolare, che renda l'idea di un tempo ciclico. Il fisico molecolare Audoin, amico del compositore, fornisce dei suoi «*Tre movimenti concentrici*» una descrizione che può essere interpretata anche come una *mise en abyme* della costruzione del romanzo:

«Il tuo lavoro, disse a Charles, consiste in tre variazioni su un modello costante, quello di una struttura simmetrica invertita al centro. La serie degli avvenimenti sonori si capovolge, così determinando due sequenze 'a specchio', che si riflettono ... sto semplificando, certo ... Perché le percussioni

²⁵⁹ La citazione è in corsivo perché rappresenta un estratto degli appunti di lavoro redatti da Charles Rivière; questi vengono analizzati da un altro personaggio del romanzo, Bernard Babelain, alle prese con il progetto di comporre un libro sui precursori delle avanguardie nel XX secolo. Il racconto dell'avventura intellettuale di Rivière – che alimenta tutta la prima parte del romanzo – è così esposto nella modalità del *flashback*, il cui pretesto è costituito dalle ricerche che, sul suo conto, effettua a posteriori Babelain. L'organizzazione della temporalità del romanzo, basata su un continuo gioco di analessi (cioè di rimandi ad eventi svoltisi in un periodo precedente a quello in cui si svolge la narrazione) partecipa così alla definizione del senso del romanzo. Per la citazione, cfr. C. Roy, *La Traversée du Pont des Arts*, cit., p. 156.

²⁶⁰ La traduzione dal francese è nostra.

introducono dei ritmi paralleli che non lasciano sempre trasparire la struttura 'ciclica' della melodia ... Ben inteso, una frase musicale è reversibile, propriamente parlando, solo se è costruita su un ritmo simmetrico ... (...)»²⁶¹.

L'improvvisa scomparsa di Louise, donna amata e al tempo stesso musa ispiratrice del musicista, rappresenta per Rivière l'occasione di applicare anche alla sua esperienza personale le leggi di cristallizzazione del tempo messe a punto attraverso i suoi studi sulla musica: abituandosi a sospendere il pensiero logico («si era organizzato un programma del tempo insignificante e regolare, così che il tempo finisse quasi con l'essere abolito a forza di essere ritmato dalla ripetizione»²⁶²), il compositore riesce pian piano a sperimentare delle alterazioni temporali, che gli permettono di rivivere letteralmente frammenti del suo passato con Louise, fino a scivolare gradualmente in un nulla senza tempo, cioè a

²⁶¹ Trad. nostra dal francese: «Ton truc, dit-il à Charles, ça consiste en trois variations sur un modèle constant, celui d'une structure symétrique inversée en son milieu. La série des événements sonores se renverse, ce qui donne deux séquences 'en miroir', se réfléchissant ... Je simplifie, bien sûr ... Parce-que les percussions introduisent des rythmes parallèles qui ne laissent pas toujours apparaître la structure 'cyclique' de la mélodie ... Bien entendu, une phrase musicale n'est réversible, à proprement parler, que si elle est construite sur un rythme symétrique ... (...)». Ivi, p. 115.

²⁶² Trad. nostra dal francese: «il s'organisait un emploi du temps insignifiant et régulier, afin que le temps finisse par presque s'abolir à force d'être rythmé par la répétition». Ivi, p. 217.

coronare il desiderio di morte che lo aveva assalito dopo la scomparsa di Louise.

Inquadrandola in questo contesto, anche la ripartizione del romanzo in due “movimenti” acquista una risonanza maggiore: tramite il gioco di richiami ottenuto attraverso la forma delle variazioni, le due diverse epoche corrispondenti alle due parti del romanzo risultano elementi di un’opera armonica, alla maniera di due sponde collegate da un ponte.

Nel romanzo di Roy, l’intero impianto architettonico, dalla struttura generale fino ai minimi dettagli, rispecchia la riflessione sul carattere alogico del tempo, che si impone come la questione cardinale dell’opera; tuttavia, questa costruzione non sembra comunque rispondere alla funzione specifica che dovrebbe essere ricoperta dalla forma di un romanzo, ovvero la funzione conoscitiva.

La corrispondenza rilevabile tra il soggetto posto al centro della *Traversée du Pont des Arts* e il modo in cui è disposta la forma del racconto si riduce solo ad un semplice effetto di *rispecchiamento*; per il resto, il modo in cui, in questo romanzo, è elaborato il modello delle variazioni non sembra rispondere davvero all’obiettivo di *esplorare* una questione che possa essere identificata come un tema.

Nel romanzo di Roy, le variazioni non partecipano alla relativizzazione ironica del soggetto a cui rimandano

(operazione invece indispensabile al processo conoscitivo che caratterizza l'arte del romanzo).

A differenza che in altri casi di romanzi impostati sul modello delle variazioni – come *Il Libro del riso e dell'oblio* –, in cui queste ultime corrispondono alle diverse prospettive, di volta in volta contrastanti, da cui viene inquadrata una tematica di base, gli esempi di variazioni riscontrati nella *Traversée du Pont des Arts* (come la costruzione simmetrica o la serie dei *leit-motiv*) sembrano tutti sostenere un'unica concezione: la nozione di tempo circolare, a cui si riferiscono anche le citazioni poste come epigrafi del romanzo²⁶³ e che viene rappresentata, per tutto il corso della narrazione, dal personaggio principale. L'insieme degli episodi, gli incontri e le corrispondenze del destino sperimentate da Charles Rivière contribuiscono ad avvalorare la sua teoria sul tempo, che viene in questo modo presentata come la tesi del romanzo.

In questo caso, le variazioni sono impiegate solo per l'*esposizione*²⁶⁴ del soggetto principale, ma non contribuiscono ulteriormente al sostegno di una forma che

²⁶³ Cfr., ad esempio, quella di Mehlberg (tratta dal saggio di filosofia della scienza del 1961): «In base a tutti i dati scientifici di cui oggi disponiamo, conviene considerare che il tempo non è condizionato da nessuna direzione specifica che lo indirizzerebbe verso una direzione determinata». Trad. nostra del brano, riportato da Roy in francese.

²⁶⁴ Il termine di *esposizione*, per descrivere la funzione svolta dalle variazioni nella *Traversée du Pont des Arts*, non è casuale: esso infatti si riferisce ancora all'ambito musicale e specificatamente designa la prima sezione di strutture come la sonata o la fuga, in genere dedicata al semplice annuncio del tema.

possa determinarne la comprensione; non *formalizzano* il tema.

La visione che ne viene infine trasmessa si riduce dunque alla presentazione che ne offre il cosiddetto contenuto, mentre la forma assume solo una funzione ornamentale.

Ciò fa sì che *La Traversée du Pont des Arts* si presenti, piuttosto che come un romanzo, come la trasposizione narrativa di una teoria sul tempo; alla maniera dei testi filosofici o scientifici, esso appare fondato su un'idea che risulta indipendente rispetto alla sua forma.

Dunque, in questo caso, il principio delle variazioni non sembra rielaborato come forma del romanzo: cioè, come forma che risulta connaturata allo «specifico significato»²⁶⁵ che incarna, secondo il criterio fondativo dell'arte.

3.2. Perché il romanzo del Novecento

Finora abbiamo esaminato la ricezione nel romanzo di forme compositive come la variazione su tema sulla scorta di alcuni esempi, tutti ricavati da romanzi appartenenti al XX secolo.

Da un lato, la scelta di ascrivere il discorso ad un lasso temporale più o meno circoscritto ha risposto a ragioni di studio eminentemente pratiche; dall'altro, l'individuazione di questo secolo in particolare come il periodo

²⁶⁵ Il riferimento è alla citazione di Cornelius Castoriadis. Cfr. nota 247.

maggiormente indicato per l'osservazione di questi rapporti risponde a delle precise ragioni.

In un'intervista del 1977²⁶⁶, Michel Butor si riferisce al Novecento come al secolo della «variazione» per eccellenza, quando descrive l'attitudine a «variare» – che Butor intende nel senso di continuo esercizio critico sul passato – come l'inclinazione intellettuale che contraddistingue maggiormente quest'epoca:

«Tutta l'arte del XX secolo ha una vocazione critica, è l'arte di un secolo di musei, di biblioteche, di cataloghi. Non è che a una prima rapida lettura che si può parlare, a proposito della letteratura contemporanea, di "distruzione" del racconto, del personaggio, e i lettori più recenti e spregiudicati hanno buon gioco a denunciare il carattere sommario di certe approssimazioni. Si tratta infatti di spostamenti, di generalizzazioni, di interrogativi. Si può riassumere tutto in una domanda: come far variare? Per quanto riguarda le opere del passato possiamo distinguere due piani: 1) come far variare il romanzo di Balzac, che, per certi aspetti, ci inganna sulla realtà? Scrivendo altri romanzi o non-romanzi; 2) come far variare l'idea che abbiamo dei romanzi di Balzac e che, in generale, ci inganna su questi romanzi. Tornandoci sopra, citandoli in modo

²⁶⁶ Si tratta di quella rilasciata a Mario Lavagetto, ora pubblicata come introduzione alla raccolta degli scritti composti da Michel Butor sulla *Ricerca del tempo perduto*, dal titolo *Sei saggi e sei risposte su Proust e sul romanzo*, cit., pp. 3-11.

diverso da quanto si è soliti fare. Sono i miei romanzi, poemi, studi, ecc. che possono essere considerati come esercizi di deformazione di vecchie strutture, dell'opera di Proust, per esempio, tra molte altre che hanno avuto per me almeno altrettanta importanza. I miei lavori critici trasformano l'immagine di queste opere. Mostrano che esse erano deformate. Deformano questa deformazione. Raggiustamento interminabile perché a produrre deformazioni non sono soltanto la menzogna, la malafede, la stupidità; è la rifrazione stessa del linguaggio e dell'ambiente storico che cambia continuamente e in modi diversi, così da permetterci poco a poco di misurarla, di dominarla. È il mondo che è variazione»²⁶⁷.

Mentre Butor interpreta l'arte della variazione come il riflesso della vocazione critica che caratterizza l'epoca contemporanea, Pierre Brunel sottolinea in particolare l'interrelazione tra la musica e il romanzo, a suo avviso altrettanto rappresentativa di questo periodo: «La storia del romanzo, nel XX secolo, permette di rintracciare diversi *analogon* con la storia della musica, tra cui ciò che si potrebbe chiamare la tentazione della scrittura fugata»²⁶⁸.

²⁶⁷ Ivi, p. 8.

²⁶⁸ Trad. nostra, dal francese: «L'histoire du roman, au XX^e siècle, permet de retrouver maint *analogon* avec l'histoire de la musique, dont ce qu'on pourrait appeler la tentation de l'écriture fuguée». Cit. da *Basso Continuo* (Presses Universitaires de France, Paris 2001), il secondo dei

L'osservazione del critico francese fa riferimento soprattutto alla propensione dei romanzieri contemporanei ad adottare le tecniche di sviluppo della musica, come il contrappunto – che Brunel riconosce, ad esempio, nell'opera di Hermann Broch –, il canone, o la combinazione di questi due principi nella più elaborata forma della fuga, a cui lo stesso Butor ispira la composizione del romanzo *L'Impiego del tempo*²⁶⁹.

La convergenza nel XX secolo di questi due fattori, e cioè da una parte il bisogno di rivitalizzare l'impianto romanzesco più tradizionale (il modello balzachiano del romanzo realista), dall'altra la necessità del romanzo di ricorrere a modelli compositivi già impiegati nella musica, sembra presentarsi non come una semplice coincidenza, ma piuttosto come il naturale esito del rapporto di interconnessione che, ad esempio, secondo Levi-Strauss, interessa le forme della musica, del romanzo e del mito, fin dagli albori della cultura moderna.

L'ipotesi di Levi-Strauss è che strutture come il contrappunto, la fuga, la variazione su tema, non appartengano propriamente alla musica, ma che costituiscano più in generale delle *formae mentis*, già

saggi che Pierre Brunel dedica allo studio della confluenza della musica nella letteratura.

²⁶⁹ A quest'opera in particolare Brunel dedica anche una monografia, in cui si concentra anche sull'importanza che assume la musica nel lavoro di Butor. Cfr. P. Brunel, *Butor, L'Emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, PUF, 1995; si rimanda specificatamente al par. «*Une écriture fuguée*», pp. 147-151.

riconoscibili nei processi di formazione dei miti. Sulla base di queste analisi, si potrebbe ipotizzare che il romanzo, mutuando questi modelli compositivi, non si proponga tanto di imitare l'arte musicale, quanto di pervenire, tramite l'intermediazione della musica, a delle modalità di inquadramento dell'esistenza, che riflettano la tensione ad abbracciare la complessità del mondo nella sua totalità, propria della «pensée mythique» (la mentalità alla base dell'edificazione dei miti)²⁷⁰.

Per mezzo di questi schemi compositivi, che si rivelano essere delle ipotesi ontologiche primarie²⁷¹ – prima ancora

²⁷⁰ La coesione strutturale che caratterizza i miti riflette l'aspirazione alla totalità propria di «Homo Religiosus», come lo studioso delle religioni Mircea Eliade nomina la funzione spirituale insita alla coscienza umana e particolarmente valorizzata presso gli antichi. A questo riguardo, ricordiamo che Mircea Eliade definisce l'uomo mitico, ossia l'uomo che affida ai miti la propria percezione della realtà, «uomo totale»: la vocazione religiosa che sottende l'elaborazione dei miti implica infatti la possibilità di ravvisare, in ogni singolo elemento, l'impronta del Tutto. La stessa esperienza religiosa, spiega Eliade, non è altro che questo: «esperienza dell'esistenza totale, che rivela all'uomo le sue modalità di essere nel mondo»; la possibilità di interpretare i misteri dell'universo alla luce di criteri, derivanti da una qualsiasi dottrina religiosa, innalza l'uomo dal contingente all'assoluto e lo colloca «al centro stesso del reale». Le brevi citazioni sono tratte dalla premessa che Eliade appone al suo testo *Miti, sogni e misteri* (1957), trad.it. di G.Cantoni, Rusconi Libri, Milano 1990.

²⁷¹ In un'opera, la scelta della forma compositiva da adottare implica inevitabilmente anche la decisione di un'ipotesi ontologica. Ciò sembra essere sostenuto anche da Cornelius Castoriadis, quando nel saggio *Fenêtre sur le Chaos*, cit. (di cui abbiamo già trattato nel II par. del II capitolo: «*Romanzi filosofici o 'romanzi che pensano'*»), afferma che il compito principale dell'arte è «dare forma al Caos», ossia organizzare il caos in cui è immersa la vita umana tramite l'invenzione di una forma, che assolva la funzione di un cosmo alternativo: «E questo dare forma, equivale alla creazione di un cosmo». In *Temps musical/Espace musical comme fonctions logiques*, cit., a pag. 197 Constantin Cazaban aggiunge che: «Contro la posizione del filosofo di Francoforte [il riferimento è ad Adorno, n.d.r.], secondo cui l'opera acquisisce il suo statuto grazie alla

che strutture mitiche –, il romanzo assolve la sua ambizione conoscitiva più importante: la ricomposizione della varietà nell'unità, ossia della complessità del reale, in una forma coerente²⁷², ottenuta secondo quel procedimento di astrazione e concentrazione della materia che, non a caso, presentandolo come correttivo alla struttura invece frammentaria manifestata da molti romanzi contemporanei, nel saggio omonimo Broch aveva definito «*lo stile dell'età mitica*»²⁷³.

In un altro scritto, il romanziere austriaco analizza il concetto di mito, come costruzione il cui carattere fondamentale consiste nella compattezza strutturale; un mito, infatti, nasce come esperienza della totalità:

forma perché è attraverso la forma che 'riesce a separarsi dal semplice essente', si potrebbe dire che è proprio per mezzo della forma che l'opera conquista uno statuto ontologico, cioè un equilibrio dissimetrico che le permette di 'essere' e la innalza al livello delle verità prime». Trad. nostra dal francese: «Contre la position du philosophe de Francfort, selon laquelle l'œuvre acquiert son statut grâce à la forme parce-que c'est par la forme qu'elle 'réussit à se séparer du simple étant', on pourrait dire que c'est justement par la forme que l'œuvre gagne un statut ontologique, à savoir un équilibre dissymétrique qui lui permet d'être', et la hausse au niveau des vérités premières». Nell'*Arte del romanzo*, cit., anche Milan Kundera spiega che la *condicio sine qua non* per la composizione di un romanzo consiste nella possibilità di plasmare, per mezzo dell'invenzione di una forma compositiva originale, un'ipotesi ontologica e di indagare le possibilità rimaste all'uomo all'interno di questo mondo immaginato: «Quali possibilità ha l'uomo nella trappola che è diventato il mondo? Per rispondere, è necessario innanzitutto avere una certa idea di che cosa sia il mondo: avere cioè una ipotesi ontologica». Cfr. p. 74.

²⁷² Si ricorda che questa sintesi del ruolo conoscitivo del romanzo è offerta da Jean-Louis Cupers, in *Huxley et la musique, à la manière de Jean-Sébastien*, cit. Vd. nota 131.

²⁷³ Cit., vd. nota 125.

«(...) la comprensione del mondo si attua nel *mythos* e nel *logos*; i quali costituiscono i due prototipi di contenuto e forma (...). Data la sua profonda unità strutturale con il *logos*, cui è collegato alla radice, il *mythos* abbraccia la totalità della natura umana, la sua capacità di rispecchiare e di indagare la totalità del mondo; esso tende perciò a produrre una immagine del mondo capace di imporre un ordinamento così universale alla realtà, sia nei suoi aspetti mitici che in quelli logico-causali, da poter rappresentare cosmogonicamente la creazione, anzi da diventare essa stessa creazione. Ogni mito culmina in cosmogonia; esso è il prototipo di tutto ciò che si può dire sul mondo, è una realtà primaria e appunto perciò irraggiungibile nella sua elementare semplicità. Nessuna delle forme ereditate dal mito in epoca tarda – non la conoscenza storico-scientifica, non la storiografia con le sue varietà biografiche o di altro tipo, non la poesia storica – è riuscita ad essere cosmogonia né potrà mai ritornare ad esserlo. Grazie al patrimonio mitico ereditato, ognuna di queste forme tende tuttavia a presentare una totalità ordinata secondo un criterio cosmogonico onde poter assurgere – nella misura in cui riesce in questo intento – a ‘creazione, a nuova creazione del mondo»²⁷⁴ .

²⁷⁴ H. Broch, *L'Eredità mitica della poesia*, in: ID, *Poesia e conoscenza*, cit., p. 302.

Queste osservazioni trovano riscontro presso Mircea Eliade, secondo il quale non solo tutti i miti, ma anche le loro derivazioni (come le leggende epiche, o le ballate, finanche i rituali più quotidiani, ovvero le semplici abitudini) ripropongono, su scala diversa, la struttura dei miti concernenti il fenomeno della Creazione; in tal senso, la tipologia dei «miti cosmogonici» costituisce l'archetipo mitico per eccellenza²⁷⁵.

Propria degli antichi è l'aspirazione a comprendere i misteri dell'universo – dai grandi dilemmi dell'umanità, come la creazione, a quelli che interessano più direttamente l'esistenza umana, come la nascita, la morte, l'esperienza dell'amore o della guerra – come racconto (ogni mito infatti, prima di ogni altra cosa, è innanzitutto un racconto, e la sua caratteristica principale è il fatto di venir trasmesso oralmente; un mito nasce per essere raccontato), cioè secondo un modello intellegibile, rispetto al quale l'uomo diviene in grado di misurare la propria collocazione.

I miti elaborati dagli antichi costituiscono dunque la prima manifestazione del desiderio di dipanare il «caos» in un

²⁷⁵ Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni* (1948), trad. it. di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino 2008; in particolare, il par. 156: «*I miti cosmogonici-miti esemplari*», dal Cap. 12, «*Morfologia e funzioni dei miti*», dove, procedendo dall'analisi di un mito cosmogonico della Polinesia (che narra l'emersione dell'lo dalle acque primordiali), Eliade spiega: «Il mito cosmogonico serve quindi ai Polinesiani da modello archetipale per tutte le 'creazioni', su qualsiasi piano si svolgano. La funzione fondamentale del mito è quella di stabilire i modelli esemplari di tutti i riti e di tutte le azioni umane significative». (vd. p. 373).

«cosmo»; tentativo che costituisce l'esercizio più alto dell'immaginazione e contraddistingue l'essenza stessa della condizione umana: «L'uomo quando sogna è un Dio, quando pensa è un mendicante», ricorda un celebre aforisma di Hölderlin.

L'attitudine dell'uomo a coltivare l'immaginazione come vocazione necessaria alla stessa salvaguardia della propria condizione è appurata anche da Mircea Eliade; in *Miti, sogni e misteri*, lo studioso spiega che, per l'umanità primitiva, «l'esperienza religiosa fonda il mondo: l'orientamento rituale, rivelando le strutture dello spazio sacro, trasforma il 'caos' in 'cosmo' e, quindi, rende possibile un'esistenza umana (cioè le impedisce di regredire al livello dell'esistenza zoologica)»²⁷⁶.

Questo sogno di intendere il mondo come un mistero da illuminare, che nel saggio sulla *Denigrata eredità di Cervantes*²⁷⁷ Kundera descrive come una delle più importanti illusioni europee, è però incrinato dal progresso scientifico, che provoca uno slittamento della concezione del sapere, originariamente intesa come capacità di sviluppare una visione omnicomprensiva, verso l'idea di una molteplicità di saperi, tanto più specialistici, quanto più difficili da ricondurre ad una logica comune.

²⁷⁶ Cfr. M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, cit., p. 13.

²⁷⁷ Saggio compreso nell' *L'Arte del romanzo*, cit., pp. 13-38.

Kundera riassume in questi termini la parabola dello smarrimento dell'uomo dinanzi a questa ramificazione dello scibile:

«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'esserÈ. 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»²⁷⁸.

²⁷⁸ Ivi, p. 16. La medesima concezione di scienza, intesa come disciplina votata all'arricchimento dello scibile, ma non per questo necessariamente anche della vera conoscenza, è coltivata anche da Carl Gustav Jung, scienziato notoriamente anticonvenzionale. Nella sua autobiografia, *Ricordi, sogni e riflessioni* (1961), A. Jaffé (a cura di), BUR, Milano 2008, riporta il ricordo di un dialogo con un indiano pueblos, incontrato nel corso di uno dei numerosi viaggi di Jung, da cui lo psichiatra ricava interessanti considerazioni sulla scissione dell'anima, subita dagli europei civilizzati: «Capii allora da che cosa dipendesse la 'dignità', il contegno calmo e sicuro dell'individuo indiano: dall'essere figlio del sole. La sua vita ha un significato cosmologico, perché egli aiuta il padre e conservatore di ogni vita nel suo quotidiano sorgere e tramontare. Se a ciò paragoniamo la nostra autosufficienza, il significato delle nostre vite così come è formulato dalla nostra ragione, non possiamo allora sottrarci all'impressione della nostra povertà. Per

A provocare l'indebolimento della «pensée mythique», il pensiero di tipo unitario che contraddistingue gli antichi²⁷⁹, a favore della nuova «pensée occidentale» (come Lévi-Strauss chiama la *forma mentis* moderna²⁸⁰), soggetta al turbine della disgregazione provocato dal progresso, è la Rivoluzione scientifica, maturata a cavallo tra il XVI e il XVIII secolo, a seguito di alcune intuizioni filosofiche, come i principi che definiscono il razionalismo cartesiano, e di alcune scoperte scientifiche, ad esempio l'introduzione del metodo sperimentale ad opera di Galileo Galilei.

Tuttavia, il trionfo della scienza non offusca completamente il mito, e l'immaginario ad esso connesso;

pura invidia siamo obbligati a sorridere dell'ingenuità degli indiani, e a vantarci della nostra intelligenza; perché altrimenti scopriremmo quanto siamo impoveriti e decaduti. La conoscenza [scientifica, cioè intesa come semplice possesso dello scibile, n.d.r.] non ci arricchisce; ci allontana sempre più dal mondo mitico nel quale una volta vivevamo per diritto di nascita». Ivi, p. 302.

²⁷⁹ Anche per Constantin Cazaban «il 'pensiero mitico' è il meno discontinuo tra tutte le altre forme di pensiero» («la 'pensée mythique' est moins discontinue que toute autre forme de pensée»). Cfr. C. Cazaban, *Temps musical/Espace musical comme fonctions logiques*, cit., p. 196.

²⁸⁰ L'opposizione tra le due forme di pensiero, mitica e moderna, già descritta nell'*Ouverture* e nel *Finale* di *Mitologiche*, cit., è rimarcata in maniera più netta nel corso di una delle cinque interviste radiofoniche che Claude Lévi-Strauss rilascia in inglese per la Canadian Broadcasting Corporation, poi raccolte in *Myth and Meaning* (ed. Schocken Books, 1979), alcune delle quali sono state tradotte e riviste in francese da Lévi-Strauss per il n. 311 di «Magazine littéraire», giugno 1993. Di queste conversazioni radiofoniche è presente anche una versione italiana, a cura di Cesare Segre (*Mito e significato*, Il Saggiatore, 1997). In particolare, l'intervista a cui si fa riferimento è *Il Mito e la musica* (Ivi, pp. 57-67), in cui lo studioso francese difende la pertinenza di uno studio sul rapporto (che Lévi-Strauss definisce di «somiglianza» e di «contiguità») tra questi due ambiti dalle accuse di arbitrarietà che ne avevano accolto la sua prima esposizione in *Mitologica*.

come osserva Lévi-Strauss, esso scivola solo in secondo piano²⁸¹: ad assicurarne la sopravvivenza, in maniera diversa, sono le due arti della musica e del romanzo.

Nel *Finale* che conclude *Mitologica*, l'antropologo francese riflette sul rapporto che unisce il mito e la musica, sulla base dell'analisi della loro analogia formale.

Per Lévi-Strauss, entrambi possono essere interpretati come dei «sottoprodotti»²⁸² del linguaggio naturale, che è composto dei tre elementi del suono, della struttura e del senso. Essi si differenzerebbero comunque per il fatto che, mentre nella musica la configurazione strutturale aderisce direttamente al suono – senza la mediazione del senso –, i miti consistono in strutture di senso, che non presuppongono il suono come *condicio sine qua non* per la loro esistenza²⁸³. Tuttavia, precisa Lévi-Strauss, questa simmetria diviene evidente solo durante un determinato periodo storico, e particolarmente in riferimento ad «una certa forma di musica nata verso il XVI e il XVII secolo e

²⁸¹ Ivi, p. 58.

²⁸² C. Lévi-Strauss, *Finale*, in: ID, *L'Uomo nudo*, trad.it. di E. Lucarelli, Il Saggiatore, Milano 1974, p. 610.

²⁸³ Cfr. Lévi-Strauss: «Non si può dunque sostenere che il mito sia affrancato dal linguaggio completamente, come lo è la musica. Rimane anzi un'intesa con esso. Tuttavia, il distacco, per quanto relativo, si traduce ugualmente, durante la narrazione del mito, in tentativi per recuperare il suono, simili alle velleità dell'ascoltatore di una composizione musicale che tenderebbe a conferirle un senso. Il mito è attirato verso il senso come da una calamita; e questa aderenza parziale crea, dalla parte del suono, un vuoto virtuale che il narratore sente il bisogno di colmare con vari procedimenti: effetti vocali o gestuali che sfumano, modulano o rafforzano il discorso». Ivi, p. 611.

di cui assistiamo oggi al progressivo spegnersi, dopo l'esaurimento delle sue potenzialità»²⁸⁴.

Quando, in concomitanza con la temperie culturale che segna la nascita dei tempi moderni, il mito smette di rappresentare il riferimento cognitivo principale, a vantaggio del pensiero scientifico nascente, gli stessi modelli strutturali – corrispondenti ad altrettante possibilità di conseguire una comprensione totalizzante – che ne avevano costituito la prerogativa fondamentale, vengono assorbiti dalla musica: risalgono proprio a questo periodo le prime elaborazioni più compiute di forme musicali come la variazione su tema o la fuga, che secondo Lévi-Strauss corrispondono agli schemi che presiedono alla costruzione dei miti.

Proprio nella forma della fuga Lévi-Strauss riconosce il modello mitico per eccellenza²⁸⁵: per lo studioso, il suo schema di base, costituito dall'alternanza di diverse voci, che si sovrappongono man mano fino all'armonizzazione finale, è lo stesso che si può riconoscere nella composizione di alcuni miti, organizzati intorno alla contrapposizione di diversi gruppi di personaggi.

²⁸⁴ Ivi, p. 615.

²⁸⁵ Cfr. Lévi-Strauss: «Ora, sembra proprio che il momento in cui musica e mitologia hanno cominciato ad apparire come immagini capovolte l'una dell'altra, coincida con l'invenzione della fuga, cioè una forma di composizione che (...) esiste pienamente costituita nei miti, nei quali la musica avrebbe potuto da sempre andare a cercarla». *Ibidem*.

A pochi anni dalla pubblicazione di *Mitologica*, Lévi-Strauss riassume questo stesso confronto in una conferenza dedicata espressamente al rapporto tra il mito e la musica:

«Non si tratta solo di una rassomiglianza complessiva. È proprio come se, inventando le forme musicali specifiche, la musica non avesse fatto altro che riscoprire strutture già esistenti al livello mitico. Ad esempio, è davvero impressionante constatare come la fuga, quale venne formalizzata all'epoca di Bach, sia una rappresentazione quanto mai realistica del funzionamento di alcuni particolari miti. Parlo dei miti in cui abbiamo due personaggi, o due gruppi di personaggi che, semplificando molto, potremmo descrivere come uno buono e l'altro cattivo. La storia narrata nel mito è basata sui tentativi che un gruppo di personaggi compie per fuggire e salvarsi dall'altro gruppo; un gruppo quindi dà la caccia all'altro e talvolta il gruppo A riesce a raggiungere il gruppo B, talvolta il gruppo B scappa – proprio come in una fuga musicale. Abbiamo quello che in francese si dice 'le sujet et la réponse'. L'antitesi o antifona continua per tutta la vicenda, finché i due gruppi sono quasi amalgamati e confusi – come avviene nella *stretta* della fuga. La soluzione finale o l'acme di questo conflitto è rappresentata dalla conciliazione dei due principi che erano contrapposti per tutta la durata del mito. Può trattarsi di un

conflitto tra le potenze celesti e i poteri terreni, fra il cielo e la terra, o fra il sole e le forze degli inferi, e così via. La soluzione mitica della conciliazione assomiglia molto, nella struttura, agli accordi che risolvono e concludono il brano musicale, poiché anch'essi operano una conciliazione di estremi che vengono finalmente per una volta riuniti. Si potrebbe anche dimostrare che alcuni miti, o gruppi di miti, sono costruiti come una sonata, o una sinfonia, o un rondò, o una toccata, o una qualsiasi delle forme musicali che la musica in effetti non ha inventato, ma preso inconsapevolmente a prestito dalla struttura del mito»²⁸⁶.

Così, conclude Lévi-Strauss al termine dell'analisi che conclude *Mitologica*, «Quando il mito muore, la musica diventa mitica»²⁸⁷; ovvero, i compositori si rivelano i primi a cogliere e a riplasmare in un altro materiale la proprietà distintiva dei miti – la possibilità di restituire l'illusione di una visione omnicomprensiva, che scaturisce da quelle prime forme di rappresentazione della realtà – e, per questo, a partire dal XVI secolo, a presentarsi come il massimo riferimento culturale. In realtà, il passaggio dal mito alla musica di questa missione totalizzante non fa che porre maggiormente in risalto la funzione

²⁸⁶ C. Lévi-Strauss, *Il Mito e la musica*, cit., pp. 62-63.

²⁸⁷ Cfr. C. Lévi-Strauss: «Quando il mito muore, la musica diventa mitica così come le opere d'arte, quando muore la religione, cessano di essere semplicemente belle per diventare sacre». Cit. da *L'Uomo nudo, Finale*, cit., p. 616.

cosmogonica che sin dalle origini è connaturata all'arte musicale: l'etnologo Marius Schneider riporta che, presso le popolazioni arcaiche, era viva la convinzione che fosse stato un canto ad originare il mondo; alcune leggende in circolazione tra i paesi rivieraschi dell'Oceano Pacifico, ad esempio, raccontano che la materia primordiale sarebbe stata destata da una volontà sonora, provocando uno scontro da cui avrebbe tratto origine la Creazione²⁸⁸.

Così, l'incipit più celebre della storia, «In principio era il Verbo», piuttosto che in riferimento ad una particolare parola generatrice, potrebbe essere interpretato più generalmente come allusione ad un atto acustico, da cui tutto poi sarebbe scaturito; leggendola in questa prospettiva, anche nella scala dei suoni, alla maniera di una cabala, sarebbe possibile scorgere un modello dell'universo. Lo stesso costume tribale di accompagnare al suono della musica, non solo le feste o le rappresentazioni artistiche, ma in generale le semplici manifestazioni della vita quotidiana (dalla preparazione per la caccia ai raduni sociali, dal saluto al sole alla nascita dei figli) rivela il forte impulso religioso delle società arcaiche a ricondurre anche i gesti più ordinari al loro atto primigenio fondatore; cioè, a quella prima volta

²⁸⁸ Cfr. M. Schneider, *Il Significato della musica* (raccolta di saggi redatti tra il 1951 e il 1960), trad. it. di A. Audisio, A. Sanfratello e B. Trevisano, Postf. di E. Zolla, Edizioni SE, Milano 2007. In particolare, rimandiamo al secondo capitolo della prima parte («L'Essenza della musica»): «La musica come modello del mondo», pp. 51-58.

straordinaria – perché predisposta da un ente divino – che figura alla base della serie di ripetizioni prosaiche perpetrate dagli uomini²⁸⁹; nella musica, che assume in tal modo il ruolo di ponte tra il contingente e l'assoluto, le popolazioni pre-storiche trovano la possibilità di dotare di senso l'esercizio della vita quotidiana.

Mitica prima ancora della nascita dei miti, – «Mito il cui codice è il suono invece della parola»²⁹⁰, precisa Lévi-Strauss in un altro passaggio del *Finale* –, proprio per tale la ragione, alla scomparsa di questi ultimi, la musica si presenta come l'arte più adatta a perpetuarne il compito.

D'altro canto, anche la letteratura contribuisce a preservare l'eredità dei miti, all'indomani della loro scomparsa sotto l'egida della scienza; tuttavia, quest'ultima non ne raccoglie le strutture, bensì i contenuti (gli archetipi derivati dall'inconscio collettivo e le storie a cui essi danno luogo) deformalizzati, cioè affrancati dagli schemi logici che si erano propagati tramite i miti.

²⁸⁹ Per maggiori approfondimenti intorno a questa metafisica della ripetizione coltivata presso le società pre-moderne, rimandiamo a quanto abbiamo scritto nel Cap. 2, *Dalla filosofia al romanzo: confronto tra metodo e forma della variazione su tema*, in particolare nella nota n. 30, nonché al saggio di Mircea Eliade già menzionato, *Il Mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, cit., dove lo studioso scrive: «Nel particolare suo comportamento cosciente il 'primitivo', l'uomo arcaico, non conosce atto che non sia stato posto e vissuto anteriormente da un altro, da un altro che non era un uomo. Ciò che egli fa, è già stato fatto; la sua vita è la ripetizione ininterrotta di gesti inaugurati da altri». Cit., p. 17.

²⁹⁰ Cit., p. 622.

Lévi-Strauss riconduce a questo passaggio le origini del romanzo moderno, che lo studioso francese fa corrispondere a quel momento in cui l'immaginario depone le strutture del mito per prodursi attraverso forme più libere. Su questa base, Lévi-Strauss contrappone al confronto precedentemente esposto tra la musica e il mito un nuovo parallelo, che in questo caso collega la musica al romanzo: entrambi depositari dell'eredità mitica, tuttavia la prima ne avrebbe assicurato la perpetuazione dell'«anima»²⁹¹, mentre il secondo la sopravvivenza di ciò che, semplificando, si può intendere come il corpo, i contenuti.

Ciò induce lo studioso ad individuare un rapporto di contiguità tra le due arti:

«Si comprenderebbero meglio così i caratteri complementari della musica e della letteratura romanzesca dal XVII o XVIII secolo ai nostri giorni: la prima fatta di costruzioni formali sempre carenti di senso, l'altra fatta di un senso tendente verso la pluralità, ma in disgregazione dal di dentro man mano che prolifera al di fuori a causa della sempre più palese mancanza di un'ossatura interna, mancanza a cui il nuovo romanzo tenta di porre

²⁹¹ Cfr. C. Lévi-Strauss: «Era quindi necessario che il mito in quanto tale morisse perché la sua forma uscisse fuori, come l'anima che si separa dal corpo, e andasse a chiedere alla musica il modo per reincarnarsi». Ivi, p. 615.

rimedio con un puntellamento esterno, che però ormai non ha più niente da sorreggere»²⁹².

Tuttavia, questi equilibri non perdurano che fino al XVIII secolo, a partire dal quale sembra definirsi una svolta ulteriore nel rapporto tra la musica e il romanzo. L'operazione metamusicale di cui si fa interprete Wagner (fautore della *Gesamtkunstwerk*, l'opera totale) segna l'inizio di un processo di esautoramento delle forme musicali classiche; a proposito del declino subito dalle strutture compositive impiegate nella musica fino a quel momento, André Gide, ad esempio, fa proclamare ad uno dei suoi personaggi:

«Dopodiché (...) il mondo è guarito dalla malattia della fuga per molto tempo. L'emozione umana non ci si è più potuta alloggiare, ed ha cercato un altro domicilio»²⁹³.

Ora, l'abbandono degli schemi tonali (e della relativa coerenza organica), in base ai quali erano state organizzate le composizioni fino a quel momento,

²⁹² *Ib.*

²⁹³ Il personaggio citato è Laura, amica dello scrittore Edouard nel romanzo *I Falsari*. La discussione intorno al destino subito dal principio compositivo della fuga viene suscitata proprio dall'annuncio di Edouard di scrivere un romanzo secondo le leggi che regolano il capolavoro di Bach *L'Arte della fuga*. Cit. da A. Gide, *I Falsari* (1925), trad. di O. del Buono, Bompiani, Milano 2004, p. 180.

equivale, di fatto, all'espulsione dalla musica delle strutture mitiche.

In questa tappa, piuttosto che un'evoluzione, Lévi-Strauss sembra ravvisare un'inversione: come un tempo la musica aveva desunto la sua configurazione dai miti, e ne aveva quindi recuperato la struttura organica interna, il suo nuovo orientamento verso la combinatoria seriale (esito più evidente della rivoluzione atonale condotta nel XX secolo) rifletterebbe la tendenza della musica ad assorbire, in questo secondo caso, la condizione informale della letteratura romanzesca, ridotta ormai, alle soglie del XX secolo, alla semplice funzione di supporto di una trama unilineare.

Per Lévi-Strauss, tale modificazione segna un ritorno allo stadio pre-mitico, epoca in cui gli uomini non avevano ancora imparato ad interrogarsi sul mondo come totalità e, di conseguenza, non avevano sviluppato delle ipotesi ontologiche.

Ciò sembrerebbe testimoniare la possibilità di un ritmo ciclico nello sviluppo delle arti²⁹⁴; esso non sarebbe condizionato dalla successione degli eventi storici o dei

²⁹⁴ Questa possibilità sembra essere avvalorata anche da Hermann Broch, con particolare riferimento all'arte letteraria. *Lo Stile dell'età mitica* si apre con questa considerazione: «Omero si trova sulla soglia in cui il mito sale alla poesia; Tolstóï su quella in cui la poesia ritorna al mito. Dal mito al mito: tutta o quasi la storia della letteratura europea si stende da Omero a Tolstóï. Ma che tipo di sviluppo è dunque quello della espressione umana se, almeno apparentemente, essa ritorna alla sua sorgente, al mito? Non si tratta forse di un tardivo ritorno alle origini? (...)». Cit. da H. Broch, *Lo Stile dell'età mitica*, cit., p. 315.

mutamenti sociali – nel cui caso, il cammino delle arti ci apparirebbe *parallelo* e non *complementare*, cioè asincronico, come invece si è fin qui sostenuto –, ma da criteri puramente estetici, quali la possibilità di rinvenire soluzioni formali di volta in volta nuove, dunque in grado di rinnovare la percezione della realtà²⁹⁵.

La musica, la prima tra le arti ad ingaggiare la missione di ricomporre un'immagine unitaria dell'esistenza, a seguito del declino dei miti, sarebbe dunque stata anche la prima ad esaurire il bagaglio formale necessario all'espletamento di questo compito.

Quest'ultimo verrebbe allora preso in carica dal romanzo, secondo quel principio di contiguità delle arti enucleato da Lévi-Strauss: «I vari ordini culturali si danno il cambio e, prima di scomparire, ciascuno di essi trasmette all'ordine più prossimo ciò che costituì la sua essenza e la sua funzione»²⁹⁶.

Nel momento in cui la musica reagisce all'esautorazione di quelle strutture compatte derivate dalle forme dei miti, liberandosene attraverso la loro disgregazione nella musica seriale, la letteratura, e in particolar modo il

²⁹⁵ Un'osservazione simile è effettuata da Milan Kundera che, come già Lévi-Strauss, rileva tra la musica e il romanzo europei un rapporto di complementarità: secondo il romanziere, queste due arti si sarebbero sviluppate in maniera simile, ma con tempi diversi; Kundera ne deduce che «il ritmo della storia delle arti non è determinato da fattori sociologici o politici, bensì da fattori estetici: legati al carattere intrinseco di questa o quell'arte (...)». Cit. da M. Kundera, *I Testamenti traditi*, cit., p. 63.

²⁹⁶ In *L'Uomo nudo*, *Finale*, cit., p. 616.

romanzo, la cui progressiva riduzione – giunta al culmine nel corso del XIX secolo, soprattutto dopo Balzac – alla funzione di mero sostegno di una trama unilineare aveva nel frattempo fortemente limitato le sue possibilità conoscitive, comincia ad appropriarsene e a riconoscere proprio in quei modelli, ormai pian piano abbandonati dalla musica stessa, i criteri necessari alla sua rivoluzione formale.

A conferma del rinnovamento ottenuto dal romanzo, all'inizio del Novecento, grazie all'apporto delle forme musicali, in *Musique de roman* Vuong scrive: «Tema e variazioni, soggetto e risposta di una fuga, forma sonata con esposizione, sviluppo e coda, quale scrittore non ha sognato per la sua opera condizioni formali talmente eleganti e rigorose?»²⁹⁷.

3.3. Sulla musicalizzazione del romanzo

Marcel Proust, Hermann Broch, Thomas Mann (soprattutto per il suo impiego del *leitmotiv*²⁹⁸), Milan Kundera, Danilo

²⁹⁷ Traduzione nostra dal francese: «Thème et variations, sujet et réponse d'une fugue, forme sonate avec exposition, développement et coda, quel écrivain n'a rêvé pour son œuvre de conditions formelles aussi élégantes et aussi rigoureuses ?». H. H. Vuong, *Musique de roman. Proust, Mann, Joyce*, cit. , p. 27.

²⁹⁸ Ad esempio, vd. *La Montagna incantata* (1924), trad. it. e Intro. di e. Pocar, Prefaz. di G. Montefoschi, Corbaccio, Milano 19992.

Kiš, Saul Bellow²⁹⁹ e altri autori rappresentativi del primo e del secondo Novecento, ricavando dalla musica i criteri necessari alla strutturazione delle loro opere, perseguono quel processo di musicalizzazione del romanzo, descritto dallo stesso Broch come l'unica possibilità rimasta a quest'arte – all'indomani della frammentazione di una visione unitaria dell'esistenza – di riuscire a convertire il caos in cosmo (dando luogo ad una forma organica) e così assolvere i suoi tre compiti: conoscitivo, etico e catartico. La musica, «la più 'sintattica' di tutte le arti»³⁰⁰ secondo la definizione di Broch, offre al romanzo i criteri che gli servono a ricollocare i vari «vocaboli di realtà»³⁰¹ – corrispondenti alle diverse proiezioni del mondo sviluppate dalle singole ideologie, commerciale, politica, scientifica, etc., ma la cui correlazione appare in genere sempre più incomprensibile – all'interno di un quadro unitario che ne rappresenti la sintesi.

²⁹⁹ Cfr. J. Russell Reaver, *Saul Bellow's Sonata-Allegro a san Emersonian Ideal: Henderson's Imagination Converted to Reality*, in *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979, III. Literature and the Other Arts*, ed. Z. Konstantinović, St. P. Scher, U. Weisstein, Innsbruck, 1981.

³⁰⁰ H. Broch, *Lo Stile dell'età mitica*, cit., p. 317

³⁰¹ Cfr. H. Broch: «(...) il romanzo deve essere specchio di tutte le altre immagini del mondo che tuttavia sono per esso semplici vocaboli della realtà, come qualsiasi altro vocabolo del mondo esterno. E proprio come per ogni altro vocabolo della realtà assunto dal mondo esterno, il romanzo deve inserire e sistemare queste immagini del mondo nella sua specifica sintassi poetica». In *L'Immagine del mondo nel romanzo*, cit., pp. 295-296. Cogliamo l'occasione per rimandare al Capitolo Primo: *La Variazione su tema dalla musica al romanzo*, in cui è esposta una prima presentazione della teoria della musicalizzazione del romanzo ideata da Broch.

La grande influenza esercitata dalla musica sui meccanismi compositivi del romanzo novecentesco, in alcuni casi, si estende fino a coinvolgere anche la cura dello stile o la sonorità del linguaggio: nei romanzi *Viaggio al termine della notte* (1932) e soprattutto *Guignol's band* (1944) di Louis-Ferdinand Céline, o nei più recenti *Il Persecutore* (1967) di Julio Cortázar e *Be-bop* (1995) di Christian Gailly, il ritmo fluido della scrittura è ispirato, ad esempio, alla musica jazz.

In altri casi, invece, essa può condurre i romanzieri a prediligere la narrazione di storie direttamente ispirate a quest'arte.

Nel Novecento ha luogo una proliferazione di opere romanzesche evocanti la figura di musicisti, realmente esistiti o puramente fittizi: è il caso dei romanzi già menzionati, come *Schule der Geläufigkeit* di Gert Jonke, *La Traversée du Pont des Arts* di Claude Roy, *L'Offrande musicale* di Yves-Michel Ergal, *Les Variations Goldberg* di Nancy Huston, o *Il Libro del riso e dell'oblio* di Milan Kundera (in cui compare il personaggio di Beethoven)³⁰²;

³⁰² La figura di Beethoven è ugualmente evocata in altri romanzi di Kundera: *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*, cit., dove l'ultimo motivo del lavoro che il maestro tedesco compose immediatamente prima di morire (il quartetto n. 16 dell'*opus* 135) si configura come il *leit-motiv* che unisce l'esistenza dei due protagonisti, Tomáš e Tereza, e *L'Immortalità* (trad. it. di A. Mura, Adelphi, Milano 1990), in cui la controversa ricezione della sua musica presso i posteri è presentata come una delle prospettive da cui inquadrare il tema di fondo del romanzo, relativo alla possibilità di conquistare l'immortalità. Nell'ultimo romanzo kunderiano, *L'Ignoranza* (cit.), viene invece rappresentato il

ma anche di numerose altre opere: *Jean-Christophe* (1904-1912) di Roman Rolland, scrittore sedotto dalle potenzialità del «romanzo musicale»³⁰³, *Il Dottor Faustus*

compositore Arnold Schönberg, la cui esperienza dell'esilio viene posta a confronto con quella del personaggio di Irena. A prescindere dalla rispondenza delle storie dei due musicisti a quella esposta nei romanzi, il fatto che il personaggio di Beethoven compaia nei tre romanzi che suggellano la fase dei romanzi scritti in ceco e che invece il romanzo maggiormente rappresentativo della seconda fase della sua produzione (quella in francese) presenti la figura di Schönberg ci sembra indicativo della svolta formale inseguita dal romanziere tra una stagione e l'altra della sua poetica, che pur sono entrambe caratterizzate dal ricorso a modelli ricavati dalla musica. Tuttavia, mentre nella prima fase della sua attività, tra i vari modelli reperibili dalla musica come principi di composizione unitaria (secondo l'ideale estetico prefissosi da Kundera), quest'ultimo considera soprattutto quella della sonata fondata sul principio delle variazioni su tema, e specialmente l'elaborazione che ne offre Beethoven (lo stesso romanziere descrive la sua «*strategia beethoveniana delle variazioni*» nei *Testamenti traditi*, cit.), i romanzi del secondo periodo, quello francese, sono principalmente ispirati al modello della fuga. A questo riguardo, si consiglia di confrontare il saggio di Massimo Rizzante, *L'Arte della fuga romanzesca. Sull'ignoranza di Milan Kundera*, che chiude il n. 20 di «Riga» a cura di M. Rizzante (Marcos y Marcos, 2002). Ancor prima di Bach (il grande inventore della fuga, additato anche da Hermann Broch massimo modello di perfezione formale), il compositore da cui Kundera desume i principi utili all'orchestrazione della «*fuga romanzesca*» sembra essere Schönberg, che dal suo maestro Bach aveva imparato «l'arte di creare il tutto a partire da un nucleo unico» (cfr. M. Kundera, *I Testamenti traditi*, cit., p. 61). In un'intervista rilasciata a Massimo Rizzante, dal titolo *Sulla sonata e sulla fuga*, Kundera chiarisce le ragioni della sua simpatia per l'inventore della dodecafonia, smantellando le prevenzioni di chi ritiene questa musica una scissione netta rispetto alla tradizione: «(...) Arnold Schönberg, quando crea la sua musica dodecafonica, ritorna al vecchio principio della fuga, cioè, alla composizione, lo cito, dove tutto è 'creato da un solo nocciolo', dove 'i gruppi di note sono creati in modo da essere insieme accompagnamento e melodia'. La fuga, per me, è l'esempio della perfezione formale in tutte le arti; l'esempio di una composizione fatta di un unico blocco indivisibile dove il tema e il suo contro tema invece di succedersi sono sempre presenti, in modo quasi simultaneo». Cit. da *Milan Kundera risponde a Massimo Rizzante. Sulla sonata e sulla fuga*, in *Al di là del genere*, M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando (a cura di), Università degli Studi di Trento, Dip. di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2010.

³⁰³ Cfr. A. Locatelli, *Littérature et musique au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 2001, il par. «*Les spécificités formelles*

(1947) di Thomas Mann, che presta alla musica del compositore immaginario Adrian Leverkühn i caratteri della dodecaфонia – tecnica alla quale Mann confessa di aver ispirato anche l'intera struttura del romanzo –, *Il Soccumbente* (1983) di Thomas Bernhard, ispirato alla figura di Glenn Gould, o la *Resurrezione di Mozart* (1989) di Nina Berberova³⁰⁴...

Tuttavia, nonostante l'accoglienza di storie ispirate al mondo della musica appaia particolarmente rilevante nel romanzo moderno, questo aspetto non ne rappresenta il vettore principale.

du roman 'musical'», pp. 83-88 del Cap. «Roman et nouvelles inspirés par l'art sonore», pp. 71-91.

³⁰⁴ Un elenco più esaustivo di romanzi composti durante il XX secolo e ambientati nel mondo della musica è presentato nel libro di Aude Locatelli (Ivi), che indaga i rapporti intessuti tra la musica e la letteratura nel Novecento secondo una prospettiva letteraria e sociologica. Nel capitolo dedicato al rapporto che l'arte sonora intrattiene specificatamente con il romanzo, oltre a riconoscere la possibilità di un'analogia strutturale tra le due arti (vd. il par. «*Les spécificités formelles du roman 'musical'», cit.*), l'autrice distingue, da una parte, i romanzi in cui la suggestione della musica influisce sulla musicalità del linguaggio, chiamandoli «romans de voix», romanzi di voce (confronta il relativo paragrafo, p. 88). Dall'altra, ripartisce anche i romanzi in cui la suggestione esercitata dalla musica si evince direttamente dal contenuto dell'opera, cioè dalle storie rappresentate, in tre categorie: quelli dai titoli 'musicali' (vd. par. pp. 76-78), come *Les Variations Goldberg* di Nancy Huston o *Concerto barocco* di Alejo Carpenter, in cui i titoli sono ricavati da quelli di brani musicali allo scopo di offrire, già a partire dal paratesto, un'indicazione sulla ricezione dell'opera. I romanzi 'storici' (vd. par. pp. 78-80), in cui gli espliciti riferimenti a determinati generi musicali rincorrono lo scopo di connotare l'epoca in cui si svolge la storia, ad esempio nel caso dei *Racconti dell'età del jazz* (1922) di Francis Scott Fitzgerald. Infine, i romanzi 'di formazione musical' (vd. par. pp. 80-83), che mettono in scena l'ascesa di musicisti o altri personaggi che costellano il mondo della musica, a cui Locatelli ascrive anche il romanzo di Proust *Alla Ricerca del tempo perduto*, per via del personaggio del compositore Vinteuil, che però in quest'opera occupa un ruolo solo marginale.

Presentando l'orientamento musicale come caratteristico del romanzo novecentesco, in questa sede non intendiamo riferirci né ad una questione di ordine stilistico e linguistico, né ad una di ordine tematico; ma al modo in cui la musica influenza il romanzo sul piano dell'organizzazione macro-strutturale.

Come spiega Vuong, nel Novecento «la musica non è più soltanto un oggetto di descrizione, allo stesso titolo di qualsiasi altro oggetto reale, ma una forma»³⁰⁵.

Anche il critico e romanziere Guy Scarpetta, autore di *La Suite lyrique*³⁰⁶, romanzo composto secondo i principi strutturali che figurano alla base dell'omonima composizione di Alban Berg, riconosce nell'espedito di adottare le forme della musica la possibilità, per il romanzo, di liberarsi dalla sovranità del *plot* o dagli altri canoni imposti dalla tradizione ottocentesca:

«Non bisognerebbe offrirne un'applicazione troppo meccanica, troppo sistematica. Ma quel che è certo, per me, è che in questo consiste un tratto caratteristico di un gran numero di romanzi importanti di oggi. Mallarmé, all'epoca, rivendicava in un testo celebre (*La Musique dans les lettres*) la possibilità per la poesia di appropriarsi delle forme e delle funzioni che fino a quel momento erano state

³⁰⁵ Trad. nostra dal francese: «la musique n'est plus seulement un objet de description au même titre que tout autre objet réel, mais une forme». Cit. da H-H. Vuong, *Musique de roman. Proust, Mann, Joyce*, cit. , p. 25.

³⁰⁶ G. Scarpetta, *La Suite lyrique*, Grasset, Paris 1992.

ad appannaggio della musica. Ebbene, senza dubbio, anche l'arte del romanzo ormai può pretendere di aver assorbito alcuni principi musicali – o di averli conquistati – dalla musica. A patto di precisare che non si tratta soltanto, per il romanzo, di lavorare sulla materia fonica della lingua (come nel caso di Joyce, o Céline, ciascuno alla sua maniera) ma piuttosto di musicalizzare, più in generale, la sua strategia compositiva (considerato che il grande innovatore, in questo campo, nella modernità, è chiaramente Proust). I romanzi contemporanei di cui tratto obbediscono sempre di meno, per esempio, ad una strategia di sviluppo progressivo, dove c'è un unico intreccio, la cui posta è stabilita a partire dal primo capitolo, e che trova la sua risoluzione nell'ultimo, al seguito di una serie di peripezie ed episodi, concatenati secondo un ordine lineare, cronologico. Possono esserci, al contrario, diverse linee di intreccio che si intersecano (come nell'*Acacia* di Claude Simon), o storie inscatolate, come *Etat de siège* di Goytisoló – tra questi intrecci o linee narrative si realizza un contrappunto romanzesco (un gioco, per esempio, di echi e di contrasti tematici). La strutturazione può essere anch'essa più tematica che progressiva – con raccordi temporali, variazioni, ricorrenze, ramificazioni di motivi secondari: è il modello della 'grande forma' musicale (Wagner, Mahler, l'opera di Berg), e si sa che anche lo stesso Proust indicava una parentela tra la sua strategia di composizione romanzesca e l'arte di Wagner, ma questo fenomeno può anche assumere, sia chiaro, delle forme meno

imponenti: la densità del tessuto tematico e motivico, ad esempio, nei romanzi di Kundera è estremamente rilevante, anche quando si tratta di testi brevi. Insomma, è l'idea tradizionale di 'sviluppo' che è messa in discussione – e ciò tanto più quanto la stessa cronologia è perturbata, ridistribuita»³⁰⁷.

³⁰⁷ Trad. nostra dal francese: «Il ne faudrait pas donner de cela une application trop mécanique, trop systématique. Mais ce qui est certain, à mon sens, c'est qu'il y a bien là un trait caractéristique de très nombreux romans importants d'aujourd'hui. Mallarmé, son époque, revendiquait dans un texte célèbre (*La Musique dans les lettres*) la possibilité pour la poésie de s'appropriier des formes et des fonctions qui étaient jusqu'alors l'apanage de la musique. Eh bien, sans doute l'art du roman désormais, peut-il lui aussi prétendre avoir absorbé certains principes musicaux – ou les avoir conquis sur la musique. A condition de préciser qu'il ne s'agit pas seulement, pour le roman, de jouer sur la matière phonique de la langue (comme c'est le cas pour Joyce, ou pour Céline, chacun à sa façon) mais encore de musicaliser, plus généralement, son mode de composition (le grand novateur, en ce domaine, dans la modernité, étant bien entendu Proust). Les romans contemporains que j'aborde obéissent de moins en moins, par exemple, à un mode de développement progressif où il n'existe qu'une seule intrigue, dont l'enjeu est posé dès le premier chapitre, et qui trouve sa résolution au dernier, après une suite de péripéties et d'épisodes, enchaînés selon un ordre linéaire, chronologique. Il peut y avoir, à l'inverse, plusieurs intrigues entrelacées (comme dans *L'Acacia* de Claude Simon) ou emboîtées, comme dans *Etat de siège* de Goytisolo – avec, entre ces intrigues, ou ces lignes narratives, la mise en œuvre de contrepoints romanesques (tout un jeu, par exemple, d'échos et de contrastes thématiques). La structuration peut être elle-même thématique, plutôt que progressive – avec des raccords à travers le temps, des variations, de résurgences, des ramifications de motifs secondaires : c'est le modèle de la 'grande forme' musicale (Wagner, Mahler, les opéras de Berg), et l'on sait que Proust lui-même indiquait une parenté entre son mode de composition romanesque et l'art de Wagner mais cela peut aussi prendre, bien entendu, des formes moins imposantes: la densité du tissu thématique et motivique, par exemple, dans les romans de Kundera est tout-à-fait saisissante, même s'il s'agit de textes brefs. En bref, c'est l'idée traditionnelle de 'développement' qui est contestée – et cela d'autant plus que la chronologie elle-même est bouleversée, redistribuée». Estratto da : *L'Âge d'or de Guy Scarpetta*, intervista pubblicata su «In Situ!. Revue de critique et de création contemporaine», dir. D. Atria, N. D'Annibale e R. Denys, n. 3, autunno 2006.

Come ricordato da Scarpetta, l'influenza della musica non viene raccolta solo dal romanzo: tra le arti letterarie, anche la poesia si dimostra ricettiva nei confronti dei procedimenti musicali, ai quali appare intrinsecamente votata per via dell'attenzione rivolta alle concordanze sonore a cui pare destinarla la sua stessa natura.

A partire dal tardo romanticismo, a cui probabilmente risalgono le prime operazioni programmatiche di commistione delle arti³⁰⁸, e a seguire lungo il XX secolo fino ai nostri giorni, anche da parte dei poeti si riscontra una tendenza sempre maggiore ad orchestrare i propri

³⁰⁸ Spiega Jean-Louis Backès che un maggiore avvicinamento tra la musica e la letteratura, in generale, avrebbe avuto luogo in concomitanza con la riflessione intorno alla paternità del *leitmotiv*: secondo la ricostruzione di Calvin S. Brown, il termine sarebbe stato coniato dal critico musicale Hans von Wolzogen in riferimento alla tecnica del motivo ricorrente largamente impiegato da Wagner e, prima di lui, anche da altri compositori; questi ultimi, tuttavia, l'avrebbero a loro volta ricavata dalla letteratura, dove lo stesso procedimento, in realtà, è riconoscibile fin dai tempi di Omero (a questo proposito, confronta anche I. Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Presses Universitaires de Namur, 1987, in particolare il par. «leitmotiv», pp. 96-98, del Cap. «Difficultés méthodologiques»). La comprensione delle numerose possibilità di reciproco scambio disponibili alla musica e alla letteratura avrebbe dunque invogliato scrittori e musicisti a sperimentarne ancora di nuove: come scrive Backès, «è in effetti grazie alla nozione di leitmotiv che, lungo una certa epoca qualificata alle volte come 'secondo romanticismo', si è potuta auspicare la fusione delle arti, sia nell'opera, sia nei libri». Trad. nostra dal francese: «c'est en effet grâce à la notion de leitmotiv que, pendant une certaine époque par fois qualifiée de 'second romantisme', on a pu rêver à la fusion des arts, soit dans l'opéra, soit dans les livres». Cit. da J-L. Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Presses Universitaires de France, Paris 1994.

testi alla maniera delle forme musicali, che sembra voler rimarcare l'origine comune delle due arti³⁰⁹.

Gli stessi titoli di alcune composizioni poetiche sono spesso indicativi: *Tema e variazioni* (1923) di Boris Pasternak, *I Quattro quartetti* (1935-1942) di T.S. Eliot, *Fuga di morte* (1945) di Paul Celan, *Leggendo John Cage* (1970), nonché le raccolte di Amelia Rosselli *Variazioni belliche* (1959) e *Variazioni* (1960-1961), rappresentano alcuni tra i più celebri lavori poetici del XX secolo, ispirati a principi di composizione tipici dell'arte sonora.

La spinta creativa impressa nelle due arti della musica e della poesia dall'intuizione delle numerose possibilità derivanti dalla loro reciproca interazione è stata messa in rilievo da diversi studi, come *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*³¹⁰ di Jean-Louis Backès oppure, ad esempio, l'articolo di Calvin S. Brown dedicato all'applicazione della forma variazione su tema nella letteratura³¹¹, che l'autore illustra alla luce di esempi ricavati dalla poesia: *Variationen auf eine hölderlinische* (1954) dell'austriaco Joseph Weinheber, composizione di undici strofe corrispondenti ad altrettante variazioni

³⁰⁹ All'inizio, la poesia e la musica costituivano un *unicum*. Come ricorda Backès, il verbo greco «ποίηιν», da cui deriva il termine «poetica», originariamente significa: «comporre musica e versi». Cfr. Ivi, par. «Principes de poétique», p. 23.

³¹⁰ Cit.

³¹¹ C. S. Brown, *Theme and Variation as a Literary Form*, in: «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVII, 1978, pp. 35-43.

(metriche e tematiche) su un'ode di Hölderlin, e il poema di Robert Browning *L'Anello e il libro* (1869)³¹².

Nonostante l'affinità che apparenta la musica e la poesia fin dalle origini, tuttavia quest'ultima non si presta quanto il romanzo al discorso sullo sviluppo complementare delle forme musicali e letterarie: l'originaria aspirazione ad accogliere il maggior numero di visioni diverse della realtà in una forma unitaria, secondo l'ideale conoscitivo che caratterizza il romanzo, induce maggiormente quest'arte ad aver bisogno, in quanto criteri di ordinamento del «caos», di quei principi di composizione che, a sua volta, la musica aveva assorbito dai miti; la poesia, invece, si impone immediatamente come nucleo formale compatto, essendo animata dall'intento di esprimere un punto di vista unico, corrispondente all'io lirico³¹³.

³¹²Una ricca bibliografia di studi musico-letterari, che tiene conto sia di lavori dedicati sia al rapporto che la musica intesse con il romanzo sia a quello che intrattiene con la poesia è fornita da Isabelle Piette, in complemento al suo *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, cit. In particolare, in questa sede ci limitiamo a segnalare, oltre ai testi già menzionati, la miscellanea *Littérature et musique*, R. Celis (a cura di), Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1982.

³¹³ Ci si potrebbe spingere oltre in questa riflessione sul rapporto che, rispettivamente, la poesia e il romanzo instaurano con la musica ipotizzando come ragione per cui, in questo caso, non accomuniamo le due arti letterarie quella che, rispetto alla musica, la poesia manifesti uno sviluppo non complementare, al pari del romanzo, ma piuttosto *parallelo*: le numerose analogie che assemblano la poesia all'arte sonora, come l'impiego delle stesse tecniche (ad esempio la ripetizione), la comune brevità e concentrazione, che impongono generalmente ad entrambe la necessità di una ricezione immediata e continua, l'effetto di temporalità circolare che ne consegue, e varie altre somiglianze di questo tipo sembrano avvalorare l'idea che anche la poesia, come la musica, al tempo della scomparsa del mito dall'immaginario collettivo, si

Vuong sembra confermare questa differenza tra il romanzo e la poesia, quando afferma che: «l'uno mira a rappresentare il mondo nella sua diversità, mentre l'altra s'interessa soprattutto alle parole, costituendosi come unità di senso e linguaggio»³¹⁴.

Per il romanziere Kenzaburō Ōe, invece, «la poesia è qualcosa di celeste, mentre il romanzo è scritto per qualcuno di questa terra, qualcuno che è precipitato dal cielo»³¹⁵; dunque, la poesia è rivelazione, mentre il romanzo, essendo sempre animato da uno spirito di relatività, è un'interrogazione intorno ai dilemmi dell'esistenza, perpetuamente rinnovata. Aggiunge ancora Ōe:

«Penso che un poeta sia qualcuno che racconta, attraverso la parola poetica alla quale si è totalmente consacrato, la definitiva saggezza su questo mondo, sulla vita, e su ciò che trascende questo mondo e questa vita. L'ultimo Eliot ne è un grande esempio. Un romanziere, invece, non giunge

sia trovata ad incarnarne la funzione sacra, di garante di un ordinamento armonico della realtà. Il romanzo, allora, ravvisa nell'espedito di trarre ispirazione da versi o brani poetici gli stessi effetti che gli derivano dall'assunzione di principi musicali: densità, echi, corrispondenze, smantellamento dell'intreccio di tipo lineare a vantaggio di un'esplorazione non sistematica del tema di base.

³¹⁴ Trad. nostra dal francese: «l'un vise à décrire le monde dans sa diversité tandis que l'autre a affaire en priorité aux mots, en se constituant comme unité de sens et de langage». Cit. da H-H. Vuong, *Musique de roman. Proust, Mann, Joyce*, cit. , p. 22.

³¹⁵ Cit. da K. Ōe, *Avanziamo sempre più nel passato*, dialogo con Massimo Rizzante, «Nuovi argomenti», 34, aprile-giugno, 2007.

mai a pronunciare quella parola definitiva, poiché questo non è consustanziale alla parola romanzesca»³¹⁶.

Nonostante quest'incompatibilità radicale, l'incontro con la poesia, come già quello con la musica, si rivela fecondo per l'arte romanzesca, al punto da poter ritenere che un romanzo, per essere davvero riuscito, debba essere poetico, ossia capace di armonizzare lo spirito "intransigente" insito nella poesia e la potenziale dispersione invece tipica della prosa³¹⁷; fare proprie le esigenze della poesia, ossia la cura «di ogni singola parola; l'intensa melodia del testo; l'imperativo dell'originalità applicato a ogni particolare»³¹⁸, senza per questo *liricizzarsi*, vale a dire «rinunciare alla sua essenziale ironia, allontanarsi dal mondo esterno, trasformare il romanzo in confessione personale,

³¹⁶ *Ib.*

³¹⁷ Cfr. anche J-Y. Masson: «Mi sembrava che una via auspicabile per il romanzo oggi, in seguito alla 'crisi della fiction' che abbiamo attraversato e le cui conseguenze si fanno ancora sentire tramite il successo delle 'autofictions', fosse di riconciliarsi, da una parte con la poesia (...), dall'altra con l'arte del narratore quale la definisce Benjamin, vettore privilegiata della trasmissione del tesoro dell'esperienza umana». Trad. nostra dal francese: «Il me semblait qu'une voie souhaitable pour le roman aujourd'hui, après la 'crise de la fiction' que nous avons traversée et dont les séquelles se font encore sentir dans la vogue des 'autofictions', était de se réconcilier, d'une part avec la poésie (...), d'autre part avec l'art du conteur tel que le définit Benjamin, vecteur privilégié de transmission de trésor de l'expérience humaine». In: *Rencontre manquée ou rencontre nécessaire ?*, «L'Atelier du roman», n. 61., p. 25.

³¹⁸ M. Kundera, *L'Arte del romanzo*, cit. , p. 206.

sovraccaricarlo di ornamenti»³¹⁹, come precisa Kundera nell'*Arte del romanzo*.

L'introduzione della poesia nel romanzo gli garantisce inoltre un effetto coesivo, simile a quello che gli deriva dall'inserimento delle forme musicali: assumendo le istanze della poesia, che è «parola definitiva», senza ridursi ad essa ma introiettandola nell'atmosfera invece ironica e relativa che contraddistingue il romanzo, quest'ultimo acquisisce infatti quel criterio di ordinamento che gli serve a filtrare la rappresentazione del reale³²⁰.

L'evoluzione del romanzo da un livello puramente narrativo, a cui aveva finito per ridursi nel XIX secolo, ad una dimensione "poetica", secondo Kundera avrebbe avuto luogo specialmente a partire dal 1857, anno in cui viene pubblicato *Madame Bovary*, opera che per Kundera precorre l'ingresso del romanzo nel modernismo.

I caratteri che definiscono il nuovo romanzo poetico, come la densità, il disegno compositivo orientato in senso

³¹⁹ Kundera sviluppa ulteriormente queste considerazioni, fino a definire il romanzo come l'arte della poesia antilirica e a dichiarare che «I più grandi tra i 'romanzieri diventati poeti' sono violentemente *antilirici*: Flaubert, Joyce, Kafka, Gombrowicz». *Ib.*

³²⁰ La considerazione dei benefici apportati al romanzo dall'incontro con la poesia induce ad esempio Kenzaburō Ōe a proclamare, nel dialogo che abbiamo menzionato, che probabilmente la sfida più stimolante, per un romanziere, consiste proprio nell'assumere come tema di riferimento un brano poetico, o semplicemente alcuni versi, per poi sottoporlo ad una variazione romanzesca, cioè tradurne il contenuto in forma di romanzo, come realizzato da lui stesso nel caso di alcune sue opere. A questo riguardo, si legga il saggio di Massimo Rizzante *L'Inferno dell'innocenza. Su Gli Anni della nostalgia di Kenzaburō Ōe*, in particolare il primo paragrafo, «*L'albero del romanzo affonda le sue radici nella poesia*», ora compreso nell'*Albero. Saggi sul romanzo*, cit.

“spaziale” piuttosto che lineare, o l’allentamento dell’azione a vantaggio di un approfondimento meditativo, corrispondono alle prerogative in genere ritenute tipiche del romanzo moderno e si configurano come l’effetto che scaturisce da una svolta del romanzo in senso musicale, ossia dall’impiego dei principi di origine musicale nella composizione. Scrive Vuong: «Ora, si produce precisamente un fenomeno di *poetizzazione* del racconto alla fine del diciannovesimo secolo, parallelamente a un’ intrusione della musica nel romanzo’ (...). In altri termini, esiste una correlazione tra il fatto che il romanzo si interessi dal di dentro al fenomeno musicale e la trasformazione profonda della sua natura»³²¹.

Contro l’inclinazione seguita a volte dagli specialisti dello studio sui rapporti tra la musica e la letteratura ad interpretare l’intensificazione di questo fenomeno, nel corso del XX secolo, come il segno di un progressivo affievolimento delle frontiere che separano le due discipline – dunque in linea con l’ideale della fusione delle arti, tuttora molto in voga presso la critica contemporanea –, la nostra preoccupazione finora è stata quella di presentare le fasi di snodo di questi rapporti piuttosto

³²¹ Trad. nostra dal francese: «Or, il se produit précisément un phénomène de *poétisation* du récit à la fin du dix-neuvième siècle, parallèlement à une ‘intrusion de la musique dans le roman’ (...). Autrement dit, il y a une corrélation entre le fait que le roman s’intéresse de l’intérieur au phénomène musical et la transformation profonde de sa nature». Cit. da H-H. Vuong, *Musique de roman Proust, Mann, Joyce*, cit., p. 23.

come le battute di un dialogo, ossia come un'interazione i cui poli non perdono ciascuno la propria autonomia e non abdicano al loro statuto specifico.

Come scrive Hermann Broch, riflettendo intorno alla traduzione dalla musica al romanzo di quell'ideale compositivo da lui stesso battezzato come «stile della tarda maturità», «stile dell'essenziale» o «stile dell'astratto»:

«Quanto più le arti procedono in direzione dell'astrattismo, tanto più stretti divengono i loro legami teoretici: la connessione tra musica e pittura è più forte oggi che in qualsiasi periodo precedente. E ciò vale anche per la poesia e la letteratura; l'opera di Joyce deriva in larga misura la sua validità artistica dagli elementi e dai principi musicali sui quali è costruita (...). Cionondimeno l'astrazione non porta alla *Gesamtkunstwerk*, all'opera totale, ideale del tardo romanticismo; le arti rimangono separate. Specialmente la letteratura non può mai raggiungere un piano di completa astrazione, non può essere totalmente 'musicalizzata'»³²².

Ciò accade perché, precisa Broch, «In letteratura lo stile della 'tarda maturità' è legato soprattutto ad un altro

³²² H. Broch, *Lo Stile dell'età mitica*, cit., p. 330.

atteggiamento sintomatico, e cioè all'aspirazione al mito»³²³.

Assunta in quest'ottica, si intende che l'espressione di «musicalizzazione del romanzo» non costituisce una semplice metafora, né tantomeno è da interpretare troppo alla lettera, come pretesa di conseguire, in un romanzo, effetti che risultino identici a quelli della musica; a questo proposito, Isabelle Piette prende le distanze dalla tentazione dell'«impressionismo terminologico», in cui può incorrere la branca della critica incentrata sui rapporti tra la musica e la letteratura, e che consiste nell'applicare con eccessiva facilità, alla descrizione dei procedimenti letterari, termini o formule di appannaggio musicale.

Ad esempio, è evidente come la tecnica del contrappunto possa essere adottata solo in maniera relativa dai romanzi, visto che nella letteratura non esiste la simultaneità³²⁴; di conseguenza, nel caso di quei romanzieri che siano in qualche modo riusciti a realizzare l'illusione di un effetto contrappuntistico, come Aldous Huxley in *Contrappunto*, o Milan Kundera – il cui «*contrappunto romanzesco*» figura come un cardine della sua poetica³²⁵ –, l'approccio più corretto allo studio delle implicazioni esistenti tra le arti romanzesca e sonora

³²³ *Ib.*

³²⁴ Cfr. I. Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, cit. In particolare, si legga il par. «*Le danger de la métaphore*», pp. 92-94, del Cap. VI: «*Difficultés méthodologiques*».

³²⁵ Cfr. M. Kundera, *L'Arte del romanzo*, cit., p. 105.

consiste nell'impegnarsi a comprendere in cosa esattamente si fonda la maniera specifica del romanzo, rispetto alla musica, di elaborare il principio compositivo in questione e, qualora si intenda verificare la reale misura in cui l'impiego di questa forma nel romanzo derivi dalla musica, preoccuparsi di appurare la volontà dell'autore di richiamarsi effettivamente a questo modello.

Così, il confronto che qui conduciamo tra le forme del romanzo e quelle della musica non è finalizzato semplicemente a dimostrare l'esistenza di un'affinità strutturale tra le due arti ma, in linea con le osservazioni di Broch, piuttosto a mettere in rilievo la possibilità del romanzo di reperire nei principi che regolano le composizioni musicali quei criteri di ordinamento formale già propri delle costruzioni mitiche, grazie ai quali il romanzo diviene in grado di attendere all'originaria funzione religiosa (intesa nel senso di tensione verso la contemplazione di un tutto) caratteristica dell'arte³²⁶.

³²⁶ A questo riguardo, cfr. ancora H. Broch: «Per dirla in termini banali, la poesia, o meglio l'opera poetica, deve abbracciare nella sua unità il mondo intero, deve rispecchiare nella scelta dei vocaboli della realtà, la cosmogonia del mondo e nell'immagine ideale che essa restituisce, deve lasciare trasparire l'infinità della volontà etica (...). L'attività creatrice non consiste infatti nel favoleggiare a casaccio, ma nella facoltà di organizzazione e di unificazione». Cit. da *L'Immagine del mondo del romanzo*, cit., pp. 296-297.

In questo *richiamo della musica*³²⁷ – o più esattamente del mito, che giunge al romanzo per mezzo della musica –, da sempre presente come possibilità di sviluppo connaturata all'arte romanzesca, i romanzieri ricavano una risorsa, a cui si appellano soprattutto come reazione al processo di deflagrazione delle strutture interne che aveva colpito il romanzo nel corso del XIX secolo:

«È altamente significativo che Joyce si rifaccia all'*Odissea*. E sebbene questo ritorno al mito – già anticipato da Wagner – sia in Joyce più elaborato che altrove, esso costituisce pur sempre una tendenza generale della letteratura moderna. Il *revival* di tempi biblici che caratterizza, ad esempio, i romanzi di Thomas Mann, rivela l'impeto con cui il mito prorompe sulla linea avanzata dell'arte»³²⁸.

Peraltro, conclude ancora Broch, riflettendo sulla rivoluzione formale inaugurata dal romanzo moderno, «si

³²⁷ La sottolineatura in corsivo costituisce un'allusione all'elenco dei vari «*richiami*», ricapitolati da Milan Kundera nell'*Arte del romanzo* (cit., pp. 31-34) che secondo il romanziere sarebbero stati rivolti al romanzo, di volta in volta nel corso dei secoli e attraverso l'esempio di alcuni grandi innovatori di quest'arte, come inviti a sviluppare alcune sue potenzialità, da sempre connaturate al suo statuto e tuttavia non ancora completamente recepite dai romanzieri contemporanei: «*Il richiamo del gioco*», ovvero la possibilità ludica, lanciato da Sterne e Diderot, «*Il richiamo del sogno*», l'invito a mescolare verosimiglianza e irrealtà sull'esempio di Kafka, «*Il richiamo del pensiero*», che concerne la possibilità di fondere la dimensione meditativa tipica del saggio quella narrativa del romanzo intuiva da Broch e Musil e «*Il richiamo del tempo*», consistente nell'invenzione di intersecare universi temporali lontane in un'opera unica, alla maniera di Fuentes.

³²⁸ H. Broch, *Lo Stile dell'età mitica*, cit., p. 330.

tratta soltanto di un ritorno, un ritorno al mito nelle sue forme antiche»³²⁹.

3.4. *L'aspirazione del romanzo alla totalità*

Svariati decenni prima di Lévi-Strauss, che era giunto ad affermare che alla maniera del mito ogni composizione musicale è fondata su «una matrice di rapporti che filtra e organizza l'esperienza vissuta, si sostituisce a essa e procura la benefica illusione che certe contraddizioni possano essere superate e certe difficoltà risolte»³³⁰, Broch riconosce nell'assetto conchiuso che caratterizza le forme musicali (o mitiche) una risorsa a cui il romanzo può attingere per ristabilire una visione «totale» dell'esistenza; in grado, cioè, di risolvere in un quadro unitario le immagini del mondo, molteplici e contrastanti, generate dalla proliferazione del sapere prodottasi in età moderna³³¹.

La disposizione di una struttura contrappuntistica, nei romanzi di Broch (dai *Sonnambuli* agli *Incolpevoli*), sembra rispondere proprio a questo intento.

³²⁹ *Ib.*

³³⁰ C. Lévi-Strauss, *L'Uomo nudo*, cit., p. 622.

³³¹ Per maggiori approfondimenti relativi alla teoria sviluppata da Broch, del romanzo come arte "totalizzante", rimandiamo a quanto già scritto nel Cap. 1, *La variazione su tema dalla musica al romanzo*.

Ad esempio, *Huguenau o il realismo*, ultimo volume della trilogia *I Sonnambuli*³³², è articolato in cinque diverse linee (o «voci», per continuare a riferirci alla terminologia musicale), che corrispondono ad altrettanti generi discorsivi: un racconto romanzesco, una novella a carattere intimista, un *reportage*, un racconto poetico (scritto parzialmente in versi) e un saggio di tipo filosofico. Secondo Milan Kundera, attento lettore di Broch³³³, questa invenzione strutturale – che manifesta un’«evidente intenzione polifonica»³³⁴ – non è finalizzata a generare un’impressione di frammentazione, ma, al contrario, risulta funzionale al raggiungimento di un effetto coesivo, quale la possibilità di osservare la riconduzione di strumenti intellettuali e artistici differenti ad un principio unico. Per Hermann Broch, il romanzo costituisce così la piattaforma ideale ove tentare la ricongiunzione dei saperi, che si canalizzano attorno al comune obiettivo di servire da mezzi di esplorazione della questione nodale, la condizione esistenziale dell’uomo; nel caso dell’ultimo romanzo dei *Sonnambuli*, rappresentato dal personaggio di Huguenau, alle prese con un mondo in cui ogni certezza è stata smarrita.

³³² H. Broch, *I Sonnambuli* (1928-1931), M. Rizzante (a cura di), trad. it. Di C. Bovero, Prefaz. di M. Kundera, Postfaz. Di C. Fuentes, Edizioni Mimesis, Milano-Udine 2010.

³³³ Cogliamo l’occasione per rimandare alle sue *Note ispirate dai Sonnambuli*, che costituisce la terza parte del saggio di Milan Kundera *L’Arte del romanzo*, cit., pp. 71-101.

³³⁴ M. Kundera, *L’Arte del romanzo*, cit., p. 108.

Il romanzo è l'uomo, ricorda Ernesto Sabato nello *Scrittore e i suoi fantasmi*, alludendo alla coincidenza perfetta che individua tra i confini del romanzo e quelli che definiscono la sfera della «condizione totale e misteriosa»³³⁵ dell'esistenza umana.

Sulla stessa linea di Broch, anche il romanziere argentino coltiva la concezione di «romanzo totale»³³⁶: in

³³⁵ Cfr. in particolar modo il par. «*Il Romanzo e i tempi moderni*»: «Basare l'analisi del romanzo unicamente sulle diatribe dei cenacoli letterari – sono abbastanza liberi la lingua e lo stile, o troppo conservatori? – significa condannarsi al caos più arbitrario. Nessuna attività dello spirito e nemmeno uno dei suoi prodotti può essere capito e valutato nel ristretto ambito della sua sfera di competenza: né l'arte, né la scienza, né le istituzioni giuridiche; ma neppure quell'attività che appare ed è così visceralmente unita alla condizione totale e misteriosa dell'uomo e che è il riflesso e la rappresentazione delle sue idee, angosce e speranze: cioè la testimonianza globale dello spirito del suo tempo». Ne *Lo Scrittore e i suoi fantasmi*, cit. p. 22.

³³⁶ Si ricorda che proprio questo è il titolo di uno degli scritti raccolti ne *Lo Scrittore e i suoi fantasmi*, già da noi riportato all'interno del Cap. 2, *Dalla filosofia al romanzo: confronto tra metodo e forma della variazione su tema* (vd. nota n. 237). In questo senso, risulta però forse ancora più eloquente un altro par. dello *Scrittore e i suoi fantasmi*: «*Il romanzo, riscatto dell'unità primigenia*» (pp. 166-171), in cui il romanziere argentino scrive: «In ogni grande romanzo, in ogni grande tragedia, c'è una cosmo visione immanente. Camus, con ragione, può affermare che Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoevskij, Proust, Malraux e Kafka sono romanzieri filosofi. In quei creatori fondamentali c'è una *Weltanschauung*, o, meglio, 'una visione del mondo', un'intuizione del mondo e dell'esistenza; perché, contrariamente al pensatore puro, che ci offre nei suoi trattati uno scheletro strettamente concettuale della realtà, il poeta ci dà un'immagine totale, un'immagine che si distingue dal corpo concettuale tanto quanto un essere vivente dal suo cervello. In quei grandi romanzieri non si dimostra nulla, come invece fanno i filosofi o gli scienziati: si mostra una realtà. E tuttavia non una realtà qualsiasi, ma quella scelta e stilizzata dall'artista, scelta e stilizzata secondo la sua visione del mondo, e quindi la sua opera è un messaggio, *significa qualcosa*, è la forma che l'artista ha di comunicarci una verità sul cielo e l'inferno, la verità che egli capisce o subisce. Non ci dà una prova, né dimostra una tesi, né fa della propaganda per un partito o una chiesa: ci offre *una significazione*. Significazione: cioè quasi il contrario della tesi, perché in quei romanzi, l'artista si pone un obiettivo diametralmente opposto a ciò che quei propagandisti eseguono nei loro detestabili

contrapposizione al principio di vivisezione su cui si fonda la scienza – continua a spiegare Sabato nello *Scrittore e i suoi fantasmi* –, che considera la psiche umana in modo settoriale, a seconda del tipo di “intelligenza” presa in esame (quella emotiva piuttosto che l’intelligenza pratica, l’io cosciente piuttosto che l’inconscio), il romanzo, calamitando funzioni un tempo demandate alla magia e alla mitologia, costituisce l’unico strumento ancora in grado di liberare lo sguardo sull’uomo dalle costrizioni del microscopio, così da permettergli di abbracciare la sua complessità sostanziale, questo impasto di anima e corpo, e di poter tenere in conto, nel loro insieme, la molteplicità delle istanze che lo determinano.

prodotti. Quei grandi romanzieri, infatti, non sono destinati a moralizzare né ad edificare, non vogliono stordire la creatura umana e tranquillizzarla nel seno di una chiesa o di un partito; no, quelli sono poemi destinati a risvegliare l’uomo, a scuoterlo dall’ovattato groviglio di luoghi comuni e le regole sono ispirate dal Demonio, non dalla sagrestia o dal politburò». Ci scusiamo per aver confinato nello stretto spazio di una nota una riflessione, la cui pregnanza basterebbe a costituire il fulcro del discorso sulla missione cosmogonica del romanzo e su cui ci riserviamo di ritornare più avanti, ma in questo momento ci premeva soprattutto mettere in rilievo la coincidenza ravvisabile tra la concezione di Sabato e quella espressa da Hermann Broch nel saggio *L’immagine del mondo del romanzo*, a cui il romanziere argentino sembra richiamarsi apertamente, sebbene non citi direttamente il suo modello. Nella Prefazione all’ultima edizione italiana dei *Sonnambuli* di Broch, anche Kundera sottolinea l’affinità che intravede tra l’autore della trilogia ed Ernesto Sabato: «(...) è soprattutto il grande romanzo latinoamericano che dagli anni cinquanta e sessanta continua sulla strada aperta da Broch. Penso ad Ernesto Sabato che, nel 1974, afferma, in modo assolutamente brochiano, che ‘nel mondo moderno abbandonato dalla filosofia, frazionato in centinaia di specializzazioni scientifiche, il romanzo resta l’ultimo osservatorio da dove si può abbracciare la vita umana come un tutto’». Cit. pp. 18-19.

La facoltà di «suscitare la reale ricomposizione dell'uomo scisso»³³⁷, che accomuna il romanzo al mito e alla musica, nei tre casi viene conseguita per mezzo di un meccanismo analogo.

L'assetto conchiuso che contraddistingue gli schemi musicali (almeno, quelli adoperati dalla musica tonale, a cui facciamo maggiormente riferimento nel presente capitolo) sembra rispondere allo stesso principio per cui, consapevolmente o meno, gli uomini stabiliscono delle corrispondenze tra i diversi episodi della loro vita, al fine di ricercarvi una spiegazione, o meglio un modello alla luce del quale le circostanze che sembrano determinate dal caso si rivelino al contrario come necessarie, così lasciando trasparire il senso segreto che le sostiene. Questo senso non corrisponde però ad un significato di ordine razionale, scientifico; piuttosto, è afferrabile direttamente come intuizione, in quanto la sua natura è essenzialmente estetica: la stessa possibilità di interpretare, come parte di un disegno, elementi in apparenza discontinui basta a suscitare una sensazione di appagamento, paragonabile al tipo di godimento che si trae dall'ascolto di una sinfonia, la quale *non vuol dire nulla*, ma la cui compiutezza formale genera nell'ascoltatore un analogo senso di *riconciliazione*.

³³⁷ E. Sabato, *Lo Scrittore e i suoi fantasmi*, cit. , p. 21.

Anche il romanzo, che offre una rappresentazione ordinata della realtà, suscita questa impressione di redenzione dell'esistenza da tutto ciò che sembra insensato e contingente. Piuttosto che dalla possibilità di osservare le vicende dei personaggi, incasellate secondo la logica di un *plot*, il tipo di appagamento generato dal romanzo deriva dalla percezione delle varie corrispondenze, contrasti e simmetrie, in base a cui è concepita la struttura; in altri termini, dall'impressione di risanamento formale delle disarmonie – che si traduce in un senso di soddisfazione estetica – che il romanzo, al pari della musica, riesce a sviluppare.

Questo senso di acquietamento potrebbe derivare dalla risoluzione dell'ancestrale aspirazione alla *quadratura circuli* (la quadratura del cerchio), che – spiega Carl Gustav Jung – costituisce l'archetipo su cui si fonda ogni avventura conoscitiva³³⁸.

In questa ottica, ciò che accomuna il romanzo alla musica e al mito è la sua proprietà di cogliere il mistero dell'esistenza umana come bellezza, cioè di districare il

³³⁸ Jung ne parla a proposito delle immagini conosciute come mandala (il cui nome, in sanscrito, vuol dire "cerchio"): «la 'quadratura del cerchio' è uno dei tanti motivi archetipici che stanno alla base delle forme assunte dai nostri sogni e dalle nostre fantasie. La quadratura del cerchio è però uno dei motivi più importanti dal punto di vista funzionale: lo si potrebbe addirittura designare come 'l'archetipo della totalità'». Cit. da *Che cosa sono i mandala*, p. 382, in: C.G. Jung, *Opere. Volume 9: Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (1976), L. Baruffi (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino 1997.

suo intrigo apparente, organizzandolo sulla base di canoni estetici³³⁹.

Nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera, una riflessione del narratore a margine del capolavoro tolstoiano *Anna Karenina* fornisce il pretesto per lo sviluppo di analoghe considerazioni, sulla correlazione esistente tra i principi di composizione impiegati rispettivamente dalle due arti romanzesca e musicale e l'esercizio di "comprensione estetica" dell'esistenza coltivato dagli uomini:

«All'inizio del romanzo che Tereza teneva sotto il braccio quando era arrivata da Tomáš, Anna incontra

³³⁹ Questa breve definizione della funzione conoscitiva ricoperta dalla bellezza è in parte ispirata al personale dizionarietto delle «parole-chiave», redatto da Milan Kundera allo scopo di scongiurare eventuali fraintendimenti dei critici nell'interpretazione della sua poetica del romanzo (cfr. la sesta parte dell' *Arte del romanzo* «Sessantacinque parole», pp. 169-213). Dopo il concetto di AFORISMA, («forma poetica della definizione»), la seconda voce di questo vocabolario d'autore è dedicata all'approfondimento della nozione kunderiana di Bellezza (e conoscenza): «Quelli che dicono con Broch che la conoscenza è la sola morale del romanzo sono traditi dall'aura metallica della parola 'conoscenza', troppo compromessa dai suoi legami con le scienze. Bisogna dunque aggiungere: tutti gli aspetti dell'esistenza scoperti dal romanzo sono scoperti come bellezza. I primi romanzieri scoprirono l'avventura. Dobbiamo ringraziare loro se troviamo bella l'avventura e se ne siamo innamorati (...). Bellezza nell'arte: luce improvvisamente accesa del mai detto». Nella monografia dedicata al romanziere ceco (*Il Mondo romanzesco di Milan Kundera*, cit.), l'autore Kvetoslav Chvatik sviluppa ulteriormente queste osservazioni, spiegando che: «La funzione noetica del romanzo si realizza attraverso la sua funzione estetica; il romanzo come opera d'arte letteraria trasmette la conoscenza di nuovi aspetti dell'esistenza umana attraverso l'*effetto estetico*; la poetica del romanzo di Kundera incontra qui l'estetica della scuola strutturalista praghese». (vd. p. 171).

Vronskij in strane circostanze. Sono sul marciapiede di una stazione dove poco prima qualcuno è finito sotto un treno. Alla fine del romanzo sarà Anna a gettarsi sotto il treno. Questa composizione simmetrica, nella quale un identico motivo appare all'inizio e alla fine, può sembrarvi molto 'romanzesca'. Sì, sono d'accordo, ma a condizione che la parola 'romanzesca' non la intendiate come 'inventata', 'artificiale', 'diversa dalla vita'. Perché proprio in questo modo sono costruite le vite umane. Sono costruite come una composizione musicale. L'uomo, spinto dal senso della bellezza, trasforma un avvenimento casuale (la musica di Beethoven [che risuona nel ristorante in cui lavora Tereza, al momento del suo primo incontro con Tomáš, n.d.r.], una morte alla stazione) in un motivo che va poi a iscriversi nella composizione della sua vita. Ad esso ritorna, lo ripete, lo varia, lo sviluppa, lo traspone, come fa il compositore con i temi della sua sonata. Anna avrebbe potuto togliersi la vita in maniera diversa. Ma il motivo della stazione e della morte, quel motivo indimenticabile legato alla nascita dell'amore, nel momento della disperazione l'aveva attratta con la sua cupa bellezza. L'uomo senza saperlo compone la propria vita secondo le leggi della bellezza persino nei momenti di più profondo smarrimento. Non si può quindi rimproverare al romanzo di essere affascinato dai misteriosi incontri di coincidenze (come l'incontro tra Vronskij, Anna, il marciapiede della stazione e la morte, o l'incontro tra Beethoven, Tomáš e il cognac), ma si può a ragione rimproverare all'uomo di essere cieco davanti

a simili coincidenze nella vita di ogni giorno, e di privare così la propria vita della sua dimensione di bellezza»³⁴⁰.

Da un altro passaggio del romanzo, si evince che le stesse rappresentazioni oniriche possono fungere da prova di questa aspirazione, tipica degli uomini, a sviluppare una visione unitaria della propria esistenza. Qualsiasi sogno, infatti, ancora prima di apparire strano o inverosimile e, a seconda dei casi, di conforto oppure inquietante, al sognatore risulta innanzitutto «bello». Aggettivo a cui, in questo caso, non va attribuita una qualche accezione morale, ma esclusivamente estetica; un sogno è bello nel senso che la sua struttura è armoniosa, e sembra rispondere a criteri esclusivamente estetici: «Quei sogni non erano solo eloquenti, erano anche belli. Questo è un aspetto che è sfuggito a Freud nella sua teorie dei sogni – puntualizza il narratore dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, nel descrivere gli incubi che tormentano Tereza –. Il sogno non è soltanto una comunicazione (magari una comunicazione cifrata), ma anche un'attività estetica, un gioco dell'immaginazione, che è di per sé un valore. (...) Qui sta la radice del perfido pericolo del sogno. Se il sogno non fosse bello, sarebbe possibile dimenticarlo in fretta. Tereza, invece, tornava

³⁴⁰ M. Kundera, *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*, cit. pp. 59-60.

continuamente ai propri sogni, se li ripeteva dentro di sé, li trasformava in leggende». ³⁴¹

Tutti i sogni, anche quelli che non sembrano affatto rispondere ad una logica lineare, di tipo narrativo, perché magari costituiti da una sola immagine, dal loro autore vengono in genere percepiti come un *unicum*; dunque, come compiuti, armoniosi.

Questo perché anche una singola immagine onirica – oppure, nel caso di quei sogni che risultano composti da poche immagini sconnesse, lo stesso criterio che è alla base della loro concatenazione – si impone all’immaginazione di colui che produce il sogno come carica di una verità assoluta, che possiamo definire sacra (se, alla maniera di Mircea Eliade, assumiamo questo

³⁴¹ Ivi, p. 65. Ricordiamo che in questo romanzo e, più in generale, nel complesso dell’opera kunderiana, le scene oniriche non rappresentano solo delle parentesi, impiegate per alleggerire la narrazione, ma si rivelano in vari modi funzionali all’approfondimento dei temi esistenziali al centro dell’opera. Nell’ *Insostenibile leggerezza dell’essere*, esse vengono impiegate soprattutto allo scopo di sviluppare ulteriormente il personaggio di Tereza, in genere dall’atteggiamento docile e introverso e le cui paure si manifestano apertamente solo in sogno. Gli incubi menzionati dal narratore, ad esempio, costituiscono il contraltare della gelosia nutrita di giorno da Tereza verso le numerose relazioni clandestine allacciate dal marito. Allo stesso modo dei meccanismi che regolano i singoli sogni di Tereza, anche la sequenza con la quale essi si ripresentano nel tempo sembra rispondere ad una logica coerente, a testimonianza del *principio estetico* che, come si evince dalla lettura di Kundera, sembrerebbe regolare l’attività onirica. A questo proposito, il narratore spiega che Tereza «Sognava in successione tre serie di sogni: la prima, dove imperversavano i gatti, parlava delle sofferenze della sua vita. La seconda mostrava, in innumerevoli varianti, immagini della sua esecuzione. La terza parlava della sua vita dopo la morte, dove la sua umiliazione diventava uno stato senza fine. In quei sogni non c’era nulla da decifrare. L’accusa che essi rivolgevano a Tomáš era così chiara che lui non poteva far altro che star zitto o carezzare le mani di Tereza a testa bassa». (*Ib*).

aggettivo semplicemente per intendere tutto ciò il cui valore non è riducibile al suo significato più manifesto e contingente, che cioè non è «profano»³⁴²); in tal senso, essa rappresenta una forma conchiusa, che non può essere messa in discussione, ma solo accolta, interpretata.

I sogni appaiono come l'anello di congiunzione con quell'*altro mondo*, il mondo psicologico, che si configura come un sistema bilanciato di forze³⁴³; in quanto simbolico,

³⁴² Di Mircea Eliade, cfr. *Il Trattato delle religioni*, cit., in particolare il par. 1 del primo capitolo: «'Sacro' e 'profano'», pp. 3-6.

³⁴³ Ad esempio, Carl Gustav Jung, per definire l'unità psichica, ricorre al concetto di *Selbst* (il sé): a differenza dell'*io*, nozione con cui viene delimitato il solo «centro della coscienza», il sé rappresenta il punto d'incontro tra la coscienza e l'inconscio. Secondo Jung, il sé costituisce l'apice delle forme conchiusa, l'archetipo dell'ordine e della totalità e per questo può essere rappresentato simbolicamente dalle immagini del cerchio, del quadrato, del bambino e del mandala; incarna l'archetipo del centro, per eccellenza. Del concetto di sé, Jung tratta, ad esempio, in *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen, Roma 1950. In un altro volume, Jung offre un'interpretazione dei sogni, affine alla nostra ipotesi: «La coscienza divide: ma col sogno noi penetriamo nell'uomo più profondo, universale, vero ed eterno, ancora immerso in quella oscurità della notte primitiva in cui egli era il tutto e tutto era in lui, nella natura priva di ogni differenziazione e di ogni 'essere io'». Cit. da *La realtà dell'anima* (1947), trad.it. di P. Santarcangeli, Roma 1949, p. 43. Nell'intervento sull'*Eredità mitica della poesia*, cit., p. 306, anche Hermann sostiene che «Il sogno, questo quotidiano mito di tutti i giorni e di tutte le notti, non contiene soltanto la usuale (aristotelica) logica diurna, ma anche una più universale 'logica notturna', che include in sé la prima. Questa logica notturna si comporta certo in modo altamente 'illogico' con le sue connessioni e con i suoi tagli folgoranti: di essa però sappiamo con ogni sicurezza, proprio perché ne avvertiamo il 'senso' profondo, che segue norme ben precise anche se queste sembrano provenire da un altro mondo». Per Danilo Kiš, in linea con la poetica di Broch, l'ordine dei romanzi deve attenere alla stessa logica sotterranea che regola i sogni; dunque, rispecchiare la stessa «profondità della notte e dell'essere, fondata su leggi altre che non quelle cronologiche: le leggi dell'associazione e dell'organizzazione». Cit. da D. Kiš, *Tous les gènes de mese lectures*, intervista concessa nel 1973, ora in: ID, *Le résidu amer de l'expérience*, cit., p. 21.

dunque – per definizione – capace di racchiudere in un particolare il tutto³⁴⁴, ogni sogno comprende questo universo nella sua totalità.

In riferimento a quanto dicevamo prima, sull'aspirazione coltivata dagli uomini a concepire un ordine totale, sembra che sia questo il senso principale nel quale i sogni svolgono la loro funzione compensatrice: le immagini oniriche risarciscono l'uomo dalla sua immersione nella dimensione profana della realtà diurna, la «crudelissima immanenza» (come scriveva il filosofo Herzen), permettendogli di riconciliarsi con la logica coerente e unitaria della psiche, con il suo sé originario.

La medesima aspirazione al significato, questo desiderio di poter contemplare la trama di una vita umana nel suo insieme e coglierne una forma, un disegno coerente (in altri termini, ciò che siamo soliti chiamare destino), è anche alla base del genere biografico e autobiografico: «Questo

³⁴⁴ Per Mircea Eliade, ad esempio, ogni simbolo, per quanto piccolo, incarna sempre non una parte ma tutto il sistema che rappresenta: «Al limite, l'oggetto che diventa un simbolo tende a coincidere col *Tutto*, allo stesso modo che la ierofania tende a incorporare il sacro nella sua totalità, a esaurire *da sé sola* tutte le manifestazioni della sacralità (...). Questa 'unificazione' non è una confusione; il simbolismo permette il passaggio, la circolazione da un livello all'altro, da un modo all'altro, integrando tutti questi livelli e piani, *ma senza fonderli*. La tendenza a coincidere col Tutto dev'essere intesa come tendenza a integrare il 'tutto' in un sistema, a ridurre la molteplicità a 'situazione' unica». Cit. dal *Trattato di storia delle religioni*, cit., pp. 413-414. Dunque, anche il meccanismo alla base dei simboli rappresenta la perenne aspirazione umana alla definizione di un senso, di una visione unitaria delle cose, a sua volta eco della volontà cosmogonica – l'atto di creazione dal caos al cosmo – che contraddistingue l'esperienza umana e che è alla base di qualsiasi attività in cui l'uomo possa riconoscersi come *umano* piuttosto che animale, o passivo ingranaggio della *technè*.

libro è la storia della mia vita, il tentativo di raccontare questa vita seguendo un ordine cronologico e di scoprirne il significato»³⁴⁵, scrive Nina Berberova nell'*incipit* della sua autobiografia.

Come in tutti gli esempi di questo genere, anche Nina Berberova, nel raccontarsi, non manca di esaltare in rilievo segrete corrispondenze che intravede tra la sua esistenza e quella dei modelli di riferimento, o tra il suo io attuale e quello di un tempo; così, specifica che nella stessa strada di Mosca dove lei era venuta alla luce, «due anni e quattro mesi»³⁴⁶ prima di lei era nato Nabokov, o come la sua vocazione letteraria le si sia rivelata, come un fulmine a ciel sereno, già in tenera età: «a dieci anni giocavo, mi ingegnavo per sottrarmi ai compiti, mi mettevo nell'angolo e grattavo l'intonaco; insomma, ero come tutti i bambini, ma in me viveva anche un pensiero costante: sono un poeta, sarò un poeta, e voglio fare amicizia con chi è come me»³⁴⁷.

La possibilità di proiettare sulla propria esistenza una visione retrospettiva consente di ritagliarne il racconto secondo una precisa logica, di immaginare, tra le varie tappe che scandiscono il vissuto, la ricorrenza di simmetrie, parallelismi, progressioni significative; per

³⁴⁵ N. Berberova, *Il Corsivo è mio*, trad. it. di P. Deotto, Adelphi, Milano 1989.

³⁴⁶ Ivi, p. 41.

³⁴⁷ Ivi, p. 31.

riprendere il paragone presentato da Kundera, di sviluppare il proprio racconto alla maniera di una composizione musicale.

Il criterio di ordinamento di questa narrazione risiede non tanto nella saggezza accordata dalla maturità (Berberova termina l'autobiografia all'età di ottantotto anni), quanto nella possibilità di riconoscere, nelle maglie che sorreggono l'ordito di un'esistenza, la presenza di un tema, in riferimento al quale tutto diviene spiegabile: «Nel corso della narrazione risulterà chiaro quale sia per me il senso di questa vita (o forse di ogni vita), e quale sia la strada che porta a questo senso, o quantomeno la direzione in cui cercarla»³⁴⁸.

Più che la velleità di autorappresentarsi come bambina prodigio, o il capriccio di esibire la propria come la vita di una predestinata, in questo sforzo di ricondurre ogni vicenda ad un tema che si è individuato come perno dell'esistenza, si rivela la dignità umana al suo massimo grado, l'impeto etico di attestare la propria identità.

In un altro classico del genere autobiografico, *Ricordi, sogni, riflessioni*³⁴⁹ (1961) di Carl Gustav Jung (scritto a quattro mani con l'allieva Aniela Jaffé), lo psichiatra vi riconosce l'inutilità di affidarsi ai principi della scienza per cercare di determinare il senso di un'esistenza; infatti, a

³⁴⁸ Ivi, p. 16.

³⁴⁹ Cit.

differenza di altri oggetti di indagine, l'esperienza umana non può essere comparata a quella di nessun'altra creatura e, di conseguenza, si sottrae a qualsiasi metro oggettivo di valutazione.

Ne deriva che, nell'esplorazione di quanto lo concerne intimamente, l'uomo manca degli strumenti necessari ad un'analisi di tipo razionale e versa nello stato in cui si trovavano i primitivi, allorché si accingevano ad interpretare i fenomeni della natura nell'ignoranza delle più elementari leggi della fisica.

Come questi ultimi, l'uomo di oggi, che tenti un'ispezione della sua vita interiore – come di tutte le altre zone dell'esistenza lasciate nell'oscurità dalla scienza –, riesce a dominarne il caos solo ricorrendo all'attività affabulatoria, sua principale risorsa da tempi immemorabili. Dunque, tramite la sua riconversione entro una struttura narrativa che risulti codificata e unitaria; di un mito³⁵⁰.

«Che cosa noi siamo per la nostra visione interiore,
e che cosa l'uomo sembra essere *sub specie*
aeternitatis, può essere espresso solo con un mito. Il

³⁵⁰ Ricordiamo che, secondo Hermann Broch, soltanto «*mythos* e *logos* consentono all'uomo di intuire l'*a priori* del proprio io» e che ogni mito, a causa della sua intima connessione con il *logos*, rappresenta sempre un modello strutturalmente compiuto; capace di racchiudere, attraverso la narrazione di una realtà specifica, «la totalità della natura umana». Cit. da: H. Broch, *L'Eredità mitica della poesia*, cit., p. 302. Di Broch, cfr. anche la citazione che abbiamo riportato nella nota 273.

mito è più individuale, rappresenta la vita con più precisione della scienza. La scienza si serve di concetti troppo generali per poter soddisfare alla ricchezza soggettiva della vita singola. Ecco perché, a ottantatré anni, mi sono accinto a narrare il mio mito personale. Posso fare solo dichiarazioni immediate, soltanto 'raccontare delle storiÈ; e il problema non è quello di stabilire se esse siano o non vere, poiché l'unica domanda da porre è se ciò che racconto è la *mia* favola, la *mia* verità»³⁵¹.

L'arte del romanzo, nata da una tensione fagocitante nei confronti degli altri generi intellettuali e artistici³⁵²,

³⁵¹ Cit. dal Prologo di *Ricordi, sogni, riflessioni* di C.G. Jung e A. Jaffé, cit., p. 27.

³⁵² L'idea di romanzo come arte che ingloba gli altri generi, che finora abbiamo declinato soprattutto nell'accezione brochiana di romanzo «polistorico», espressione che allude all'attitudine inclusiva sviluppata da quest'arte rispetto agli altri strumenti del sapere (nella prospettiva di ricomporre, a livello puramente formale, una trama che amalgami le diverse immagini del mondo da essi conseguite), trova sostegno anche nelle teorie di György Lukács e Michail Bachtin, seppure in modalità differenti, a seconda dei due casi. Mentre il primo, affermando che «il romanzo, riunendo in sé tutte le forme, debba accogliere nella sua costruzione sia la pura lirica che i puri pensieri» (cit. da *Teoria del romanzo*, 1920, trad. it. a cura di G. Raciti, Edizioni Se, Milano 2004), intende riferirsi essenzialmente alla duplice natura di quest'arte, per il filosofo ungherese nata allo scopo di rappresentare l'eterno scontro tra la soggettività dell'uomo moderno, lasciato solo da quelle divinità che invece per gli eroi epici costituivano dei punti di riferimento stabili, ed un mondo che, di conseguenza, si rivela ai suoi occhi come irrimediabilmente alienante, il secondo, invece – le cui posizioni ci sembrano maggiormente in linea con quelle degli studiosi prese in esame nel nostro lavoro, come quelle di Broch e Kundera -, sviluppa questo assunto in riferimento ad un discorso di natura prettamente strutturale; ricordiamo che, nella sua monografia su Kundera (cit.), anche Chvatik sottolinea la distanza che separa le concezioni del romanzo presentate rispettivamente da Kundera e da Lukács, qualificando quest'ultima come più «contenutistica» (vd. p. 166). Per Bachtin, il romanzo, arte in divenire e, di conseguenza, naturalmente refrattaria ai tentativi di

sussume la particolare spinta conoscitiva che contraddistingue gli esperimenti biografici, indirizzata verso la comprensione di un destino; con la differenza che, nel regno problematico del romanzo, un personaggio non è mai riducibile ad un destino – inteso come traiettoria lineare che, dalla nascita, lo conduce, senza troppe deviazioni, a realizzare le sue potenzialità più intrinseche –, come invece accade nelle narrazioni mitiche ed epiche³⁵³. Queste ultime, più che il romanzo, sembrano

inquadramento troppo sistematici, non può integrarsi, come semplice genere tra gli altri, a forme letterarie invece consolidate fin da tempi preistorici, come la tragedia o l'epica; al contrario, nasce proprio a margine del loro smantellamento parodistico. A questo proposito, lo studioso russo scrive: «Non si può neppure parlare di un'armonia sulla base della reciproca limitazione e del reciproco complemento. Il romanzo parodia gli altri generi (proprio in quanto generi), smaschera la convenzionalità del loro linguaggio, soppianta alcuni generi e ne introduce altri nella sua propria struttura, reinterpreta e riqualificandoli» (cit. da *Epos e romanzo*, p. 447, in: M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit.). In questo senso, l'unica modalità nella quale risulta possibile l'incontro tra il romanzo e altre forme della letteratura o, più in generale, del sapere, avviene nel contesto della loro fagocitazione entro la struttura internamente incompiuta del romanzo.

³⁵³ Cfr. M. Bachtin, nel saggio dedicato al rapporto tra epica e romanzo, tra i quali lo studioso individua una cesura netta (diversamente da Lukács, per il tra i due vi è un rapporto di maggiore continuità): «L'uomo dei generi letterari alti e distanziati [tra i quali Bachtin riconosce l'epica, n.d.r.] è l'uomo del passato assoluto e dell'immagine di lontananza. Come tale, egli è del tutto compiuto e concluso. Egli è compiuto a un alto livello eroico, ma è compiuto e esasperatamente completo, è tutto qui, dal principio alla fine, coincide con se stesso, è assolutamente uguale a se stesso. Inoltre egli è tutto esteriorizzato. Tra la sua vera essenza e la sua parvenza esteriore non c'è la minima divergenza. Tutte le sue potenzialità sono realizzate fino in fondo nella sua posizione sociale esteriore, in tutto il suo destino, persino nel suo aspetto; fuori di questo suo destino determinato e di questa sua determinata posizione di lui non resta alcunché. Egli è diventato tutto ciò che poteva essere ed egli poteva essere solo ciò che è diventato. Egli è tutto esteriorizzato anche in un senso più elementare, quasi letterale: in lui tutto è aperto e detto ad alta voce, il suo mondo interiore e tutte le sue caratteristiche, manifestazioni e azioni esteriori si trovano su uno stesso piano. Il punto

costituire lo schema di riferimento a cui attengono le biografie intese come genere “a tesi”, che cioè rispondono all’obiettivo di piegare gli episodi che compongono l’esistenza del personaggio in questione ad una lettura che ne riveli il carattere finalistico.

Compito del romanzo, invece, è sondare la zona d’ombra, lo scarto che si annida tra l’azione che il personaggio libera all’esterno e il processo recondito dei suoi pensieri. Se comunque di destino si tratta, è un “destino interno” quello di cui sembra delineare i contorni l’arte del romanzo, un tipo di destino che non prevede necessariamente come condizione della sua presenza una rivelazione allo sguardo altrui; il perimetro dei problemi personali (amicizia, amore, dolore, etc.) di cui il personaggio fa esperienza e che compongono il bagaglio della sua identità, i *leit-motiv* della sua esistenza.

Mentre gli eroi dipinti dai miti, e dalle opere letterarie annoverabili sotto il genere memorialistico – di cui l’epica e le biografie possono forse essere considerate due possibili diramazioni – attengono alla sfera del divino, o comunque dell’astratto, in quanto interamente rispondenti ai determinati assunti teorici che sono chiamati a

di vista da cui egli guarda se stesso coincide interamente con quello da cui lo guardano gli altri, la società (la sua collettività), il cantore, gli ascoltatori». Cit. da *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo* (1938, 1941), pp. 475-476, in: M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit.

dimostrare, il «personaggio uomo»³⁵⁴, quello raffigurato dai romanzi, rappresenta la condizione umana sulla terra, nel territorio sempre imprevedibile dell'esistenza concreta. Comune al mito, resta però l'elemento a cui abbiamo dedicato la principale attenzione nel corso di questo capitolo – e a un cui maggior risalto può forse essere valso l'accento appena terminato alle differenze che separano mito e romanzo –, ossia la tensione conservata da quest'ultimo verso una struttura formale unitaria; come già ricordato, una delle possibilità che si offre al romanzo al fine del suo conseguimento, è costituita dal ricorso al principio formale dell'ironia³⁵⁵, che consente a quest'arte di restituire un'immagine armoniosa della varietà del reale e in cui si può forse ravvisare un retaggio della

³⁵⁴ Dal titolo di una raccolta di saggi di Giacomo Debenedetti: *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Garzanti, Milano 1988.

³⁵⁵ Ricordiamo che anche György Lukács riconosce in questo principio una delle caratteristiche fondamentali del romanzo (Cfr. soprattutto il quarto capitolo della Prima Parte della *Teoria del romanzo*, «*La forma interna del romanzo*», cit., pp. 62-75). Tuttavia, mentre Lukács, nel riconoscere la scoperta dell'ironia come il nocciolo della novità conoscitiva rappresentata dal romanzo, rispetto all'*epos*, sulla scorta dei teorici del primo romanticismo, la interpreta soprattutto come «l'autoriconoscimento – e dunque l'autosuperamento – della soggettività», – e, dunque, legge l'introduzione dell'elemento ironico nel romanzo secondo quell'accezione più «contenutistica» individuata da Chvatik (vd. nota 351) -, nello studio che abbiamo condotto finora, abbiamo fatto riferimento alla «struttura ironica» nel modo in cui la definisce, ad esempio, Milan Kundera, come declinazione di un tema alla luce di punti di vista differenti, così da non ridurne la lettura una particolare tesi.

«*coincidentia oppositorum*»³⁵⁶, principio alla base della struttura dei miti.

Quest'affinità formale, che sembra rappresentare il filo invisibile che collega il mito al romanzo – a lato delle differenze sostanziali che li separano e su cui ci soffermeremo nell'ultima parte del nostro studio – può essere messa in evidenza ricorrendo ancora ad un paragone con la musica.

Nel *Mito e la musica*, Lévi-Strauss scrive:

«Per quanto riguarda l'aspetto della somiglianza, il principale punto che assodai fu che, proprio come in una partitura musicale, è impossibile comprendere un mito come una sequenza continua. (...) dovremmo invece coglierlo come una totalità e scoprire che il suo significato fondamentale non è trasmesso dalla sequenza degli eventi ma, per così dire, da fasci di eventi, anche se questi eventi appaiono in momenti diversi della storia. Perciò dobbiamo leggere il mito più o meno come leggeremmo una partitura orchestrale, non una strofa dopo l'altra, ma sapendo che è necessario cogliere il senso dell'intera pagina e che le parole della prima strofa all'inizio della

³⁵⁶ Espressione adottata da Mircea Eliade nel *Trattato di storia delle religioni*, in riferimento alla struttura duplice dei miti, i quali sono spesso imperniati attorno allo scontro di due polarità, poi destinate a ricongiungersi, oppure all'agnizione di una divinità, di cui si rivelano i due volti benevolo e distruttore. Secondo lo studioso, questa costruzione potrebbe rappresentare la concezione orientale, nella quale «la perfezione non è concepibile senza un'effettiva totalizzazione dei contrari». Cit. dal *Trattato di storia delle religioni*, cit., par. «*Coincidentia oppositorum – modello mitico*», pp. 381-383.

pagina acquistano significato solo se vengono considerate parte e porzione di ciò che è scritto più avanti nella seconda strofa, nella terza e così via. Bisogna cioè leggere non solo da sinistra a destra ma contemporaneamente in senso verticale, da cima a fondo. Dobbiamo capire che ogni pagina è una totalità. E solo trattando il mito alla stregua di un partito orchestrale, scritto strofa per strofa, possiamo comprenderlo come una totalità ed estrarne il significato»³⁵⁷.

Allo stesso modo, il senso di un romanzo, quel che di più essenziale esso rivela dei temi che prende in esame non può essere desunto esclusivamente da una lettura lineare; piuttosto che dalla morale della storia raccontata, questo senso risulta dal concerto delle varie risonanze a cui dà luogo la modulazione dei temi in questione.

Come il compositore concepisce il primo movimento di una sonata già in funzione del modo in cui i suoi motivi convoglieranno nel finale, il romanziere organizza la sua opera «come una totalità»:

«(...) per lui 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,

³⁵⁷ C. Lévi-Strauss, *Mito e musica*, cit., pp. 57-58.

infatti, gli echi delle frasi già pronunciate, dei temi già esposti, si moltiplicheranno e, associati in accordi, risuoneranno ovunque»³⁵⁸.

Nelle pagine del *Sipario* – da cui è tratta la precedente citazione –, Milan Kundera offre un saggio di questa inclinazione compositiva osservata dai romanzieri, basata sulla lungimiranza.

Nel finale dell'*Educazione sentimentale* (1869) di Flaubert, Frédéric e Deslauriers rievocano malinconici la loro prima visita al bordello, risalente a parecchi anni prima; in realtà, si tratta di una visita mancata: i due amici, infatti, scappano appena arrivati, paralizzati dalla timidezza.

Tuttavia, a dispetto della maturità poi conquistata da adulti, la cosiddetta «educazione sentimentale», entrambi si trovano d'accordo a riconoscere proprio nel periodo del loro primo apprendistato – di cui la figuraccia al bordello rappresenta il culmine – la più bella stagione della loro vita.

A prima vista, questo riferimento, che figura per la prima volta direttamente nel finale, ad un episodio in realtà verificatosi fuori dal tempo del romanzo (prima che la storia effettiva avesse inizio) e altrimenti sempre taciuto – e questo nonostante rappresenti il “sugo della storia”, almeno nell’ottica dei protagonisti – potrebbe essere

³⁵⁸ M. Kundera, *Il Sipario*, cit., par. «*Il Romanzo come utopia di un mondo che ignora l'oblio*», pp. 164- 165.

interpretato come un difetto di composizione, una deviazione rispetto alle regole normalmente seguite nella fase narrativa dello “scioglimento”.

A ben guardare, però, si nota che un’allusione alla vicenda del bordello compare già all’inizio del romanzo, più precisamente nel secondo capitolo della prima parte.

Al termine di una passeggiata, Frédéric e Deslauriers scorgono una luce accendersi sotto il tetto di una casupola in lontananza: questa apparizione risveglia nei due amici il ricordo di un’avventura comune e non meglio specificata, la cui evocazione scatena fragorose risate.

L’introduzione di questo piccolo dettaglio, lasciato scivolare quasi impercettibilmente all’inizio del romanzo, proietta nuovi significati sul finale; al contrario che asimmetrico, esso si rivela il prodotto di un calcolo ben studiato, il cui risultato – osserva Kundera – è quello di provocare una sorta di effetto contrappuntistico tra l’allegria registrata dalle risate di Frédéric e Deslauriers all’alba del loro percorso di iniziazione sentimentale e la malinconia provata invece alla fine.

Perché questo raffinato disegno compositivo possa esser colto, è però necessario che il lettore sia in grado di passare dalla semplice attenzione automatica, di solito richiesta per immagazzinare prontamente (e dimenticare altrettanto velocemente) l’ondata di dati proveniente ogni

giorno dalla televisione, dal web o da quella narrativa «in concorrenza con le arti audiovisive e la cronaca»³⁵⁹ a una concentrazione più profonda, necessaria a trattenere i particolari indiziali che il romanziere dissemina nella sua opera, almeno fino a veder compiuto il tracciato che ne riscatta il senso complessivo³⁶⁰.

³⁵⁹ Con questa formula, Massimo Rizzante allude a quel tipo di produzione che sembra aver rinunciato ad ogni prerogativa artistica di filtrare *estheticamente*, cioè attraverso un lavoro di invenzione formale, la rappresentazione del mondo e che si riduce, proprio come una cronaca o un telefilm, all'esposizione di una vicenda dallo snodo incalzante, il cui principio d'azione è favorito a tutto svantaggio dello spazio lasciato alla riflessione. Questa abdicazione dello statuto artistico a favore di quello informativo tradisce una profonda incomprensione del ruolo della letteratura, la cui utilità viene misurata ormai solo sulla base della sua funzionalità meramente contingente. A questo proposito, dal saggio di M. Rizzante *Non siamo gli ultimi*, cit., cfr. soprattutto il capitolo «*Il niño interior*», pp. 34-38.

³⁶⁰ Il discorso relativo al tipo di memoria sollecitata dalla lettura dei romanzi è stato affrontato nel terzo par. del secondo capitolo, «*La temporalità altra della musica e del romanzo*»; vd. soprattutto pp. 45-46. In un'altra sua opera, *L'immortalità*, lo stesso Kundera offre un saggio, in questo caso attraverso la modalità ironica insita ai romanzi, della disabitudine dell'uomo contemporaneo a coltivare quel tipo di pazienza necessaria alla comprensione di un'opera artistica, che si tratti di musica o di romanzo. Incapace di discernere l'importanza della forma, al contrario intesa come un apparato ingombrante, che serve solo a ritardare l'esposizione della trama – il cui scorrimento invece si vuole semplice e veloce –, l'uomo cartesiano dei nostri tempi, ridotto ormai all'*extrema ratio*, delle opere artistiche ritiene solo quello che percepisce come veramente utile; cioè, funzionale ad un accrescimento dell'erudizione o, al massimo, ad un effetto distensivo, nella sua ottica l'arte essendo ridotta alle sole funzioni eminentemente pratiche di apparato dell'informazione o di evasione. Così, nell'ultimo capitolo dell'*Immortalità*, il medico Paul commenta con sarcasmo la fatica dispensata dal compositore Mahler, nel rifinire la sua celebre *Settima sinfonia*; di seguito, riportiamo un estratto del dialogo svoltosi tra questo personaggio e il narratore (che rappresenta direttamente l'*alter ego* di Kundera): «'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

Questo tipo di tensione progettuale è alla base di tutte le arti; anche di quelle apparentemente affidate all'improvvisazione, come certe correnti della musica jazz o della pittura astratta; ma ciò che distingue il romanzo dalla comune narrativa, il *quid* che chiamiamo l'elemento romanzo, consiste proprio nella possibilità che, in quest'arte, la forma acquisisce di concorrere all'espressione del senso.

Nel caso del romanzo, la progettazione macro-strutturale si presenta come la *condicio sine qua non*, la fase nella quale esso esaurisce il suo compito essenziale. Nella possibilità di imbastire un disegno compositivo, che stimoli il lettore alla necessità di abbracciare l'opera nel suo insieme per poterne comprendere le singole parti, il romanzo realizza la sua aspirazione alla totalità.

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 (...)'. Cit. da M. Kundera, *L'Immortalità*, cit. , pp. 355-356.

3.5 *Variazione su tema o la forma della massima totalità*

Per spiegare la somiglianza che unisce, a livello formale, i miti e le composizioni musicali del periodo classico – la cui compattezza strutturale risponde in entrambi i casi alla funzione di restituire una visione ordinata dell'esistenza – e la relativa necessità di sottoporli ad un'analisi che rispetti lo stesso metodo sincronico, cioè basato sull'esame della correlazione piuttosto che della successione dei singoli passaggi, in *Mito e musica* Lévi-Strauss cita, ad esempio, *l'Anello del Nibelungo*.

Lévi-Strauss si concentra in particolar modo sulla ricorrenza di uno stesso motivo musicale in tre momenti distinti e lontani: quello in cui Alberico promette di rinunciare per sempre all'amore in cambio dell'oro (nell'*Oro del Reno*), quello in cui Sigmundo estrae la spada dall'albero in cui era conficcata e conquista così Siglinda (nella *Valchiria*) e un altro nel quale il re degli dei, Wotan, condanna sua figlia Brunilde ad un lungo sonno magico e la circonda di fiamme (sempre nella *Valchiria*).

Il confronto a cui dà luogo l'accostamento di queste scene, reso possibile dall'individuazione del loro *leit-motiv*, permette di ricavarne significati, utili alla comprensione dell'intera opera, che non sarebbe stato possibile desumere da una considerazione isolata dei tre diversi episodi; attenendoci all'interpretazione di Lévi-Strauss,

«che l'oro, la spada e Brunilde sono una sola e medesima cosa: l'oro come mezzo per conquistare il potere, e la spada come mezzo per conquistare l'amore, se così si può dire. E questa sorta di fusione tra l'oro, la spada e la donna ci spiega perfettamente perché, alla fine di *Il crepuscolo degli dei*, l'oro ritorna al Reno, proprio attraverso Brunilde: essi erano una sola e identica cosa, vista da differenti angolature»³⁶¹.

Allo stesso modo – continua Lévi-Strauss – i miti, in quanto prodotto dell'esigenza profondamente umana di ristabilire un ordine nel caos, appaiono spesso strutturati in previsione della conciliazione finale di un conflitto generato tra entità dalla natura apparentemente opposta, come cielo e terra, sole e luna, e così via.

La stessa possibilità di percepire tale ricongiunzione deriva dalla capacità di tener presente, in ogni momento, il mito nel suo complesso e così di riconoscere che ciò che in un primo momento sembra rispondere ad una diversa natura può rivelarsi in realtà la stessa cosa « vista da differenti angolature».

Nell'esempio wagneriano appena menzionato è possibile riconoscere un modello di variazioni sul tema. Lévi-Strauss riconosce in questa forma un principio ideale al sostegno di una composizione organica, concentrata, in cui ogni passaggio si presenta strettamente correlato agli

³⁶¹ C. Lévi-Strauss, *Mito e musica*, cit., p. 61.

altri, tanto da indurre l'ascoltatore, in ogni istante della composizione, a restare sempre «consapevole della totalità»³⁶²:

«Se prendiamo per esempio la formula musicale del tema e delle variazioni, possiamo individuarla e sentirla solo se, ad ogni variazione, abbiamo in mente il tema ascoltato in precedenza; ogni variazione conserva il suo sapore solo se, inconsciamente, riusciamo a sovrapporla all'ultima variazione udita»³⁶³.

Abbiamo già spiegato che la ragione per cui i romanzieri individuano nelle forme musicali efficaci modelli di rappresentazione dell'esistenza è che esse sembrano ricalcare delle formule ancestrali, corrispondenti alla maniera in cui, fin dalle origini, gli uomini si sono rappresentati la realtà.

³⁶² Ivi, p. 62.

³⁶³ Trad. nostra dall'originale in francese: «Si vous prenez la formule musicale dite 'Thèmes et Variations', par exemple, vous ne la percevez et vous ne la sentirez que si pour chaque variation vous gardez à l'esprit le thème que vous avez entendu pour commencer; chaque variation n'a sa propre saveur que si, inconsciemment, vous savez la superposer à la variation que vous venez d'entendre». Cit. da : C. Lévi-Strauss, *Mythe et musique*, cit., p. 43. In questo caso, abbiamo preferito attenerci all'originale e non alla traduzione italiana a cura di Cesare Segre («Se prendiamo per esempio la formula musicale del tema e delle variazioni, possiamo individuarla e sentirla solo se, ad ogni variazione, abbiamo in mente il tema ascoltato in precedenza; ogni variazione ha un suo sapore particolare, se riusciamo inconsciamente a sovrapporla all'ultima variazione udita»), che ci sembrava non sottolineare opportunamente l'idea di Lévi-Strauss dell'impossibilità di distinguere ogni variazione se non riconducendola alle precedenti (e dunque al tema).

Forma mentis per eccellenza, la variazione su tema si configura come un modello conoscitivo basilare, dal momento che appare fondata sui principi di immanenza e trasformazione alla base di ogni fenomeno³⁶⁴.

Anche Milan Kundera, da noi menzionato già più volte, in quanto nel gruppo dei romanzieri che adottano le forme musicali, dimostrandosi particolarmente consapevoli della loro valenza esistenziale e, di conseguenza, della potenziale funzionalità di questi schemi ai fini dell'indagine conoscitiva tentata dall'arte del romanzo, tra le varie forme, mostra di riconoscere proprio nella variazione sul tema il modello più esemplare del modo in cui gli uomini inquadrano la loro esistenza.

Già nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* Kundera aveva osservato come l'uomo che ricerchi nella sua vita un disegno, un principio di senso, tenda a rappresentarsela secondo «le leggi della bellezza»³⁶⁵, parametri che sembrano riecheggiare le composizioni musicali.

Nel romanzo composto successivamente – *L'Immortalità* (1990) – Kundera ritorna su questo paragone, specificando però che la forma che meglio si configura come modello per una riflessione sull'esistenza è la variazione su tema,

³⁶⁴ Per un approfondimento della valenza filosofica insita al concetto di variazione sul tema, si rimanda al nostro secondo capitolo.

³⁶⁵ Cit., vd. nota 340.

unità strutturale matrice di forme compositive più complesse, *leit-motiv* della stessa musica.

In una delle numerose meditazioni poetiche che contrassegnano la poetica kunderiana, il narratore dell'*Immortalità* (*alter ego* dell'autore) spiega che la stessa astrologia costituisce un esempio di come l'uomo, fin da tempi immemorabili, usi raffigurarsi il corso della propria esistenza secondo un paradigma che rispecchia il tracciato compositivo da noi conosciuto come variazione sul tema:

«(...) Pare che l'astrologia ci insegni il fatalismo: non sfuggirai al tuo destino! Per me l'astrologia (intendiamoci, l'astrologia come metafora della vita) dice qualcosa di molto più sottile: non sfuggirai al *tema* della tua vita! Da ciò deriva, ad esempio, che è una pura illusione voler iniziare a un certo punto della vita una 'nuova vita' che non assomigli alla precedente, iniziare, come si dice, da zero. La vostra vita sarà sempre fatta dello stesso materiale, degli stessi mattoni, degli stessi problemi, e ciò che in un primo momento vi apparirà come una 'nuova vita' ben presto si dimostrerà una semplice variazione di quella precedente. L'oroscopo assomiglia all'orologio e l'orologio è la scuola del finito: non appena la lancetta descrive un cerchio e ritorna al punto di partenza, una fase è conclusa. Sul quadrante dell'oroscopo le nove lancette girano a diversa velocità e ad ogni istante si conclude una fase e ne inizia un'altra. Quando l'uomo è giovane, non è in

grado di percepire il tempo come un cerchio, bensì come una strada che porta dritta verso orizzonti sempre nuovi; non intuisce ancora che la sua vita contiene un unico tema; lo comprende solo nel momento in cui la sua vita comincia a realizzare la prima variazione»³⁶⁶.

Per definizione, non è possibile conoscere l'*informe*.

Se conoscere equivale a fare luce, distinguere la forma delle cose, ignoto è ciò che giace nell'indistinto dell'oscurità.

L'atto di comprendere un fenomeno comporta quindi la necessità di riconvertire l'assetto nebuloso con cui all'inizio esso si presenta alla luce di un modello formale.

La stessa possibilità di percepire una forma implica il fatto di riuscire a seguire l'evoluzione di un «sostrato» (come Eraclito definiva il nocciolo che non muta) attraverso lo spettro di una o più alterazioni; solo queste ultime, infatti, forniscono l'occasione di riuscire a distinguerlo e, in questo modo, di comprenderlo.

A questo riguardo, risuonano significativi e quasi oracolari alcuni versi di Seamus Heaney: «Strano come le cose in vista, una volta intuite, / si convertano in cose previste; / e come ciò che ci capita si manifesti / solo alla luce di ciò che è già successo (...)»³⁶⁷.

³⁶⁶ M. Kundera, *L'Immortalità*, cit., p. 294.

³⁶⁷ Versi tratti dalla sezione «*xlviii*» del poemetto *Misurazioni*, trad. it. di N. Fusini, ora in: S. Heaney, *Poesie scelte*, R. Sanesi (a cura di), trad.

Il messaggio di fondo di questi versi, e in cui sembra sussistere anche la filosofia che sottende la forma delle variazioni, è che la conoscenza sia possibile solo come riconoscimento. Questo assunto porta Kundera a concludere che se l'uomo tenta di comprendere gli avvenimenti della sua vita, finisce per inquadrarli secondo la logica delle variazioni su tema:

«(...) E la vita è così: non somiglia a un romanzo picaresco, dove il protagonista di capitolo in capitolo viene continuamente sorpreso da nuovi avvenimenti senza alcun denominatore comune. Somiglia alla composizione che i musicisti chiamano: *tema con variazioni*»³⁶⁸.

La riflessione intorno al valore della variazione su tema come modello di lettura dell'esistenza campeggia già nel *Libro del riso e dell'oblio*, presentato dallo stesso Kundera come un omaggio in forma di romanzo all'arte della variazione³⁶⁹. Quest'ultimo, insieme ai successivi *L'Insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'Immortalità* – pubblicati tutti nell'arco di una decina d'anni, tra il 1978 e

it. di R. Sanesi, G. Sacerdoti, N. Fusini e F. R. Paci, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 165.

³⁶⁸ M. Kundera, *L'Immortalità*, cit., p. 293.

³⁶⁹ Cfr. la citazione da noi riportata a p. 10: «Tutto questo libro è un romanzo in forma di variazioni. Le diverse parti si susseguono come le diverse tappe di un viaggio che ci conduce all'interno di un tema, all'interno di un pensiero, all'interno di una sola e unica situazione (...)». Cit. da: M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 201.

il 1990 –, sembra comporre un trittico unitario: una trilogia dedicata all'arte della variazione.

Oltre a fornire di per sé un omaggio a questo principio compositivo attraverso la sua stessa struttura formale³⁷⁰, il *Libro del riso e dell'oblio* presenta per la prima volta, nell'*excursus* dell'opera romanzesca di Kundera, alcuni temi – tra i quali proprio la riflessione sul concetto di variazione sul tema –, che successivamente saranno ripresi e modulati sia nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* che ne *L'Immortalità*; a questo proposito, non pare essere un caso il fatto che il narratore dell'*Immortalità*, riflettendo sulle problematiche esistenziali esposte nel romanzo, ad un certo punto dichiara di volerlo intitolare «*L'Insostenibile leggerezza dell'essere*» o che, nell'episodio del *Libro del riso e dell'oblio* in cui Tamina dimora sull'immaginaria isola dei bambini, essa venga sopraffatta dal terribile «*peso della leggerezza*»³⁷¹.

Allo stesso modo, se nel *Libro del riso e dell'oblio* e *L'Immortalità* – rispettivamente primo e ultimo romanzo della trilogia – l'idea delle variazioni si concretizza anche in tema narrativo, questo concetto sembra assumere centralità anche nella storia raccontata dall'*Insostenibile leggerezza dell'essere*: come osserva François Ricard,

³⁷⁰ Per un approfondimento della composizione strutturale del *Libro del riso e dell'oblio*, su cui ci siamo soffermati in più di un'occasione per la sua evidente funzionalità ai fini del nostro studio sulla forma variazione, cfr. soprattutto il par. 2.3. «*Metodo versus forma*».

³⁷¹ M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 227.

l'ossessione del protagonista Tomáš, che cerca in ogni amante «quel milionesimo di diversità»³⁷² che la distingue dalle altre e nella cui scoperta risiede tutto il piacere della conquista non è altro che «l'ossessione della *variazione*»³⁷³.

L'uniformità riscontrabile tra questi romanzi è sancita anche dal fatto che tutti e tre sembrano rappresentare una svolta nella poetica kunderiana: sono i primi che Kundera compone a seguito del suo trasferimento come esule in Francia e con cui il romanziere rompe il silenzio (di circa sette anni) in cui si era rintanato dopo la composizione del *Valzer degli addii*³⁷⁴ (1973) – romanzo dopo il quale l'autore aveva inizialmente dichiarato di ritenere conclusa la sua carriera -; allo stesso tempo, sono gli ultimi tre che Kundera redige in ceco, prima del passaggio al francese. Ma, soprattutto, in queste tre opere Kundera celebra l'esautoramento del principio compositivo maggiormente impiegato nel suo primo ciclo di romanzi (quello in lingua ceca), quale la forma della sonata – di ispirazione prettamente beethoveniana –, prima di avviarne uno nuovo, imperniato sul modello della fuga³⁷⁵.

³⁷² M. Kundera, *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*, cit., p. 204.

³⁷³ F. Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'oeuvre de Milan Kundera*, Gallimard, Paris 2003, p. 86.

³⁷⁴ M. Kundera, *Il Valzer degli addii* (1973), trad. it. di S. Vitale e A. Mura, Adelphi, Milano 1989.

³⁷⁵ Questa svolta è confermata dallo stesso Kundera, in dichiarazioni rilasciate in diverse occasioni. Ne riportiamo una tra le più recenti: «Amo dire che i romanzi del mio ciclo ceco sono scritti in forma di sonata, cioè

L'affinità strutturale dei tre romanzi in questione è riscontrata anche da Ricard: pur ravvisando, nel complesso dei romanzi kunderiani (dunque, sia quelli in ceco che in francese), un insieme così compatto da sembrare «un seul livre»³⁷⁶, il critico canadese riconosce che, dei due principi da Kundera dichiarati indispensabili alla composizione di un romanzo, il principio “epico” e quello “musicale”, nel gruppo dei primissimi romanzi – dall’opera d’esordio, *Lo Scherzo*³⁷⁷ (1967), al *Valzer degli addii* – sembra ancora prevalere una maggiore attenzione nei confronti della trama (dunque, il riferimento al principio “epico”), mentre in quelli successivi (*Il Libro del riso e*

sono composti come una *suite* di movimenti – nel mio caso sempre sette – che per tono, stile, *tempo* e tema dominante contrastano moltissimo l’uno con l’altro. Con *L’Immortalità* ho avuto l’impressione di essere giunto all’esaurimento di questa forma e delle sue possibilità (...). Nell’*Immortalità* vedo una sintesi di tutto il mio periodo ceco. Dopo averlo terminato, ero convinto che non avrei scritto più nulla. E, in effetti, ho smesso di scrivere romanzi [nel 1993 vede la luce solo il saggio *I Testamenti traditi*, cit., n.d.r.]. Quando, sette anni dopo, ho inventato con insolita rapidità *La Lentezza*, per me è stata una vera sorpresa. Ho vissuto quel momento come una rinascita inattesa. Ma la rinascita non è una ripetizione. Quello che mi ha affascinato è che grazie alla *Lentezza* ho trovato immediatamente un’altra forma. Meglio così: alla novità radicale della forma si era aggiunta la novità della lingua». Cit. dal dialogo *Sulla sonata e sulla fuga*, tra Milan Kundera e Massimo Rizzante, cit., p. 63.

³⁷⁶ Cfr. F. Ricard, *Le dernier après-midi d’Agnès. Essai sur l’oeuvre de Milan Kundera*, cit., il par. «Un seul livre», pp. 48-52. Ricordiamo che, in seguito, questa interpretazione dei romanzi kunderiani come «un seul livre», per la prima volta avallata da Ricard, è stata riconosciuta anche ufficialmente: nel 2011, il complesso dell’opera di Kundera (comprensiva dei saggi) è stato ripubblicato nella collana «*Pléiade*» di Gallimard e presentato, per l’occasione, come un’opera unitaria, attraversata dai medesimi filoni tematici e formali; l’edizione è stata curata proprio da François Ricard, in stretta collaborazione con l’autore.

³⁷⁷ M. Kundera, *Lo Scherzo* (1967), trad. it. di G. Dierna [A. Barbato], Adelphi, Milano 1986.

dell'oblio, *L'Insostenibile leggerezza dell'essere e L'Immortalità*) questo rapporto appare invertito; in altre parole, per Ricard, l'ultima trilogia di romanzi appare caratterizzata da una maggiore attenzione rivolta alla forma (rispetto alla trama), che Kundera intende in senso musicale, come gioco di simmetrie e corrispondenze tra le diverse parti dell'opera³⁷⁸.

Un ulteriore indizio dell'uniformità strutturale presente tra i tre romanzi può essere considerato il fatto che, sia nel *Libro del riso e dell'oblio* che nell'*Immortalità*, la riflessione esposta dal narratore sul senso della forma variazione figura nella sesta delle sette parti in cui sono suddivisi tutti e tre romanzi.

Ciò risulta indicativo soprattutto se si considera la funzione di cui, in genere, Kundera riveste le parti dei suoi romanzi poste come penultime: l'autore usa introdurre personaggi o scenari completamente nuovi, che apparentemente sembrano rappresentare una digressione rispetto alla linea principale della trama, ma il cui valore è invece strumentale ad una *mise en abyme* dell'intera opera³⁷⁹.

³⁷⁸ Cfr. F. Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'oeuvre de Milan Kundera*, cit., pp. 43-44.

³⁷⁹ Per approfondire la logica che sottende la scansione dei romanzi di Kundera, e dunque cogliere meglio il senso assunto dalla sesta parte, confronta queste affermazioni dello stesso autore: «Quando ho finito di scrivere *Lo Scherzo*, non avevo alcuna ragione di meravigliarmi che avesse sette parti. Poi ho scritto *La Vita è altrove*. Il romanzo era quasi finito e aveva sei parti. Non ero soddisfatto. La storia mi sembrava

Il fatto che la riflessione sulla forma variazione compaia proprio nella sesta parte dei romanzi che figurano rispettivamente come primo e ultimo della trilogia da noi individuata sembra rafforzare l'ipotesi che Kundera abbia voluto invitare i lettori a riconoscere in questo principio compositivo non soltanto il cardine strutturale dei singoli romanzi ma, più generalmente, dell'intero micro-ciclo da essi aperto e concluso.

Nella sesta parte del *Libro del riso e dell'oblio*, Kundera ritorna ad occuparsi del personaggio della giovane vedova Tamina – già protagonista della quarta parte dello stesso romanzo –, rivelando il suo ruolo di primo piano nella composizione generale: «Tutto questo libro (...) È un romanzo su Tamina e, nell'istante in cui Tamina esce di scena, è un romanzo per Tamina. È lei il personaggio principale e il principale destinatario, e tutte le altre storie sono variazioni della sua storia e si congiungono nella sua vita come in uno specchio»³⁸⁰.

In particolare, Kundera dedica questa parte del romanzo al racconto del viaggio di Tamina sull'isola dei bambini, dove il bisogno di spensieratezza che muove l'eroina a partire si

piatta. Improvvisamente mi è venuta l'idea di inserire una vicenda che accadesse tre anni dopo la morte dell'eroe (ossia al di là del tempo del romanzo). E la penultima parte, la sesta: «Il quarantenne». Di colpo, tutto fu perfetto. Più tardi mi sono reso conto che questa sesta parte corrispondeva alla sesta parte dello *Scherzo* («Kostka»), che introduce anch'essa nel romanzo un personaggio esterno, e apre nel muro del romanzo una finestra segreta». Cit. dall'*Arte del romanzo*, cit., pp. 124-125.

³⁸⁰ M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 201.

traduce, letteralmente, nel bando di ogni forma di pensiero, di riflessione, che i bambini – unici governanti dell'isola – impongono a favore dell'assoluta supremazia del gioco e del divertimento.

A questa linea narrativa, schiettamente onirica, Kundera alterna un racconto di carattere autobiografico, che fornisce il pretesto per l'esposizione delle riflessioni di natura musicologica: sulla scia di una serie di studi avviati dal padre (esperto di musica) poco prima di morire, Kundera – o meglio, il narratore, che in questa parte del romanzo rappresenta il punto di vista dell'autore – cerca di districare il senso del labirinto di variazioni realizzato da Beethoven nella sua ultima opera, l'*opus 111*, sonata in cui il compositore tedesco sembra emancipare le variazioni dallo stadio di tecnica puramente ornamentale a quello di «forma sovrana»³⁸¹, principio compositivo nel cui impiego di tutte le potenzialità risiede la *raison d'être* dell'opera³⁸².

Il narratore intuisce che nella scelta di improntare la composizione sul continuo ritorno al tema centrale, piuttosto che sull'evoluzione di soluzioni sempre nuove,

³⁸¹ Ivi, p. 196.

³⁸² Dell'importanza assunta da Beethoven nell'evoluzione del principio della variazione, e in particolare della tappa segnata a questo riguardo dall'*opus 111*, abbiamo già trattato nel par. 1.2 « *La variazione su tema da Bach a Schönberg* ». Come un filo rosso, lasciamo che il riferimento a questa sonata – “opera sovrana” delle variazioni – attraversi il nostro studio, in segno dell'omaggio che anche noi abbiamo inteso offrire a questo principio compositivo e al fondamento etico, che si può intendere come *la morale dell'essenziale*, che lo sostiene.

Beethoven aveva ravvisato un'occasione unica di rivelare il valore dell'arte in quanto *forma della concentrazione*; la sua possibilità di inoltrare un tipo di conoscenza rivolta non in senso orizzontale, quindi non intesa come semplice *enumerazione*, ma verso la profondità; la sua possibilità di addentrarsi nei meandri del particolare, in un modo che la scienza non potrà mai eguagliare.

La forma della variazione rappresenta la manifestazione più diretta di questo potere in cui risiede l'autonomia conoscitiva dell'arte, in quanto – spiega Kundera nei *Testamenti traditi*, in cui ritorna ad occuparsi del concetto di variazione in maniera più estesa³⁸³ – costituisce la forma della massima *essenzialità*: meglio di qualsiasi altro principio strutturale, essa garantisce la tenuta di una composizione da cui risulta bandito ogni *remplissage*, ogni passaggio che non risulti immediatamente funzionale all'esplorazione del tema di base.

Per questo, il narratore del *Libro del riso e dell'oblio* paragona l'artista alla condizione dell'uomo, che è perennemente in bilico tra due infiniti, «l'abisso dell'infinitamente grande e l'abisso dell'infinitamente piccolo»³⁸⁴, ossia l'infinito dell'universo esteriore e quello della propria anima, non meno insondabile; e la forma

³⁸³ Del brano dei *Testamenti traditi* in cui Kundera spiega il principio delle variazioni su tema, confronta la citazione che abbiamo riportato nel par. 1.2. «*La variazione su tema da Bach a Schönberg*» (vd. nota 61).

³⁸⁴ M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 200.

compositiva della variazione, in particolare, a questo secondo infinito, o meglio al viaggio che è possibile tentare negli abissi della piccolezza:

«Cercherò di spiegarmi con un paragone. La sinfonia è un'epopea musicale. Si potrebbe dire che è come un viaggio che ci porta, attraverso l'infinito del mondo esteriore, da una cosa a un'altra, sempre più lontano. Anche la variazione è un viaggio. Ma questo viaggio non ci porta attraverso l'infinito del mondo esteriore (...). Il viaggio della variazione ci porta dentro questo *altro* infinito, nell'infinita varietà del mondo interiore che si cela in ogni cosa»³⁸⁵.

Queste analisi chiariscono il senso dell'incontro – che possiamo definire a pieno titolo come *contrappuntistico*, secondo quanto dichiara lo stesso Kundera³⁸⁶ –, nella sesta parte del romanzo, tra le riflessioni sulla forma *variazione esposte dal narratore e il racconto onirico relativo al viaggio di Tamina*, che di quelle considerazioni sembra costituire la traduzione metaforica; infatti, il

³⁸⁵ Ivi, pp. 199-200.

³⁸⁶ Ricordiamo che, nell'*Arte del romanzo*, Milan Kundera presenta il «*contrappunto romanzesco* (capace di fondere in una sola musica la filosofia, il racconto e il sogno)» come uno dei punti più importanti del suo programma artistico e, riguardo l'elemento onirico, spiega: «(...) come Kafka (e come Novalis) io provo questo desiderio di far entrare il sogno, l'immaginazione che è propria del sogno, nel romanzo. Il mio modo di farlo non è una 'fusione tra sogno e realtà', ma un confronto polifonico. Il racconto 'onirico' è una delle linee del contrappunto». Cfr. la quarta parte dell' *Arte del romanzo*, «*Dialogo sull'arte della composizione*»; cit. estratte rispettivamente da p. 105 e p. 120.

viaggio di Tamina verso l'immaginaria isola dei bambini, oltre a configurarsi come un'esplorazione interiore, che Tamina in realtà conduce alla ricerca di se stessa, può essere inteso come una metafora del viaggio affrontato dall'autore alla scoperta di Tamina, visto che si tratta di un'ulteriore variazione a cui il romanziere si affida per analizzare – in questo caso attraverso il mezzo del sogno – nuovi aspetti del personaggio principale, tema e perciò termine ultimo di tutte le variazioni.

All'opposizione qui delineata tra il viaggio alla maniera dell'epopea e quello di tipo concentrico delle variazioni sembra corrispondere, come un *refrain* di una stessa partitura, il passaggio collocato nella sesta parte dell'*Immortalità*, in cui il narratore osserva che la vita non assomiglia «a un romanzo picaresco», il cui protagonista procede sempre in avanti, di avventura in avventura, ma piuttosto al principio musicale conosciuto come variazioni su tema, caratterizzato da un andamento in senso circolare, conchiuso.

Questa disposizione perfettamente speculare tra le due ricorrenze in cui, nella trilogia che abbiamo individuato, il narratore si intrattiene sul concetto di variazione su tema intendendolo come metafora della vita sembra costituire la chiave per attingere la concezione artistica che sostiene, in particolare, questo ciclo di romanzi: un'idea di romanzo, inteso come viaggio delle variazioni, alla scoperta del

ristretto nucleo di temi esistenziali selezionati da Kundera per la sua indagine.

In tal modo, Kundera veicola non soltanto una concezione di *variazione sul tema come forma ideale del romanzo* – ossia in quanto forma massimamente funzionale all’effetto di essenzialità necessario al romanzo per sviluppare una visione totalizzante (cioè, complessa e non riduttiva) dell’esistenza –, ma anche e soprattutto una concezione di *romanzo come arte della variazione sul tema*; che, per la maggiore varietà di soluzioni formali che il romanzo è in grado di offrire, rispetto alle altre arti in cui il principio della variazione può essere adottato, si presta in maniera più efficace ad un’elaborazione che risulti sempre nuova ed originale di questa forma.

Nel romanzo – alla maniera in cui lo intende Kundera –, la forma variazione rivela forse al meglio la sua potenzialità di servire da principio di ordinamento, dunque la sua discendenza mitica.

La metafora introdotta da Kundera in relazione ai due tipi di viaggio, quello picaresco e quello intimo delle variazioni, rimanda alla contrapposizione che il romanziere riconosce tra i due principi alla base della sua poetica, quello epico e quello musicale (da intendere nel senso di formale), e sembra confermare l’ipotesi sostenuta anche da Ricard di una maggiore adesione a quest’ultimo nel presente ciclo di romanzi.

Sviluppando la metafora kunderiana, Ricard chiama le opere di Kundera (specialmente dal *Libro del riso e dell'oblio* in poi) romanzi-passeggiata³⁸⁷, alludendo in questo modo a un concetto di romanzo «il cui proposito – spiega – non è trasportare il lettore da un punto all'altro, logicamente, con verosimiglianza ed efficacia.

Esso consisterebbe piuttosto nel portarlo fuori strada, rallentarlo, o almeno trascinarlo di continuo fuori dalla pista che si era tracciato»³⁸⁸ e così distinguendolo dai romanzi-strada, i romanzi dalla trama lineare.

Tuttavia – mette in guardia Kundera – se, da un lato, il viaggio delle variazioni assicura al lettore la possibilità di una riflessione approfondita sui temi esplorati, dall'altro non garantisce mai la conquista della meta; cioè, non può, di fatto, condurre ad una comprensione del tema d'indagine data per certa e definitiva:

«Il viaggio nell'altro infinito non è meno avventuroso del viaggio dell'epopea. Allo stesso modo il fisico penetra nelle prodigiose viscere dell'atomo. A ogni variazione, Beethoven si allontana un po' di più dal tema iniziale, che non assomiglia all'ultima variazione più di quanto il fiore assomigli alla sua

³⁸⁷ Si è preferito tradurre in questo modo l'espressione originale di Ricard, «roman-chemin» (letteralmente, romanzo-sentiero), per sottolineare l'andamento riflessivo di questi romanzi, e che rappresenta uno dei principali elementi di differenziazione di questi romanzi rispetto agli altri, basati sull'effetto *suspence*.

³⁸⁸ F. Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'oeuvre de Milan Kundera*, cit., p. 91.

immagine vista al microscopio. L'uomo sa di non poter abbracciare l'intero universo, con i suoi soli e le sue stelle. Ben più insopportabile per lui è farsi sfuggire anche l'altro infinito, quello vicino, a portata di mano. Tamina si è lasciata sfuggire l'infinito del suo amore, io mi sono lasciato sfuggire mio padre e ciascuno di noi si è lasciato sfuggire la propria opera, perché inseguendo la perfezione si penetra dentro le cose, e là non si riesce mai ad arrivare sino in fondo»³⁸⁹.

Chi intraprende il viaggio delle variazioni è destinato a perdersi. Tentando di ricondurre il modello delle variazioni ai suoi possibili significati archetipici, possiamo supporre che, se nella tensione che spinge l'uomo verso il tema – cioè, verso una questione, la cui eventuale decifrazione diventa simbolo della possibilità di accedere ad una chiarificazione della realtà – è possibile riconoscere la sempiterna aspirazione all'*omphalos*, «l'ombelico della Terra», lo spazio sacro che rappresenta la meta di ogni possibile ricerca, il luogo della risposta a tutte le domande, e in cui all'irrequietezza tipicamente umana subentra uno stato di pace divina, le variazioni corrispondano allora al labirinto di cui – sempre nell'immaginario mitologico – ogni spazio sacro appare

³⁸⁹ M. Kundera, *Il Libro del riso e dell'oblio*, cit., p. 200.

circondato e che costituisce la prova da superare per chi voglia accedervi³⁹⁰.

Allo stesso modo, nel labirinto è possibile riconoscere la via, o l'intreccio costruito dal *logos* per giungere a formulare quella risposta unica, per pronunciare la parola definitiva che spieghi ogni cosa.

Tuttavia, la stessa possibilità di valicare i confini di quel centro sacro sarebbe sufficiente a trasformare chi vi arriva in un mostro, o comunque in un essere non umano. Risponde Emil Cioran a chi lo interroga sulla possibilità di pervenire mai alla risoluzione di un qualsiasi enigma filosofico: «Solo il mostro può vedere le cose come sono poiché il mostro è uscito dall'umano (...) La conoscenza, spinta all'estremo limite, può essere pericolosa e malsana, poiché la vita è sopportabile unicamente perché non si va fino in fondo. Un'impresa è possibile solo se si conserva un minimo d'illusione. La lucidità completa, è il nulla»³⁹¹.

³⁹⁰ Cfr. Mircea Eliade: «Senza pregiudicare il significato e la funzione originari del labirinto, essi includevano certamente l'idea di difesa di un 'centro'. Non era concesso a *chicchessia* penetrare in un labirinto o uscirne indenne; l'ingresso aveva un valore di iniziazione. Il labirinto poteva difendere una città, una tomba o un santuario, ma in tutti questi casi difendeva uno spazio magico-religioso, che si voleva rendere inviolabile dai non-eletti, i non-iniziati». Cit. p. 346, dal par. «*Il simbolismo del 'centro'*», cap. 10 «*Lo spazio sacro: tempio, palazzo, 'centro del Mondo'*», in: M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit.

³⁹¹ Cit. estratta da un documentario su Emil Cioran, realizzato da Patrice Bollon e Bernard Jourdain nel 1999, per la serie «Un siècle d'écrivains» prodotta da France 3.

Solo ad esseri dalla statura eccezionale, come gli eroi – secondo la leggenda, semi-dei o comunque dotati di poteri sovrumani – è dato di poter superare il labirinto che separa dalla dimensione ideale che costituisce il centro delle cose, la cui strada è «ardua, piena di pericoli, perché in realtà si tratta di un rito di passaggio dal profano al sacro, dall'effimero e illusorio alla realtà e all'eternità, dalla morte alla vita e dall'uomo alla divinità. L'accesso al 'centro' equivale a una consacrazione, a un'iniziazione; all'esistenza precedente, profana e illusoria, succede una nuova vita, reale, duratura ed efficace»³⁹².

Dei comuni mortali, invece, è il regno del dubbio: ogni avventura conoscitiva tentata dagli uomini non può che condurre ad una conclusione che resta solo parziale.

La stessa scienza, tesa ad una classificazione che sia il più possibile oggettiva degli elementi naturali, deve continuamente misurarsi con i limiti del sistema, in ogni caso relativo, entro il quale i risultati delle sue scoperte possono essere ritenuti validi.

L'accettazione di questo limite, però, può tradursi in una conquista sul piano cognitivo: essa consiste nell'acquisizione di ciò che potremmo chiamare *saggezza dell'incertezza*, la quale si manifesta nel momento in cui alla pretesa illusoria di detenere la verità subentra un nuovo senso di complessità; quest'ultimo genera una

³⁹² M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, p. 347.

nuova idea di conoscenza, intesa come semplice possibilità di *saggiare* un problema, senza l'ambizione di risolverlo sistematicamente.

Di questa particolare saggezza, questa forma umana di conoscenza, il romanzo è territorio di sperimentazione continua. Se l'epica nasce come celebrazione delle gesta degli eroi, esseri *più che umani* i cui atti rispondono ad un canone di valori posto come indiscutibile, il romanzo è invece «il paradiso immaginario degli individui»³⁹³: luogo deputato a ridestare nell'uomo l'uomo e le facoltà connesse alla sua condizione di pellegrino nel labirinto-Terra: il senso del dubbio, del gioco, dell'*humour*.

Non sembra casuale che, nei romanzi strutturati attorno al *topos* del labirinto, soprattutto i più contemporanei, l'eroe molto spesso venga raffigurato come un anti-eroe, che rinuncia alla possibilità di rintracciare una direzione.

Ne è un esempio Jacques Revel, il giovane protagonista dell'*Impiego del tempo*³⁹⁴ di Michel Butor, che cerca di interpretare il suo soggiorno a Bleston – in cui è inviato per lavoro – alla luce del mito di Teseo, le cui gesta gloriose sono raffigurate nelle tappezzerie esposte nel museo della città.

Tuttavia, a differenza dell'eroe, Jacques non riesce a conquistare Ann, l'amica che in un primo tempo lo aiuta a

³⁹³ La definizione è di Milan Kundera. Cfr. *L'Arte del romanzo*, cit., p. 220.

³⁹⁴ Romanzo di Michel Butor. Cit.

districarsi nei meandri di Bleston, come una novella Arianna; per quanto Jacques legga e rilegga – non in ordine sparso, ma secondo schemi che ricordano quelli osservati da Schönberg nelle sue variazioni seriali, a cui Butor dichiaratamente si ispira³⁹⁵ – il diario che registra le sue memorie a partire dal primo giorno trascorso a Bleston, non riesce a rintracciare la causa dei suoi passi falsi e si risolve a lasciare la città (che è labirinto e al tempo stesso Minotauro, alterità da in cui è impossibile integrarsi) senza aver saputo cogliere il senso complessivo della sua esperienza.

Nella monografia che dedica specificatamente a questo romanzo³⁹⁶ – un tipico esempio di mito-critica, in cui Pierre Brunel legge l'opera di Butor alla luce del mito di Teseo – lo studioso francese mette in evidenza il modo in cui, presso Butor e altri *nouveaux romanciers*, lo stesso testo del romanzo si configuri ormai come un labirinto.

Soprattutto nel XX secolo, viene messa in dubbio la possibilità del romanzo – invece sostenuta da alcune tendenze del secolo precedente, come il romanzo realista –, di fungere da filo di Arianna; ossia, di fornire al lettore un modello della possibilità di districarsi nel caos,

³⁹⁵ Per ulteriori approfondimenti al riguardo, rimandiamo al par. 2.1 *La variazione su tema da Bach a Schönberg*, dove è riportata la dichiarazione di Butor.

³⁹⁶ Cfr. P. Brunel, *Butor. L'emploi du temps – Le texte et le labyrinthe*, cit.

attraverso la presentazione di una storia che si svolge ordinatamente dall'inizio alla fine.

La concezione sempre più spesso avallata è invece quella di romanzo come labirinto.

Se, da una parte, il protagonista dell'*Impiego del tempo* sperimenta il fallimento del tentativo di ricomporre il ricordo frammentario dei suoi giorni a Bleston attraverso il mezzo della scrittura – la redazione di un diario –, anche in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*³⁹⁷ (1979) di Italo Calvino possiamo riconoscere un caso simile.

Nella sequenza dei titoli dei dieci *incipit* che il personaggio del Lettore comincia a leggere, senza poterne mai reperire il seguito, è forse possibile riconoscere proprio la descrizione di un labirinto: «*Se una notte d'inverno un viaggiatore, Fuori dell'abitato di Malbork, Sporgendosi dalla costa scoscesa, Senza temere il vento e la vertigine, Guarda in basso dove l'ombra s'addensa In una rete di linee che s'allacciano, In una rete di linee che s'intersecano, Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna, Intorno a una fossa vuota, Quale storia laggiù attende la fine?*»³⁹⁸. Lontano dal rappresentarne uno strumento di consolidamento, il romanzo appare piuttosto come il luogo in cui le presunte verità, consegnate dal mito o dalla

³⁹⁷ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), Mondadori, Milano 1994.

³⁹⁸ Ivi.

scienza, vengono smantellate, mettendone in luce la sostanziale relatività.

Probabilmente è per questa ragione che, tra i vari principi compositivi di cui il romanzo si impossessa attraverso la musica – nell'ambito del rinnovamento formale sperimentato dall'arte romanzesca nel secolo scorso – la variazione su tema si presenta come quello che attira maggiormente l'attenzione dei romanzieri: implicando l'analisi di un unico oggetto da diverse prospettive, ne favorisce una presentazione non sistematica; in questo modo, si rivela un principio compositivo ideale per il conseguimento del particolare tipo di conoscenza, inteso come *saggezza dell'incertezza*, la cui trasmissione costituisce il fine specifico dell'arte del romanzo.

3.6. Le due vie della musicalizzazione del romanzo. Variazione come principio di composizione o di "disgregazione" della forma.

Fino a questo momento, sulla base del riconoscimento della convergenza di due posizioni in particolare (di estrazione tanto diversa quanto complementare), da una parte la teoria della «musicalizzazione del romanzo» di Hermann Broch, dall'altra l'analisi di Claude Lévi-Strauss sul rapporto tra mito, musica e romanzo, abbiamo sviluppato l'ipotesi secondo cui, nel XX secolo, il romanzo ha rintracciato nella musica i criteri necessari ad una rivalorizzazione del ruolo "cosmologico" – cioè, di

compattazione del caos – tipico della forma, a seguito del ridimensionamento subito da questo elemento nel romanzo di tradizione ottocentesca.

Tuttavia, questa non è che una delle possibili interpretazioni che si possono offrire della storia del romanzo; come spiega il critico ceco Chvatik: «Una teoria del romanzo è raramente ‘imparziale’; ciò significa che il punto di partenza della sua argomentazione è di norma un determinato tipo di romanzo, eventualmente una determinata fase del suo sviluppo»³⁹⁹.

Non può essere espresso alcun giudizio critico, se scisso da una determinata tradizione estetica che si decide di assumere come riferimento e rispetto alla quale misurare l’eventuale grado di novità rappresentato da un’opera.

Di conseguenza, esistono diverse storie del romanzo, che possono essere percepite come continuativamente parallele e compresenti; tra queste, il critico seleziona quella da quella da legittimare, il romanziere quella da cui trarre i suoi modelli e in cui iscriversi a sua volta, così determinando quel contesto che, ad esempio, lo scrittore François Taillandier nomina «espace d’apparition»⁴⁰⁰, lo spazio di apparizione di un’opera.

³⁹⁹ K. Chvatik, *Il Mondo romanzesco di Milan Kundera*, cit. , p. 165.

⁴⁰⁰ Questa espressione figura nell’articolo pubblicato da François Taillandier nel numero del «Magazine littéraire» di aprile 2011, dal titolo *Le roman comme zone franche*.

Ad esempio, il Cinquecento, secolo in cui – spiega Lévi-Strauss – fanno la loro comparsa quelle formazioni narrative nate dalla rielaborazione “destrutturata” dei miti, e che appaiono fondate principalmente sul contenuto (a discapito della forma), è allo stesso tempo il periodo in cui vengono composti capolavori come *Gargantua e Pantagruelle*⁴⁰¹ di François Rabelais e *Don Chisciotte*⁴⁰² di Miguel Cervantes, il cui punto di forza risiede piuttosto nell’invenzione di alcune soluzioni formali.

Tra queste, sembra spiccare soprattutto un *principio di accumulazione*, come si evince dall’osservazione della sfilza degli scontri sanguinolenti affrontati da Don Chisciotte lungo il suo cammino o dall’esame dei numerosi “elenchi” che figurano in *Gargantua e Pantagruelle* – a proposito dei quali Bachtin parla della tecnica delle *serie*, che rappresenterebbe la cifra formale dell’arte rabelaisiana e costituirebbe un retaggio della cultura comica popolare⁴⁰³ – e il cui marcato carattere di

⁴⁰¹ F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle* (1532-1564), M. Bonfantini (a cura di), Einaudi, Torino 1993.

⁴⁰² Quest’ultimo, pubblicato tra il 1605 e il 1615. Edizione italiana a cura di C. Segre e D. Moro Pini, trad. di F. Carlesi, Mondadori, Milano 1974.

⁴⁰³ Cfr. M. Bachtin: «La costruzione delle *serie* è la peculiarità specifica del metodo artistico di Rabelais. Tutte le svariatissime serie di Rabelais possono essere ridotte ai seguenti gruppi principali: 1) le serie del corpo umano dal punto di vista anatomico e fisiologico; 2) le serie del vestito; 3) le serie del mangiare; 4) le serie del bere e dell’ubriachezza; 5) le serie sessuali (coito); 6) le serie della morte; 7) le serie degli escrementi. Ognuna di queste sette serie possiede una sua propria logica specifica, ognuna ha le sue proprie dominanti. Tutte queste serie si intersecano tra loro; il loro sviluppo e le loro intersezioni permettono a Rabelais di accostare o di disgiungere tutto ciò che gli

inverosimiglianza evidenzia la volontà degli autori di rimarcare lo statuto fittizio di quanto raccontato, contemporaneamente ad una sorta di distacco critico rispetto alla materia narrata.

In questa presa di coscienza assunta da parte degli autori si può scorgere una linea di demarcazione rispetto alle semplici narrazioni, passaggio che alcuni intendono come il fondamento di una particolare concezione di romanzo – che, ad esempio, Milan Kundera identifica come romanzo moderno europeo⁴⁰⁴ – in cui l'architettura formale collabora significativamente all'espressione del cosiddetto contenuto. Allo stesso modo, nel XX secolo, si assiste ad una diramazione di ciò che viene comunemente inteso per romanzo, verso diverse possibili evoluzioni.

Da un lato, il tipo di narrativa fondata principalmente sullo svolgimento di un *plot* e che rappresenta, nel migliore dei

serve. Quasi tutti i temi del vasto e nematicamente ricco romanzo di Rabelais passano lungo queste serie». Cit. da «*Il cronotopo rabelaisiano*» ne *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica* (1937-1938). Ora in: M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 316-317.

⁴⁰⁴ Riportiamo questa definizione di Milan Kundera, che rappresenta anche la base della concezione di romanzo da noi sostenuta nel presente lavoro: «ROMANZO (europeo). La storia (l'evoluzione unita e continua) del romanzo (di tutto ciò che viene chiamato) non esiste. Ci sono soltanto *diverse* storie del romanzo: del romanzo cinese, greco-romano, giapponese, medioevale, ecc. Il romanzo che io chiamo *europeo* si forma nel Sud dell'Europa all'alba dei Tempi moderni e rappresenta un'entità storica in sé che, più tardi, allargherà il suo spazio oltre i confini dell'Europa geografica (in particolare nelle due Americhe). Per la ricchezza delle sue forme, per l'intensità vertiginosamente concentrata della sua evoluzione, per il suo ruolo sociale, il romanzo europeo (così come la musica europea) non ha eguali in nessun'altra civiltà». Da *Sessantacinque parole*, nell'*Arte del romanzo*, cit., pp. 206-207.

casi, una ripetizione, nel peggiore, un peggioramento del romanzo realista ottocentesco sembra costituire ancora la corrente dominante; basti pensare, a titolo di esempio, ai numerosi prodotti narrativi che appaiono ogni giorno sugli scaffali delle librerie e che si accontentano semplicemente di soddisfare nei fruitori la loro brama di avventure.

D'altro canto, anche nel gruppo di quei romanzieri che, impegnati nella ricerca di un rinnovamento delle forme, individuano nella musica un arsenale di principi compositivi a cui attingere si possono riconoscere tendenze differenti; infatti, l'ipotesi che finora abbiamo principalmente avallato, secondo cui il romanzo, giunto all'apice di un processo di deterioramento delle forme – intorno all'alba del XX secolo –, a partire da quel periodo abbia ricercato nella musica nuove strutture ordinatrici, trova riscontro solo nel caso di alcuni romanzieri, sostenitori di un'idea di romanzo come arte cosmologica, o potremmo anche dire mitica, nel senso che svolge la stessa funzione *formale* del mito di ricomprendere – per mezzo di una struttura costitutivamente ironica – le contraddizioni del reale.

Presso altri romanzieri, l'esplorazione dell'arsenale delle forme musicali sembra essere stata invece tesa a rintracciare, piuttosto che principi utili ad una *composizione* unitaria, tecniche di *disgregazione* della materia romanzesca.

In questo novero rientrano ad esempio i membri dell'Oulipo, l'Officina di Letteratura Potenziale⁴⁰⁵ nata nel 1960 a Parigi per iniziativa del matematico François Le Lionnais e di Raymond Queneau, come «emanazione – spiega Italo Calvino, annoverato nel gruppo a partire dal 1973, in qualità di *membre étranger* – del Collège de Pataphysique, quella specie di accademia dello sberleffo e della fumisteria che fu fondata da Alfred Jarry»⁴⁰⁶. Obiettivo dell'Oulipo: il rinvenimento di nuovi orizzonti creativi attraverso il superamento di una determinata *contrainte*, una clausola, che l'autore si autoimpone. Il presupposto alla base di queste operazioni metaletterarie è che ogni artista, al momento di comporre un'opera, faccia sempre riferimento – in maniera più o meno consapevole – ad un canone di regole da rispettare, e che l'ispirazione creativa, invece di esserne soffocata, sia alimentata proprio dall'impegno profuso per attenersi a tali condizioni.

Allo scopo di vivificare la letteratura, gli oulipiani si propongono quindi di reperire il maggior numero possibile di *contraintes*: esse possono consistere in clausole di

⁴⁰⁵ La traduzione originale francese dell'acronimo «Oulipo» è Ouvroir de Littérature Potentielle. Ricordiamo che, in realtà, il primo nome scelto per il gruppo fu Selitex (Séminaire de Littérature Potentielle): questo nome venne mantenuto solo per 25 giorni, per poi essere modificato in quello di Oulipo, che sembrava meglio rendere il carattere ludico del movimento. Cfr. P. Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, Editions Denoël, Paris 1972, p. 10.

⁴⁰⁶ Cfr. I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 225.

carattere spazio-temporale, come quella alla base dei *Poèmes de mètre* di Jacques Jouet – poemi composti nel mètre, nell’intervallo di tempo che intercorre tra una stazione e l’altra –, o in giochi linguistici, come nel caso delle 101 variazioni parafoniche sul nome di Montserrat Caballé, realizzate da un gruppo di scrittori oulipiani (da George Perec a Paul Fournel, a Harry Mathews e altri) o nella *Scomparsa*⁴⁰⁷ (1969), romanzo di George Perec il cui titolo si riferisce alla «scomparsa» dall’intera opera della vocale *e* (lo scrittore riesce nel difficile intento di adoperare solo parole che non la comprendono).

Come spiega Jacques Roubaud dalle pagine dell’*Atlas de littérature potentielle*, il metodo più efficace per rintracciare nuove *contraintes* sembra essere «quello del ‘trasporto di strutture’: un insieme, fornito di una determinata struttura, è ‘interpretato’ in un testo; gli elementi dell’insieme diventano delle coordinate del testo, le strutture che sorreggono l’insieme sono convertite in procedure di composizione del testo (...)»⁴⁰⁸.

Oltre che nella matematica, bacino di formule da adottare come *contraintes*, anche Queneau e gli altri riconoscono nella musica – che nel Medio Evo era inclusa nel gruppo delle quattro arti a carattere matematico (insieme all’aritmetica, l’astronomia e la geometria), dal momento

⁴⁰⁷ G. Perec, *La Scomparsa* (1969), trad. it. di P. Falchetta, Guida, 2007.

⁴⁰⁸ J. Roubaud, *La Mathématique dans la méthode de Raymond Queneau* in: Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981, p. 67.

che, da sempre, si basa su proporzioni ben regolate e rigorosi principi numerici⁴⁰⁹ – un’ideale riserva a cui attingere.

A questo riguardo, Susanne Winter spiega che:

«La trasposizione letteraria di forme musicali rientra tra le procedure più rispondenti, e la variazione, la forma sonata e la fuga sono le macrostrutture preferite dagli autori. Che Perec e Queneau abbiano scelto la variazione mi pare significativo, perché è una delle forme che non sono essenzialmente musicali e possono così trovare un adeguamento letterario (...). Nella sua accezione più vasta, la variazione potrebbe essere definita come la modificazione di un qualunque materiale dato. E sono precisamente la limitazione del materiale d’origine e la possibilità di esplorarlo a convenire molto bene agli autori oulipiani»⁴¹⁰.

Nel principio delle variazioni su tema è possibile ravvisare il meccanismo stesso dell’attività oulipiana, se consideriamo che, in ciascuno dei prodotti dell’Oulipo, la *contrainte* rappresenta ciò che è possibile identificare

⁴⁰⁹ In alcune composizioni, l’identità tra strutture matematiche e musicali è posta in particolare rilievo: si pensi, ad esempio, all’*Arte della fuga* di Johann Sebastian Bach, secondo alcuni traduzione pratica dei principi filosofici pitagorici; oppure, tra le opere più contemporanee, ad alcune composizioni di Claude Debussy fondate sui paradigmi della sezione aurea, come *La Mer* (1905).

⁴¹⁰ S. Winter, *À propos de l’Oulipo et de quelques contraintes musico-textuelles*, in: *Oulipo poétique : actes de Colloque de Salzbourg, 23-25 avril*, ed. da Peter Kuon, Tübingen 1999, pp. 175-176.

come tema e le varie soluzioni creative da esse scaturite – e che, nel loro insieme, compongono il testo oulipiano – come delle variazioni.

In alcuni casi particolari, però – fa notare Winter – è il principio delle variazioni su tema in sé, o meglio il tentativo di trasferire questo modello dalla musica alla letteratura, a fungere da *contrainte*, come nel caso delle *35 Variations sur un thème de Marcel Proust*⁴¹¹ (1947) di George Perec o degli *Esercizi di stile* (1947) di Raymond Queneau, considerata l'opera più celebre dell'attività oulipiana⁴¹². Variazioni senza tema, come vengono in genere considerati gli esercizi di Queneau, il loro principio ispiratore corrisponde all'intento – o meglio, alla *contrainte*, per attenerci al linguaggio oulipiano – di applicare alla scrittura un modello, in genere attribuito all'arte musicale.

Il riferimento al principio musicale è dichiarato dallo stesso autore, nella prefazione scritta per l'edizione illustrata degli *Esercizi*, datata nel 1979: l'autore vi ricorda

⁴¹¹ Si tratta di una serie di variazioni linguistiche sull'*incipit* della *Ricerca del tempo perduto* «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», che in alcuni casi possono consistere nella semplice sostituzione di una lettera, ottenendo in tal modo un effetto comico o comunque un totale rovesciamento di senso; confronta, ad esempio, le variazioni «Longtemps, je me suis douché de bonne heure» o «Longtemps, je me suis touché de bonne heure»; come già ricordato, l'effetto più immediato delle operazioni metaletterarie dell'Oulipo è spesso quello parodistico. Cfr. G. Perec, *35 Variations sur un thème de Marcel Proust*, in: G. Perec, *Qu'est-ce que la littérature potentielle ?*, «Magazine littéraire» n. 94, 1974, pp. 22-23.

⁴¹² A quest'opera, abbiamo già fatto un accenno nel Cap.1, par. 1.4. «Saggezza del romanzo e della musica».

come, ascoltando un'esecuzione dell'*Arte della fuga* di Bach, fosse rimasto colpito in particolare dalla capacità di Bach di sviscerare un gran numero di variazioni a partire da un tema molto semplice e così di aver voluto tentare qualcosa di simile sul piano letterario.

Il numero novantanove degli *Esercizi di stile*, oltre a costituire un multiplo del numero fissato da Beethoven per le sue *33 Variazioni su un valzer di Diabelli* e a poter forse rappresentare un omaggio a quest'opera modello delle variazioni, per il suo carattere di indefinitezza (soltanto una variazione in più avrebbe permesso a Queneau di raggiungere lo stato di completezza, in genere rappresentato dal numero cento) simboleggia la volontà dell'autore di conferire all'opera una struttura aperta e così di suggerire la possibilità di proseguire a oltranza gli esercizi di varianti stilistiche.

Ora, a differenza dei casi in cui il principio delle variazioni è impiegato come modello di composizione unitaria – alla maniera di Beethoven, nelle sue ultime sonate – e in cui le variazioni assumono la funzione di strumenti di concentrazione del tema, Queneau in questo stesso modello ravvisa non un principio compositivo ma semplicemente un principio inventivo, uno stimolo per l'invenzione del maggior numero di soluzioni sperimentali; poiché queste ultime non rispondono allo scopo di mettere in luce i singoli aspetti di un determinato tema, ma solo a quello di dimostrare le svariate possibilità di attendere ad

una stessa *contrainte*, le varianti di Queneau non compongono un'architettura formale definibile, ma assumono una configurazione seriale, a catalogo.

La differenza tra i due tipi di variazione è che, nel primo caso, esse sostengono una creazione, dunque realizzano la missione dell'arte di «dare forma al Caos» attraverso la composizione di una forma, nel secondo supportano semplicemente un esercizio di creatività.

Le possibilità strutturali a cui può dare luogo l'adozione di modelli musicali nella letteratura sono diverse, a seconda del concetto di musica a cui si fa riferimento: mentre alcuni romanzieri considerano la musica una riserva di forme compositive unitarie e paiono ispirarsi soprattutto ai modelli caratteristici della musica nella sua fase tonale (come il modello della fuga o della sonata, basati su uno sviluppo più complesso di principi quali il contrappunto o la variazione su tema), presso altri romanzieri contemporanei si registra la diversa tendenza a ricercare nell'arte musicale «un arsenale di schemi combinatori che si possono riprendere e adattare»⁴¹³ – spiega Jean-Louis Backès – e quindi ad assumere come riferimento piuttosto il modello musicale elaborato dalla scuola di Schönberg, basato sui principi della serialità.

⁴¹³ Trad. nostra dal francese: «arsenal de schémas combinatoires qu'il est possible de reprendre et d'adapter». Cit. da J.-L. Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Cap. *Petite histoire des formes: d'une problématique modernité*, cit., p. 244.

Tra questi ultimi, è possibile ricordare quei romanzieri francesi (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget e altri) pubblicati dalle Éditions de Minuit tra gli anni cinquanta e sessanta e chiamati dalla stampa *nouveaux romanciers*, per la polemica che essi rivolgono all'impianto romanzesco di tipo tradizionale; questa viene da loro veicolata sia direttamente, attraverso i romanzi, che teorizzata in alcuni saggi, poi considerati come manifesto di questa corrente: *L'ère du soupçon*⁴¹⁴ (1956) di Sarraute e *Une voie pour le roman futur*⁴¹⁵ (1956) di Robbe-Grillet.

Nonostante sia il cinema l'arte a cui il movimento che fa capo a Sarraute e Robbe-Grillet maggiormente si indirizza, per mutuare nuove strategie narrative⁴¹⁶ – al punto da

⁴¹⁴ Vd. N. Sarraute, *L'Età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1959.

⁴¹⁵ Vd. A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, R. Barilli (a cura di), «Quaderni del Verri», Rusconi e Paolazzi, Milano 1961.

⁴¹⁶ Tra queste, ricordiamo la scelta di concedere un maggiore spazio alla descrizione, intesa come semplice *presentazione* della realtà così come appare, che alle interpretazioni soggettive corrispondenti all'ottica dei vari personaggi, dal momento che il tipo di approfondimento psicologico che il romanzo di matrice ottocentesca aveva ad essi riservato viene dai *nouveaux romanciers* giudicato insufficiente a scuotere gli automatismi della percezione e così a cogliere l'essenza della realtà. Cfr. Alain Robbe-Grillet: «Ora il mondo non è né significativo né assurdo. Esso semplicemente è. Questo, in tutti i casi, è ciò che esso ha di più notevole (...). Tutto si svolge in effetti come se le convenzioni della fotografia (le due dimensioni, il bianco e nero, l'inquadratura, le differenze di scala tra i piani) contribuissero a liberarci dalle nostre convenzioni. L'aspetto un po' inusuale di quel mondo 'riprodotto' ci rivela, nello stesso tempo, il carattere *inusuale* del mondo che ci circonda, inusuale anch'esso nella misura in cui si rifiuta di piegarsi alle nostre abitudini di apprensione e al nostro ordine. In luogo di questo

essere conosciuto anche con il nome di *école du regard* (scuola dello sguardo) –, è grande anche il ruolo che esso accorda all'influenza della musica; secondo Aude Locatelli, ad esempio, i *nouveaux romans* invitano, oltre che allo sguardo, anche «all'ascolto, sia per mezzo dei riferimenti musicali insiti ai loro titoli (*Moderato cantabile*, *Passacaille*) che per la preminenza della voce che caratterizza la loro strategia di scrittura»⁴¹⁷.

Animati in primo luogo da una volontà destrutturatrice, che veicolano contro i pilastri su cui si basa il romanzo tradizionale (identificati da Robbe-Grillet nei tre elementi del personaggio a tutto tondo, della storia, intesa come trama dall'evoluzione unilineare, e del contenuto⁴¹⁸), ai *nouveaux romanciers*, della musica, non interessano tanto le soluzioni macro-formali, quanto il suo assetto particellare pregresso; lo stato della musica *prima* dell'armonia delle forme e che è possibile ritrovare negli esperimenti di tipo combinatorio, che caratterizzano in particolare la musica dodecafonica, ma di cui alcuni grandi compositori del periodo classico furono già precursori.

universo dei 'significati' (psicologici, sociali, funzionali) occorrerebbe dunque tentare di costruire un mondo più solido, più immediato. Conviene che oggetti e gesti si impongano in primo luogo per la loro presenza (...). Ivi, pp. 37-39.

⁴¹⁷ Cit. da A. Locatelli, *Littérature et musique au XX^e siècle*, par. «À l'écoute du Nouveau roman», cit., p. 44.

⁴¹⁸ Quest'ultimo, inteso come l'eccessiva importanza che – secondo Robbe-Grillet – il romanzo tradizionale riserva alla materia narrativa oggetto del racconto, piuttosto che alla forma, alla maniera di presentarla. Cfr. il Cap. II, *Riflessioni su alcuni elementi del romanzo tradizionale*, in: A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, cit.

Questa tendenza sembra confermata da Pierre Brunel⁴¹⁹, il quale spiega che, presso scrittori come Michel Butor o Alain Robbe-Grillet, «scrittura seriale» e «scrittura fugata» sembrano coincidere.

Tra i romanzieri che assumono i modelli musicali al fine di ricavarvi dei principi di scardinamento – piuttosto che di composizione – della materia romanzesca si può ricordare, ad esempio, Robert Pinget, che ispira il suo romanzo *Passacaille*⁴²⁰ (1969) all'opera omonima di Bach (la *Passacaglia e tema fugato in do minore*⁴²¹ del 1705); nel trasporla sul piano letterario, Pinget riduce il complesso marchingegno compositivo messo a punto da Bach – la cui passacaglia appare articolata in due sezioni, la passacaglia vera e propria costituita da venti variazioni su un tema di otto battute e una fuga finale, in cui al primo tema viene affiancato un altro secondario – ad uno schema di tipo combinatorio, che si configura come la base strutturale del romanzo.

⁴¹⁹ «En littérature, l'équivalent de l'écriture sérielle rejoint l'écriture fuguée. C'est ce que j'essayais de montrer, à propos de Butor. C'est ce que met en valeur, tout aussi bien, l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet». Cit. da: P. Brunel, *Basso Continuo*, Cap. II «*Le roman fugué*», p. 51.

⁴²⁰ R. Pinget, *Passacaille*, Éditions de Minuit, Paris 1969.

⁴²¹ Si tratta della composizione per organo BWV 582. Come riporta Eugénia Leal, sarebbe stato lo stesso Pinget a dichiarare di essersi ispirato a quest'opera di Bach per la composizione del suo romanzo; cfr. E. Leal, *La Mise à mort du récit dans l'oeuvre romanesque de Robert Pinget ? Analyse des procédés narratifs pingétiens*, Peter Lang, Berne 2009; vd. in particolare il par. *Raconter d'après le modèle de la partition de Bach: l'avènement de la fugue et de la polyphonie (Passacaille)*, pp. 195-213.

Esso appare fondato sulla riproposizione sistematica di alcune micro-cellule narrative, a cui, di volta in volta, viene aggiunto o modificato qualche elemento. Una di queste, ad esempio, è rappresentata dalla scena di apertura:

«Calma. Grigiore. Tutto tace. Qualcosa deve essere inceppato nel meccanismo ma nulla traspare. L'orologio a pendolo è sul caminetto, le lancette segnano l'ora. Qualcuno sarebbe appena entrato nella stanza fredda, la casa era chiusa, era inverno. Grigiore, calma. Si sarebbe seduto al tavolo. Intirizzito dal freddo, fino al calare della notte. Era inverno, il giardino spoglio (...)»⁴²².

A partire dalla sua prima esposizione, questa scena viene ripresentata periodicamente – a intervalli di due o tre pagine – e riproposta sia nel suo intero che a frammenti: «Grigiore. Calma (...). Calma, grigiore (...). Qualcosa di inceppato nel meccanismo (...)»⁴²³.

Questi frammenti, messi in circolo nel romanzo in una modalità slegata dal contesto, si configurano come dei *leit-motiv*, che sviluppano nel testo un effetto di risonanza;

⁴²² Trad. nostra dal francese: «Le calme. Le gris. De remous aucun. Quelque chose doit être cassé dans la mécanique mais rien ne transparaît. La pendule est sur la cheminée, les aiguilles marquent l'heure. Quelqu'un dans la pièce froide viendrait d'entrer, la maison était fermée, c'était l'hiver. Le gris, le calme. Se serait assis devant la table. Transi de froid, jusqu'à la tombée de la nuit. C'était l'hiver, le jardin mort (...)». Cit. da R. Pinget, *Passacaille*, cit., p. 7.

⁴²³ Ivi, pp. 7, 10, 12.

inoltre, ciascuno di essi costituisce a sua volta il nucleo a partire dal quale germinano nuove serie di motivi, che via via arricchiscono il quadro originario.

Ne deriva che le varie riesposizioni dei motivi non rappresentano delle ripetizioni neutre, ma si configurano piuttosto come delle elaborate micro-variazioni; tecnica che lo stesso Pinget ha ammesso di aver ricavato dalla musica e di aver adottato come procedimento fondativo di gran parte dei suoi romanzi⁴²⁴.

Così, in *Passacaille*, la progressiva messa a fuoco dei dettagli chiarisce a poco a poco il senso della scena di partenza, che si rivela come lo scenario di un delitto:

«L'orologio a pendolo sul caminetto è in marmo nero, con il quadrante cerchiato in oro e i numeri romani. L'uomo seduto al tavolo qualche ora prima trovato morto sul letame non sarebbe stato solo, una sentinella vigilava, un contadino sicuro di aver visto solo che il defunto in un giorno grigio, freddo, si sarebbe avvicinato all'apertura dell'anta e l'avrebbe visto distintamente danneggiare l'orologio e poi

⁴²⁴ Cfr. Madeleine Renouard, che riporta le parole di Robert Pinget: «J'ignore, dit-il, la science du contrepoint mais le lignes mélodiques me fascinent. De même que le thème repris en diverses variations, comme dans *Passacaille* (...). Mon goût du thème repris en diverses variations ou contradictions m'est resté et se retrouve dans mes romans et mon théâtre». Cit. da: M. Renouard, *Robert Pinget à la lettre*, interviste, Belfond, 1993, p. 31.

rimanere prostrato sulla sedia, con i gomiti sul tavolo, il capo tra le mani»⁴²⁵.

Questa scoperta diventa a sua volta l'oggetto di una serie di modulazioni, rivisitazioni, correzioni, che generano ancora catene di nuovi dati, e così fino alla fine del romanzo. In questo modo, attorno ad un soggetto poliziesco – Chi o cosa è la causa di questa morte sospetta? A chi corrisponde il cadavere? E questo cadavere è stato davvero rilevato o non rappresenta piuttosto lo spettro dell'ansia di una mente inquieta (il parto dell'immaginazione del narratore?) – si sviluppa una narrazione dal procedimento indiziario, i cui enunciati sono sottoposti letteralmente ad una continua ritrattazione; l'andamento esitante del discorso che ne scaturisce pare evocare il tratto incerto della memoria, o dell'immaginazione, alle prese con la formulazione delle ipotesi di quanto accaduto o potrebbe accadere.

Nonostante la proliferazione delle congetture intorno a quello che potrebbe essere realmente accaduto, il caso non viene risolto: il romanzo si chiude nel modo in cui si era aperto, ripresentando la stessa scena iniziale

⁴²⁵ Trad. nostra dal francese: «La pendule sur la cheminée est en marbre noir, cadran cerclé d'or et chiffres romains. L'homme assis à cette table quelques heures avant retrouvé mort sur le fumier n'aurait été seul, une sentinelle veillait, un paysan sûr qui n'avait aperçu que le défunt un jour gris, froid, se serait approché de la fente du volet et l'aurait vu distinctement détraquer la pendule puis rester prostré sur sa chaise, les coudes sur la table, la tête dans les mains». Ivi, p. 8.

dell'uomo che resta inchiodato alla sedia dopo aver trafficato con l'orologio; per Pinget, più importante dello scioglimento del mistero è la possibilità di presentare la quantità di interpretazioni a cui ha dato luogo il deliquio dell'immaginazione, scatenato dall'episodio del delitto.

Ciò riflette il senso specifico dell'operazione condotta dal romanziere in *Passacaille*: quel che conta, per l'autore, è innanzitutto dare luogo ad una narrazione che si sottragga al rispetto dei parametri su cui si fonda il romanzo tradizionale. Per questo, Pinget pone al centro di *Passacaille* un soggetto poliziesco come puro *pre-testo* per l'ideazione di un impianto narrativo che traduca su un piano letterario quei meccanismi di rivoluzione degli schemi prestabiliti, che Pinget trae dalla musica di Bach; quest'ultima, agli occhi del romanziere, memorabile per essere stata in grado di corrodere dall'interno (cioè aderendovi soltanto apparentemente) le regole del sistema tonale, il principale schema di riferimento dell'arte musicale.

Come già gli oulipiani, anche Pinget assume i principi della musica non come elementi di una forma, ossia – come spiega Bachtin – di un'architettura il cui senso specifico consiste letteralmente nell'*informare*, cioè nell'elaborare un determinato «oggetto estetico» posto

come tema; ma di una struttura⁴²⁶: una costruzione indipendente dalla relazione con un contenuto e che rintraccia la sua ragione d'essere nella stessa possibilità della propria sussistenza, in quanto risponde unicamente ad un obiettivo sperimentale.

L'obiettivo di Pinget non è rintracciare, attraverso un lavoro di invenzione formale, nuove chiavi di esplorazione della realtà, ma insistere direttamente sull'impossibilità della letteratura nell'epoca contemporanea di servire ancora a veicolare un qualche significato; consapevolezza che conduce Pinget alla scelta di rintanarsi nel tracciato di un discorso puramente autoreferenziale: di una «voce»⁴²⁷, che trae la sua forza dalla stessa possibilità della propria espressione ma che, di fatto, non *vuol dire niente*.

Questa interpretazione è comprovata dallo stesso autore, che spiega di aver organizzato *Passacaille* secondo un procedimento combinatorio proprio al fine di rendere, attraverso l'astrattezza propria della matematica, l'idea

⁴²⁶ Per un chiarimento della differenza che abbiamo presentato tra il concetto di forma e quello di struttura, cfr. la nota 69 e il par. 1.2. «*La variazione su tema da Bach a Schönberg*», pp. 49-50: «Nel passaggio dalla musica tematica (come in questa sede scelgo di riferirmi alla musica tonale) alla musica seriale, il principio delle variazioni transita dallo statuto di *forma* che, come lascia intendere la stessa etimologia, è davvero tale solo se risulta organizzata attorno ad un preciso 'contenuto' – e, di conseguenza, presenta un assetto organico –, a quello di *struttura*, con cui si può intendere, invece, un insieme di elementi in ogni sua parte autonomo, libero dall'asservimento ad un particolare soggetto centrale».

⁴²⁷ Adottiamo questo termine nell'accezione illustrata da Gerard Genette, nel senso di discorso condotto dal narratore. Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., in particolare il Cap. V, «Voce», pp. 259-310.

dell'impermeabilità della realtà, a fronte di qualsiasi tentativo di apprensione diretta⁴²⁸.

Pinget e altri romanzieri contemporanei individuano nella musica un bacino di schemi geometrici la cui possibilità di applicazione al romanzo suggerisce in quest'arte un'impressione di identità, di adesione completa tra la forma e il contenuto – risultante da una riduzione della qualità referenziale del cosiddetto contenuto a favore della preminenza del principio strutturale⁴²⁹ –, per certi versi

⁴²⁸ Cfr. *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, UGE, 10/18, 1972, tomo II, *Pratiques*, pp. 335, 336, 350.

⁴²⁹ Affermare che, in *Passacaille* e opere analoghe di altri romanzieri contemporanei, la materia narrata assume un minore rilievo rispetto al modo di narrare non equivale a negare in esse l'esistenza di un contenuto; ciò che appare ridimensionato è l'elemento che Bachtin definisce «differenziatezza oggettuale conoscitiva», la tensione interpretativa nei confronti del reale, e che costituisce solo un componente di ciò che si può intendere come contenuto (cfr. a questo riguardo quello che abbiamo scritto nel par. 1.3. «*Il problema della forma e del contenuto*»). La traduzione in letteratura dei principi di combinazione o permutazione (a cui ha fatto spesso ricorso sia il *Nouveau roman* che il gruppo sperimentale degli anni sessanta raccolto intorno alla rivista «Tel Quel») esprime sempre un contenuto, qui inteso generalmente come “senso”; ad esempio, queste operazioni possono essere lette come figura di un determinato atteggiamento etico, che spesso consiste nella rinuncia al confronto con il mondo esterno e la conseguente scelta di limitarsi a riflettere il caos. A questo proposito, cfr. Italo Calvino, che nello scritto teorico *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967), sulla scorta della lettura di un saggio di Hans Magnus Enzensberger, riflette sull'applicazione delle strutture topologiche alla letteratura moderna; individuate, ad esempio, nelle strutture labirintiche di Borges e Robbe-Grillet. A margine di una citazione di Enzensberger, per il quale certe strutture labirintiche cessano di rappresentare una «sfida all'intelligenza umana» e si instaurano come facsimile del disordine universale, Calvino aggiunge: «Il gioco può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nella conferma delle cose come stanno e come si fanno, Il confine non sempre è chiaramente segnato; dirò che a questo punto è l'atteggiamento del lettore che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica (...)». Cit.

simile a quella che caratterizza la musica (arte areferenziale per eccellenza, come già dimostrato⁴³⁰) e che rende quest'ultima significativa a prescindere dalla trasmissione di eventuali significati.

Come nella musica, anche nelle opere romanzesche organizzate secondo i principi combinatori – i quali sembrano rispondere solo a freddi criteri numerici – è la stessa struttura a presentarsi come espressione di un determinato stato d'animo: il sentimento di alienazione sperimentato dall'uomo, a confronto con un sapere parcellizzato e che risulta sempre più arduo ricondurre ad una matrice unitaria.

Nella conferenza intitolata *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*⁴³¹, manifesto programmatico della poetica praticata da Italo Calvino nella seconda metà della sua produzione (che segue la fine degli anni sessanta)⁴³², lo scrittore delinea un quadro

da *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in: I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Oscar Mondadori, Torino 1995.

⁴³⁰ Cfr. il nostro par. 1.3 «*Il problema della forma e del contenuto*».

⁴³¹ Cit.

⁴³² In particolare, tra le opere di Calvino ispirate in maniera più o meno diretta ai meccanismi combinatori si possono annoverare: *Le Città invisibili* (1972), che presenta un catalogo di cinquantacinque città immaginarie il cui ordine di apparizione è regolato da uno schema combinatorio (la cui illustrazione figura nel sommario); *Il Castello dei destini incrociati* (1973), in cui le storie dei cavalieri al centro del racconto sono generate dalle diverse disposizioni a cui danno luogo le carte di un mazzo di tarocchi, da Calvino utilizzato come «macchina narrativa combinatoria»; *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), romanzo composto da una serie di dieci incipit di romanzi immaginari, letti da un personaggio alla ricerca del Libro dei Libri e, per concludere,

chiaro dello stato disgregato in cui versa la cultura contemporanea e della ragione per cui nella nostra epoca l'*ars combinatoria* – concepita già nel lontano Medio Evo – «trova la piena attualità»⁴³³:

«Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*. Impiego il termine 'discreto' nel senso che ha in matematica: quantità 'discreta' cioè che si compone di parti separate. Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si sdipana, oppure immagini gassose, come una specie di nuvola, tant'è vero che veniva spesso chiamato 'lo spirito', – oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo»⁴³⁴.

Per questo – continua Calvino – il processo in atto nella cultura contemporanea «è quello d'una rivincita della

Palomar (1983), raccolta di raccontini che ruotano intorno all'omonimo personaggio, disposti sempre secondo uno schema numerico. A questo insieme di opere, si può forse includere l'ultima novella di *Ti con zero* (1967) – *Il Conte di Montecristo* –, in cui il meccanismo combinatorio figura direttamente come soggetto narrativo e il cui finale, non a caso, è riportato nella conclusione della conferenza *Cibernetica e fantasmi*.

⁴³³ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* (appunti sulla narrativa come processo combinatorio), cit., p. 204.

⁴³⁴ Ivi, p. 203.

discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una sull'altra»⁴³⁵. Passando in rassegna i diversi gruppi letterari e orientamenti critici contemporanei che adottano i principi combinatori come base dei loro procedimenti (dall'Oulipo alla scuola di Chomsky, che studia il linguaggio sulla base di modelli matematici trasformazionali, fino alle varie derivazioni dello strutturalismo), Calvino dimostra questa nuova flessione del sapere moderno e spiega che, quando vengono impiegate per la costruzione dei romanzi, le strutture combinatorie si configurano direttamente come figura dell'inintelligibilità del reale; o meglio, come segno dell'ammissione dell'impossibilità di comprendere la realtà in un discorso organico e della conseguente necessità di ridurne l'analisi a quella di suoi frammenti.

A questo riguardo, forse non è casuale che i maggiori esponenti della nuova narrativa combinatoria siano tra quelli che hanno più spesso impiegato come procedimento strutturale anche il *topos* del labirinto: ad esempio, si pensi all'ingegnere Alain Robbe-Grillet – che definiamo in questo modo non solo per le composizioni geometriche dei suoi romanzi, ma in riferimento alla sua effettiva formazione da ingegnere agronomo –, autore di *Nel*

⁴³⁵ Ivi, p. 204.

*Labirinto*⁴³⁶ (1959) o a Michel Butor, che, nell'*Impiego del tempo*⁴³⁷, si avvale di uno schema seriale per organizzare il racconto di un giovane, perso nelle spire di una città-labirinto...

Tuttavia, ragionando intorno al modo in cui i romanzieri elaborano le strutture combinatorie, Calvino distingue tra quelli che le impiegano solo come figura del caos e gli altri – tra cui Calvino si riconosce –, che invece le adottano come piattaforma sperimentale da cui procedere verso l'esplorazione di quei *fantasmi*, a cui si allude nel titolo della conferenza: i simboli custoditi nell'inconscio collettivo e non ancora organizzati dal linguaggio⁴³⁸.

Per Calvino, i primi rinuncerebbero a priori alla sfida della letteratura, che consisterebbe proprio nel «dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio sociale o individuale è rimasto non detto»⁴³⁹.

Obiettivo che, per lo scrittore, può essere atteso solo attraverso un continuo lavoro di riformulazione,

⁴³⁶ A. Robbe-Grillet, *Nel Labirinto*, trad. it. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1960. Ricordiamo che questo romanzo in particolare viene analizzato da Italo Calvino in un altro saggio, composto pochi anni prima del testo di *Cibernetica e fantasmi: La Sfida al labirinto*, apparso per la prima volta nel 1962 su «Il menabò 5» (Einaudi, Torino); ora in: ID, *Una pietra sopra*, cit., pp. 99-117.

⁴³⁷ Cit.

⁴³⁸ Cfr. I. Calvino: «L'inconscio è il mare del non dicibile, dell'espulso fuori dai confini del linguaggio, del rimosso in seguito ad antiche proibizioni; l'inconscio parla – nei sogni, nei lapsus, nelle associazioni istantanee – attraverso parole prestate, simboli rubati, contrabbandi linguistici, finché la letteratura non riscatta quei territori e li annette al linguaggio della veglia». Cit. da *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 212.

⁴³⁹ *Ib.*

permutazione e combinazione di quei materiali già precedentemente codificati; così fino alla scoperta della particolare combinazione che fa scattare qualcosa e diviene in grado di liberare significati nuovi: perché «Una cosa non si può sapere quando le parole e i concetti per dirla e pensarla non sono stati ancora usati in quella posizione, non sono stati ancora disposti in quell'ordine, in quel senso (...) è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura»⁴⁴⁰.

Calvino riconosce comunque che, in ogni caso, le strutture combinatorie sono però condannate a restare puro *non-sense*, se i possibili significati a cui danno luogo non vengono poi recepiti e organizzati da un lettore consapevole; se i loro segmenti non trovano posto nella forma unitaria di una coscienza.

Scriva Calvino: «La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico (...)»⁴⁴¹.

Al contrario di quei romanzieri che fanno ricorso alla musica per rintracciare dei mezzi di composizione di una forma organica, che sia in grado di realizzare la possibilità insita all'arte di *contrapporsi* al caos, i romanzieri

⁴⁴⁰ Ivi, p. 211.

⁴⁴¹ Ivi, p. 215.

“combinatori” sembrano scegliere piuttosto di *riflettere* l’assetto caotico a cui si è ridotta la cultura contemporanea, al fine di offrirne testimonianza permettere al lettore di prendere posizione rispetto ad essa; in questo modo, essi però rischiano di asservire l’istanza artistica a quella culturale e civile e così di partecipare – inconsapevolmente o meno – al processo di disgregazione dell’io provocato dalla parcellizzazione del sapere, determinatisi in concomitanza alla proliferazione delle discipline scientifiche⁴⁴².

Il tipo di approccio mimetico alla realtà caratterizza anche l’opera romanzesca di Michel Butor che – come Pinget – ricorre alla musica, in quanto attratto soprattutto dalla sua possibilità di sperimentazione seriale; nelle *Improvisations sur Michel Butor*, il romanziere francese dichiara di aver rintracciato nella dodecafonia di Arnold Schönberg le strutture «sufficientemente controllate»⁴⁴³ di cui aveva bisogno per i suoi romanzi – da *Passaggio a Milano* all’*Impiego del tempo*, alla *Modificazione*, tutti pubblicati tra il 1954 e il 1957 –, che appaiono organizzati sulla base di una serie di variazioni (Pierre Brunel ha riscontrato nell’*Impiego del tempo* il principio del movimento

⁴⁴² Dell’impatto provocato dalla rivoluzione scientifica sul concetto di sapere, abbiamo già trattato nel par. 3.2. «*Perché il Novecento*», alla cui lettura rinviamo.

⁴⁴³ Per la fonte della citazione, rimandiamo alla nota 71.

retrogradato, «caratteristico, nel XX^o secolo, della musica seriale, a cui Butor è vicino»⁴⁴⁴).

Anche la struttura della *Gelosia*⁴⁴⁵ (1957) di Alain Robbe-Grillet è organizzata sulla base di una serie di micro-variazioni, che scandiscono una vicenda apparentemente inconsistente – ambientata in una fattoria nel cuore di una piantagione ai tropici – di cui poco è realmente rivelato ma molto è lasciato ad intendere.

Un narratore X, mai altrimenti specificato, ritorna sistematicamente sulla medesima serie di particolari, relativi a momenti svoltisi probabilmente nell'arco di una stessa giornata, ma il cui ordine cronologico appare indistinguibile: la precisazione del tempo del romanzo è affidata solo a laconici avverbi di tempo – «Ora la casa è vuota»⁴⁴⁶ – che, al posto di fornire un orientamento, sembrano servire lo scopo di mantenere la storia in un'atmosfera di sospensione e di eterno presente; o meglio, di «'tempo-memoria'»⁴⁴⁷ (come osserva il traduttore Franco Lucentini).

⁴⁴⁴ Trad. nostra dal francese (si riporta la citazione per esteso): «Cette pratique du mouvement rétrograde est caractéristique, au XX^e siècle, de la musique sérielle, dont Butor est proche. C'est l' 'exposition d'une mélodie (ou d'une série) en ordre inverse' (...)». Cit. da : P. Brunel, *Butor, L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, par. «Une écriture sérielle», cit., p. 153.

⁴⁴⁵ A. Robbe-Grillet, *La Gelosia* (1957), trad. it. e Prefaz. e Postfaz. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1958.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 75.

⁴⁴⁷ Cfr. F. Lucentini: «Il tempo della narrazione non è infatti quello lineare, ordinario, in cui gli eventuali precorri menti o ritorni indietro si iscrivono naturalmente e risaltano con evidenza. Siamo invece in un

Il modo in cui A. (forse la moglie di X ?) si sporge dalla finestra della sua camera al mattino, lo scambio di battute che intrattiene con il vicino di casa Franck a proposito di un giallo sentimentale in corso di lettura – una storia di tradimenti, la cui menzione probabilmente svolge la funzione di *mise en abyme* del romanzo –, la sconosciuta litania dei braccianti che giunge dalle rimesse «su note che non sembrano costituire un principio né una ripresa»⁴⁴⁸ e altri piccoli episodi vengono raccontati dal narratore ciclicamente, ad intervalli brevi e in maniera di volta in volta più dettagliata, in modo che ciascuna delle varie riesposizioni sviluppi un particolare nuovo.

Il ritmo della narrazione rispecchia l'ossessione di una mente in preda alla gelosia, che riesamina a più riprese ogni particolare, per cogliervi l'indizio che confermi i sospetti e conduca all'intuizione della verità: la relazione clandestina tra A. e Franck.

Il meccanismo del gioco narrativo che l'autore ingaggia con il lettore è riassunto in un commento espresso dal narratore a proposito dell'aria cantata dai braccianti, la cui melodia appare tutt'altro che lineare:

sistema 'tempo-memoria' che anche quanto ai tempi verbali si riduce a un eterno presente, dove non è mai specificato se i fatti a cui assistiamo siano già accaduti, o se accadano in questo momento, o se si prevede (o si teme) che accadranno». Prefazione all'edizione italiana della *Gelosia* di Alain Robbe-Grillet, cit., p. 2.

⁴⁴⁸ A. Robbe-Grillet, *La Gelosia*, cit., p. 61.

«Se talvolta i temi si cancellano, è solo per tornare un po' più tardi, rafforzati e praticamente identici. Tuttavia queste ripetizioni, queste infime varianti, queste cesure, questi ritorni indietro, possono dar luogo a modificazioni che – sebbene appena sensibili – conducono alla lunga ben lontano dal punto di partenza»⁴⁴⁹.

Anche in questo caso, le variazioni non sono impiegate come principio di composizione unitaria, ma come mezzo di frammentazione della struttura romanzesca; questa soluzione è in linea con la poetica dell'autore, fondata sulla pratica dello smantellamento dei canoni basilari del romanzo tradizionale e il cui effetto apparente è appunto l'impressione di un'assenza di forma.

Su questa base, lo scrittore accosta le ragioni della sua ricerca alle motivazioni artistiche che avevano sorretto le sperimentazioni dodecafoniche di Arnold Schönberg, la cui portata innovatrice fu inizialmente misconosciuta dai critici – spiega Robbe-Grillet in *Una via per il romanzo futuro* – e il cui assetto disorganico veniva attribuito semplicemente ad una totale noncuranza per le questioni di ordine formale⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 62.

⁴⁵⁰ Cfr. A. Robbe-Grillet: «Ora, inconsapevolmente giudicata in rapporto alle forme consacrate, una forma nuova sembrerà sempre più o meno un'assenza di forma. Non si legge forse, in uno dei nostri più celebri dizionari enciclopedici, alla voce *Schoenberg*: '...autore di opere audaci, senza preoccupazione di regola alcuna!' (...)». Cit. da *Una via per il romanzo futuro*, cit., p. 35.

Dal maestro austriaco, Robbe-Grillet trae ispirazione anche per la sua pratica di romanziere, come accade nella *Gelosia*, non a caso definito dall'autore «un romanzo seriale»⁴⁵¹.

La ragione del breve panorama dei romanziere contemporanei che abbiamo appena tracciato è stata quella di dimostrare come, a partire dal XX secolo, abbiano coesistito – accanto al fenomeno, che abbiamo già detto, della continua proliferazione di prodotti narrativi incentrati unicamente sul *plot* e che sembrano costituire nient'altro che una cattiva appendice del romanzo di matrice balzacchiana – almeno due modi di reagire alla saturazione sviluppata nei confronti dei modelli formali imposti dal romanzo ottocentesco, corrispondenti a due diverse possibilità del romanzo di ispirarsi alle forme della musica; arte rispetto alla quale – per i motivi che abbiamo visto –, fin dalle origini, la letteratura, e in particolare il romanzo, ha intrattenuto un rapporto di dialogo.

Da una parte, una concezione del romanzo – tra i cui numi teorici si possono riconoscere in Bachtin e in Broch – come arte il cui compito privilegiato è sviluppare una visione totalizzante dell'esistenza, attraverso l'invenzione di una forma mitica, cioè in grado di opporre «al caos che ci circonda (...)» – come scrive Danilo Kiš – al disordine

⁴⁵¹ Dichiarazione riportata in *Robbe-Grillet, Colloque de Cerisy*, Atti del convegno svoltosi a Cerisy-la-Salle nel 1975, 10/18, UGE, 1976, 2 voll., tomo I, p. 410 (cit. in P. Brunel, *Les arpèges composés*, cit., p. 25.)

della barbarie e all'arbitrarietà irrazionale degli istinti»⁴⁵²
un universo di senso, in cui le contraddizioni della realtà
vengano riassorbite in una logica di rapporti strutturali.
In quest'ottica, romanzieri come lo stesso Kiš, Broch,
Kundera e Oe reperiscono nell'armonia delle composizioni
musicali (specialmente quelle del periodo tonale) i principi
ideali per l'orchestrazione di queste forme dall'assetto il
più possibile unitario.
Dall'altra, attraverso l'esempio dell'Oulipo e di qualche
scrittore associato al *Nouveau roman* francese – ma a cui
si possono ricondurre molti altri romanzi dalla struttura
seriale, come *Les Variations Goldberg* di Nancy Huston⁴⁵³
–, abbiamo esaminato un tipo di romanzo che, delle due
funzioni proprie dell'arte, la capacità di «smascheramento
del caos»⁴⁵⁴ – in cui consiste la possibilità dell'arte di far

⁴⁵² Cfr. nota 118.

⁴⁵³ Vd. par. 1.2. «*La variazione su tema da Bach a Schönberg*».

⁴⁵⁴ Cfr. C. Castoriadis: «Abbiamo detto che l'essere è sia Caos che Cosmo. Per gli esseri umani, questo caos è in generale nascosto dall'istituzione sociale e dalla vita quotidiana. Un primo approccio alla questione della grande arte sarebbe allora di dire che è lo svelamento del caos attraverso un 'dare forma', e nello stesso tempo la creazione di un cosmo attraverso questo dare forma. Svelamento del caos perché la grande arte squarcia le evidenze quotidiane, il 'tenere insieme' di queste evidenze, e il corso normale della vita (...) Ma, allo stesso tempo, l'arte non può operare questo svelamento del caos che attraverso il dare forma. E questo dar forma, è la creazione di un cosmo: anche in questo caso, abbiamo la creazione di una forma su un contenuto. Problema enorme, sul quale sfortunatamente non possiamo dilungarci: in un certo senso, una grande opera d'arte è sempre assolutamente chiusa in se stessa. Non ha bisogno di nient'altro». Trad. nostra dal francese: «Nous avons dit que l'être est à la fois Chaos et Cosmos. Pour les êtres humains, ce chaos est en général recouvert par l'institution sociale et par la vie quotidienne. Un premier abord de la question du grand art serait alors de dire qu'il est le dévoilement du chaos moyennant un

percepire il *non-sense* della realtà – e quella di «creazione di un cosmo» (che rappresenta la risposta etica dell'arte a questo caos) sembra limitare il proprio obiettivo conoscitivo solo alla prima.

In questi romanzieri la constatazione dell'insufficienza raggiunta dagli schemi formali del romanzo ottocentesco a esprimere le contraddizioni della realtà sembra provocare direttamente la perdita della fiducia nella possibilità cosmogonica del romanzo *tout court*.

O meglio, produrre come reazione l'abbandono di quella disposizione intellettuale (ma anche etica⁴⁵⁵) a compiere un atto di *fede*, in genere necessario alla concezione, oltreché alla ricezione di un'opera d'arte; in questo caso, corrispondente all'ammissione che il romanzo possa costituirsi in una forma autonoma, capace di veicolare orizzonti di senso.

'donner forme' et en même temps la création d'un cosmos par ce donner forme. Dévoilement du chaos parce que le grand art déchire les évidences quotidiennes, le 'tenir ensemblÈ de ces évidences, et le cours normal de la vie (...) Mais, en même temps, l'art ne peut opérer ce dévoilement du chaos que moyennant le donner forme. Et ce donner forme, c'est la création d'un cosmos : là encore, nous avons la création d'une forme sur un fond. Problème énorme, sur lequel nous ne pouvons malheureusement pas nous étendre: d'une certaine façon, une grande œuvre d'art est absolument fermée sur elle-même. Elle n'a besoin de rien». Cit. da *Fenêtre sur le Chaos*, cit., p. 135.

⁴⁵⁵ Diceva T. S. Eliot: «C'è solo un altro stadio più elevato che può essere raggiunto dall'uomo civile – ed è quello di unire lo scetticismo più profondo alla più profonda fede». Trad. nostra dal francese: «Il n'y a qu'un seul degré plus élevé qu'il est possible à l'homme civilisé d'atteindre – et c'est d'unir le scepticisme plus profonde à la plus profonde foi». Cit. da *Leçon de Valéry*, in *Paul Valéry vivant*, «Cahiers du Sud», 1946, p. 75.

Di qui, la ricerca nella musica di criteri che fungano piuttosto da agenti di disgregazione della forma, impiegati per tradurre sulla pagina la percezione caotica della realtà che domina la cultura contemporanea.

Autori di romanzi dopo la fine del romanzo, romanzieri come Alain Robbe-Grillet, Michel Butor o Nancy Huston – che citiamo solo a titolo di esempio della corrente sperimentale a cui facciamo riferimento – sembrano porre in discussione direttamente i principi basilari di quest'arte, come la proprietà conoscitiva della forma, cioè la possibilità della forma di fungere da strumento conoscitivo di un particolare tema; di servire – scrive Castoriadis – da «incarnazione appropriata di uno specifico significato»⁴⁵⁶.

Ne consegue che, a venire meno, presso questi romanzieri, è la stessa presenza di un tema, inteso come deposito di una questione esistenziale ben determinata, il cui tentativo di approfondimento costituisce il motore propulsore del romanzo.

Abbiamo spiegato che gli esponenti della rivoluzione musicale dodecafonica strutturano le loro composizioni non tanto in funzione dello sviluppo di un soggetto centrale, quanto del rispetto di una *contrainte* esterna (la decisione di sperimentare un metodo finalizzato a rivoluzionare la concezione stessa della musica), e così sostituiscono ad una nozione di tema, corrispondente ad

⁴⁵⁶ Cfr. nota 250, par. 3.1. «*Ce fut d'abord une étude*».

un elemento del brano ben circoscritto (un soggetto di circa otto battute, come in uso nella musica classica), un'altra, secondo la quale per «idea»⁴⁵⁷ fondamentale di un brano si intende – più in generale – l'invenzione di un metodo. Allo stesso modo, nei romanzi “seriali” che abbiamo esaminato (cioè, strutturati secondo il meccanismo della serie), il tema non è identificabile con una questione che, di volta in volta, appare particolare, specifica, ma direttamente con la stessa idea dello stato caotico in cui versa il mondo; la cui trasmissione ai lettori – per mezzo dell'adozione di una struttura volutamente frammentaria – sembra esaurire la ragione d'essere di questi romanzi.

⁴⁵⁷ Cfr. C. Dahlhaus: «(...) nel saggio su Johann Sebastian Bach, Schönberg impiega i termini di 'pensiero' e 'unità fondamentale in luogo di *Grundgestalt* e 'tema' (...) In *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* [sempre di A. Schönberg, n.d.r.] il 'pensiero' (o 'idea') viene definito come la totalità di una forma e al contempo come un 'metodo' per creare 'equilibrio' (...)». Cit. da C. Dahlhaus, *Che cosa significa 'variazione in sviluppo'?*. A questo proposito, vd. anche ciò che abbiamo scritto nel par. 1.2., «*La variazione su tema da Bach a Schönberg*»: «Più precisamente, la rivoluzione schönberghiana sembra segnare il passaggio dall'opera tematica all'opera seriale: dall'opera orchestrata attorno ad un tema, di solito corrispondente ad un numero esiguo di battute e inteso, secondo l'originaria accezione etimologica (*thema*, dal greco *tithemi*, «io pongo»), come “deposito” dell'idea fondante di tutto il brano, ad un tipo di opera, in cui – spiega lo stesso Schönberg – è ormai l'intera totalità del pezzo da intendere ‘come l'idea: l'idea che il suo creatore intendeva presentare’. Tale cambiamento non consiste semplicemente nel transito della nozione di tema da un nucleo di note disposte secondo criteri melodici e ritmici – a cui, secondo la tradizione, corrisponde il concetto di tema – alla successione arbitraria di altezze che costituisce un'unità seriale, a partire dalla quale si sviluppa la composizione dodecafonica; riguarda invece proprio l'abbandono dell'originaria funzione del tema di porsi come principio di unitarietà di un brano, contenendone *in nuce* l'idea generale».

In questi ultimi, il fulcro dell'interesse sembra spostarsi dall'interno all'esterno dell'opera: il tema – che, nella concezione originaria, costituisce la meta ultima dell'indagine conoscitiva avviata dal romanzo – non appare più “problematizzato” dall'opera, cioè presentato come oggetto di una riflessione ipotetica, ma presupposto come dato di fatto ineluttabile; la struttura seriale è allora solo il mezzo della sua traduzione, non della sua *formazione*.

Così, nei romanzi ad impianto seriale, la ragione estetica – la necessità di trasformare i contenuti oggettivi⁴⁵⁸ in «oggetto estetico», attraverso il loro modellamento per mezzo di una forma compositiva – appare subordinata ad una di ordine prettamente intellettuale, coincidente con l'esigenza sperimentale di rintracciare nuovi mezzi espressivi che attestino la percezione contemporanea dell'universo.

Come abbiamo visto, la trasformazione nel segno della combinatorietà e della serialità, in cui incorre il romanzo verso la metà del Novecento, presenta delle analogie con la rivoluzione delle forme che interessa la musica all'inizio del secolo.

⁴⁵⁸ Essi sostanziano la «realtà della conoscenza e dell'atto etico», che – ricordiamo – per Michail Bachtin costituisce il materiale di base dell'«organizzazione formale artistica»; operazione in seguito alla quale esso viene trasformato in un effettivo «oggetto estetico» (senza il quale non si ha vera opera artistica). Cit. da M. Bachtin, *Il Problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, cit., p. 27.

La constatazione di tale affinità ci ha portato a mettere a confronto l'evoluzione assunta da questo fenomeno rispettivamente nella musica e nel romanzo, in modo da lasciar presupporre un'interazione più o meno diretta, tra le due arti; oppure – considerata l'antecedenza di questo fenomeno nella musica, rispetto al romanzo – almeno un'influenza da parte della prima sul secondo.

Tuttavia, la ragione di queste analogie non può essere spiegata esclusivamente con l'ipotesi di una suggestione diretta del modello musicale seriale (o dodecafonico) sui romanzieri; ciò vale senz'altro per alcuni autori, come Michel Butor, che ammette esplicitamente di aver derivato l'ispirazione per la struttura combinatoria dei suoi romanzi dalla conoscenza di Schönberg⁴⁵⁹.

Ma per altri romanzi, in cui pur è possibile constatare la presenza di una struttura seriale, il tentativo di ricondurre necessariamente questa scelta formale ad un'influenza diretta di tipo musicale potrebbe risultare capzioso, specialmente nei casi in cui non è lo stesso autore a riconoscere questo debito.

Ad esempio, nonostante l'indubbia familiarità di Italo Calvino con la musica contemporanea (suo è il libretto di

⁴⁵⁹ Nelle interviste e nei suoi scritti teorici, lo scrittore francese si intrattiene più volte sulle strutture musicali dodecafoniche, mettendole in relazione ai suoi romanzi. A questo riguardo, cfr., ad esempio, gli *Entretiens avec George Charbonnier* (Gallimard, 1967) e le *Improvisations sur Michel Butor*, da cui abbiamo estratto la citazione riportata nella nota 71.

*Un re in ascolto*⁴⁶⁰, opera musicale di Luciano Berio), risulta difficile sostenere l'ipotesi che lo scrittore abbia volutamente attinto da quest'arte il modello della struttura seriale impiegata nelle sue opere, dalle *Città invisibili* (1972) – immaginario catalogo delle cinquantacinque città visitate da Marco Polo – a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) – romanzo sperimentale i cui capitoli corrispondono rispettivamente ai diversi *incipit* di romanzi fittizi mai completati e si configurano come varianti seriali del Libro dei Libri, il libro che non c'è (sorta di Santo Graal) –, in assenza di sue indicazioni esplicite in tal senso. Invece – si desume anche dalla lettura di *Cibernetica e fantasmi* –, la matrice degli esperimenti narrativo-combinatori di Calvino è direttamente quella logico-matematica; essa risiede in alcune delle teorie scientifiche che caratterizzano la nuova flessione della cultura contemporanea:

«(...) nella storia non seguiamo più il corso d'uno spirito immanente nei fatti del mondo, ma le curve dei diagrammi statistici, la ricerca storica si va sempre più matematizzando. E quanto alla biologia, Watson e Creek ci hanno dimostrato come la trasmissione dei caratteri della specie consista nella

⁴⁶⁰ Ricordiamo che l'azione musicale, in due parti, fu rappresentata per la prima volta a Salisburgo, l'otto agosto 1984. In seguito, Calvino rielaborò il libretto, che in forma di racconto venne incluso nella raccolta dei racconti dedicata al tema dei cinque sensi, pubblicata postuma in *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Milano 1986.

duplicazione d'un certo numero di molecole a forma di spirale e formate da un certo numero di acidi e di basi: la sterminata varietà delle forme vitali si può ridurre alla combinazione di certe quantità infinite. Anche qui è la teoria dell'informazione che impone i suoi modelli. I processi che parevano più refrattari a una formulazione numerica, a una descrizione quantitativa, vengono tradotti in modelli matematici»⁴⁶¹.

Tra le letture responsabili della conversione epistemologica di Calvino, di cui serbano traccia le sue opere composte a partire dagli anni settanta, ci sono gli scritti di Charles Fourier, ideatore dell'«utopia pulviscolare»⁴⁶², *Il caso e la necessità* (1970) di Jacques Monod, le teorie di Ilya Prigogine e Isabelle Stengers sulle «strutture dissipative» e gli studi di Claude Lévi-Strauss, di cui Calvino ha modo di seguire il seminario del 1977 al Collège de France⁴⁶³.

A dispetto delle apparenze, la possibilità di rintracciare la base dell'inclinazione di Calvino per gli schemi combinatori nell'interesse maturato dallo scrittore per le

⁴⁶¹ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, cit., p. 205.

⁴⁶² Come la qualifica lo stesso Calvino: cfr. I. Calvino, *Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare*, pubblicato la prima volta sull'«Almanacco Bompiani 1974», Milano, dicembre 1973. Ora in: ID, *Una pietra sopra*, cit., pp. 301-308.

⁴⁶³ Per ulteriori approfondimenti relativi al *background* scientifico dello scrittore in questi anni, rimandiamo alla monografia curata da Domenico Scarpa: *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999, e in particolare alla voce «UNIVERSO», pp. 249-252.

discipline scientifiche, piuttosto che in quello per la musica, non smentisce l'ipotesi di riconoscere una convergenza di intenti tra i vari scrittori che si avvalgono di questi schemi; in particolare, di individuare una familiarità tra gli autori che, come Calvino, traggono l'ispirazione per questi meccanismi dalla matematica ed altri, che invece li reperiscono nella musica.

Questo perché, come si è spiegato, ciò che i secondi – da Robbe-Grillet a Pinget, da Butor a Huston –, in particolare, ricercano nella musica non sono le «grandi forme» (le architetture compositive del periodo classico), ma i principi numerici che ne sono alla base; la *grammatica della musica*, il suo sostrato matematico.

Proprio nel ritorno ai principi matematici che sottendono i processi compositivi, in cui si può cogliere la marca distintiva di questa corrente di romanzieri – e che riunisce quindi sotto un segno comune i due gruppi, ossia i romanzieri che ricercano tali principi nell'arte musicale e quelli che invece li attingono direttamente da studi scientifici o filosofici –, è possibile individuare uno dei possibili esiti della musicalizzazione del romanzo; se i romanzieri che assumono come modello strutturale la musica, vi ricavano dei criteri di ordine matematico, per la stessa logica, nelle strutture di quei romanzi che vengono elaborati direttamente sulla base di processi derivati dalla matematica, possono essere ravvisati gli elementi di una composizione musicale.

Questa opinione sembra essere sostenuta – ad esempio – da Luciano Berio, compositore d'avanguardia e amico di Italo Calvino, in uno scritto dedicato al rapporto dello scrittore con l'arte della musica⁴⁶⁴.

Nell'articolo, pur intrattenendosi sull'improbabilità che Calvino, il quale soffriva di una soggezione conclamata verso la musica, avesse potuto scegliere deliberatamente di ispirare la struttura dei suoi libri agli schemi compositivi di quest'arte – visto che lo scrittore «era intimidito dalla musica. Non era molto musicale, andava raramente ai concerti, era stonato e la musica suscitava in lui un po' di interesse solo quando c'erano parole da capire»⁴⁶⁵ –, Berio non esita a definire l'opera di Calvino «una delle più musicali nella letteratura di questo secolo»⁴⁶⁶, a ragione dei processi matematici che regolano le sue soluzioni narrative, in cui sarebbe possibile riconoscere gli elementi di «un'architettura musicale: come una costruzione di frammenti internamente partecipi di un processo musicale in continua trasformazione»⁴⁶⁷; questo perché – continua a spiegare Berio – un'occasione ideale per l'invenzione di nuovi schemi musicali, a volte, può derivare proprio dall'analisi di ciò che, apparentemente, esiste di meno

⁴⁶⁴ L'articolo in questione è stato pubblicato dapprima sull'«Unità», il 12 gennaio 1988, con il titolo *Le note invisibili*, e poi su «Il Verri», Mar./Giu. 1988, pp. 9-12, con il titolo *La musicalità di Calvino*.

⁴⁶⁵ L. Berio, *La musicalità di Calvino*, cit., p. 10.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 11.

⁴⁶⁷ *Ib.*

musicale, come l'osservazione delle formule astratte della matematica.

Aggiungiamo che la presenza di un'analogia – o più precisamente, di una parziale equivalenza – tra la matematica e la musica è stata rilevata anche da Claude Lévi-Strauss.

Nel *Finale di Mitologiche*, lo studioso confronta le strutture della matematica, del mito e della musica con le strutture linguistiche, che – come insegna Saussure – nascono dall'intersecazione dei due elementi del suono e del senso; linguaggio provvisto di suono, però privo di senso, per Lévi-Strauss, la musica rappresenterebbe un sottoprodotto delle strutture linguistiche⁴⁶⁸, rispetto alle quali, invece, le entità matematiche, che sono invece «strutture allo stato puro»⁴⁶⁹ – ossia, caratterizzate da un vuoto sia di senso che di suono –, si collocherebbero «in rapporto di correlazione e di opposizione»⁴⁷⁰.

Queste analisi sembrano confermare l'ipotesi che la matematica possa rappresentare una sorta di substrato, o uno stadio pregresso alla formazione della musica;

⁴⁶⁸ Delle considerazioni presentate da Lévi-Strauss intorno al rapporto tra mito e linguaggio, abbiamo già trattato nel par. 3.2., «*Perché il romanzo del Novecento*».

⁴⁶⁹ C. Lévi-Strauss, *L'Uomo Nudo, Finale*, cit., p. 610.

⁴⁷⁰ *Ib.*

struttura nuda, puramente astratta, la matematica costituirebbe una sorta di musica senza sonoro⁴⁷¹.

Lo stesso Lévi-Strauss aveva rinvenuto come, all'origine del processo di formazione dei miti, oltre che dei processi di composizione artistica (in particolare della musica), agissero meccanismi combinatori e, a partire da questa premessa, aveva predetto alla musica un ritorno ad uno stadio di "matematizzazione", i cui primi segni si riscontrano nella musica contemporanea; basata, come sappiamo, su una logica seriale.

Lo studioso ricorda che, nel momento in cui l'arte dello sviluppo – alla base della concezione delle forme organiche (che si possono intendere come figure di senso) e che, fino all'inizio del XX secolo, aveva rappresentato la modalità compositiva principale – esaurisce le sue possibilità, nella musica «si attenua il legame tra forma e suono, e lo stesso sistema sensibile diventa uno dei tanti mezzi possibili per codificare strutture intellegibili (...). Così il linguaggio musicale si distacca progressivamente da quello che ha costituito per tanto tempo il suo carattere peculiare, cioè le strutture latenti sempre in funzione del supporto sensibile e non viceversa»⁴⁷².

⁴⁷¹ Ciò che invece separa la matematica dal mito è l'elemento del senso: «A differenza della matematica – spiega Lévi-Strauss – il mito subordina la struttura a un senso di cui essa diviene espressione immediata (...).» Ivi, p. 613.

⁴⁷² Ivi, p. 614.

Quando i processi creativi responsabili dell'invenzione delle forme si cristallizzano, la musica ritorna alla sua base puramente matematica:

«La contropartita di ciò che si chiamava una volta musica consisterebbe quindi in certe strutture di significato lasciate in sospeso, non fosse altro teoricamente, in attesa che dei suoni si investano in esse. Formula, questa, che corrisponde abbastanza esattamente a certi tentativi contemporanei che, a torto o a ragione, danno l'impressione di codificare con certi suoni certi sistemi di significati concepiti e organizzati *prima* [il corsivo è nostro, n.d.r.] della loro trasposizione in forma musicale. Non sarebbe quindi falso, e non costituirebbe comunque un rilievo di carattere peggiorativo, l'affermare che questi tentativi rappresentano un'anti-musica di fronte alla quale la mitologia, tenendo conto del suo spostamento in direzione del linguaggio, si collocherebbe a metà strada rispetto alla musica tradizionale»⁴⁷³.

Qualche anno dopo Lévi-Strauss, le cui osservazioni avvalorano l'ipotesi di un fondamento matematico che può essere inteso come *musica prima della musica*, anche Berio intuisce come nei processi matematici alla base di alcune nuove soluzioni narrative (in particolare, il compositore fa riferimento a quelle adottate da Calvino

⁴⁷³ Ivi, p. 614-615.

nelle sue ultime opere) sia possibile riconoscere «una progressiva sublimazione di forme musicali»⁴⁷⁴.

Anche questo caso permette di verificare l'esistenza di un rapporto di complementarità tra musica e romanzo.

Come si è già spiegato, nel momento in cui la musica, nel corso del XX^o secolo, si avvia verso un ritorno alla matrice combinatoria originaria, nell'ambito del romanzo si assiste alla coincidenza di almeno due diverse soluzioni: se una parte di romanzieri, sollecitata dall'esigenza di potenziare, nelle proprie opere, la rilevanza della dimensione formale, si trova ad elaborare determinate architetture formali proprio nel momento in cui la musica se ne libera, d'altro canto – si tratta della possibilità appena dimostrata –, un secondo gruppo di romanzieri (più o meno contemporaneo al primo) sperimenta l'applicazione di processi matematici agli schemi narrativi.

In questo modo, possiamo riconoscere anche in questa corrente una delle due vie per la musicalizzazione del romanzo: non perché i romanzieri che ne fanno parte si propongano come finalità estetica quella di imitare direttamente i processi della musica, ma nel senso che proprio nei processi combinatori assunti da questi scrittori nel corso del XX^o si possono riconoscere quei principi di scomposizione formale che avevano già rivoluzionato l'arte musicale all'inizio del secolo e sembrano

⁴⁷⁴ L. Berio, *La musicalità di Calvino*, cit., p. 12.

testimoniare l'avviamento del romanzo (di questo tipo di romanzo) sulla medesima strada imboccata dai musicisti. L'osservazione delle diverse tappe al centro della rivoluzione formale che, nel Novecento, investe da un lato la musica, dall'altro il romanzo, permette forse di confermare la supposizione secondo cui i mutamenti che scandiscono l'evoluzione delle arti non possono essere semplicisticamente ricondotti né all'influenza di fattori sociologici, né ad una sorta di imitazione passiva di certe arti rispetto ad altre, ma a criteri estetici intrinseci alla loro storia.

In quest'ottica, l'integrazione dei processi combinatori nella concezione strutturale di alcuni romanzi contemporanei si configura come una delle possibili risposte sviluppate dagli autori in reazione all'impressione di esautoramento degli schemi narrativi tradizionali e appare così come una delle naturali evoluzioni del romanzo.

Tuttavia, se i processi combinatori adottati dal romanzo vengono generalmente associati a quelli già messi a punto dalla musica, lo si deve soprattutto al fatto che quest'ultima è l'arte in cui le strutture si manifestano in maniera più concreta e tangibile.

In realtà, come quei romanzieri che impiegano le stesse architetture compositive sviluppate dalla musica nel suo periodo classico non si propongono tanto di mimare i processi compositivi musicali, quanto di ottenere,

attraverso l'assunzione di queste forme, quella compattezza strutturale che, prima della musica, era già propria dei miti – ed è funzionale allo sviluppo della particolare “visione cosmogonica” che, a partire dal mito, viene raccolta da questo tipo di romanzo –, allo stesso modo, l'obiettivo degli autori che, per la costruzione dei loro romanzi, si avvalgono dei meccanismi seriali e combinatori, non è semplicemente quello di seguire la musica sulle orme dello stesso percorso sperimentale da essa imboccato.

Se il primo gruppo di romanzieri, impegnato in un lavoro di recupero della forma, sembra porre i propri obiettivi artistici in linea con la missione conoscitiva che era propria dei miti, quei romanzieri che, invece, adottando meccanismi seriali e combinatori, puntano piuttosto ad una scomposizione delle forme, sembrano perseguire il ritorno a quello stadio della pre-coscienza, in cui le immagini archetipiche esistevano solo in forma disgregata e confusa; in altre parole, alla fase combinatoria che – sostiene, tra gli altri, Lévi-Strauss – precede quella della formazione dei miti.

In *Cibernetica e fantasmi*, lo stesso Calvino ipotizza come gli autori contemporanei che adottano i meccanismi seriali e combinatori non introducano nessuna novità sostanziale, ma si limitino a mettere a nudo le dinamiche basiche della fabulazione, fin dai tempi più remoti:

«Il narratore della tribù mette insieme frasi, immagini: il figlio minore si perde nel bosco, vede una luce lontana, cammina cammina, la fiaba si snoda di frase in frase, dove tende? Al punto in cui qualcosa di non ancora detto, qualcosa di solo oscuramente presentito si rivela e ci azzanna e sbrana come il morso d'una strega antropofaga. (...). Il mito è la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là»⁴⁷⁵ .

In questo brano, Calvino focalizza la sua attenzione sul processo combinatorio alla base della fabulazione, che non coincide ma precede la conquista cognitiva che presiede all'edificazione dei miti (dunque, alla formazione di significati).

La propensione per l'adozione di una struttura seriale e combinatoria rivela una concezione della letteratura intesa come luogo dell'informe, quindi del vuoto di significato; un vuoto che – ricorda Calvino – può essere però colmato dall'apporto del lettore, il quale sviluppa la mancante risposta di senso, sulla base degli stimoli offerti dal testo. Per questo motivo, come si è già detto nel caso della musica combinatoria, anche l'adesione delle strutture romanzesche ai processi seriali e combinatori, piuttosto che come un'evoluzione, può essere intesa come il segno

⁴⁷⁵ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, cit. pp. 211-212.

di un'involuzione artistica: risostituendo al principio di composizione – quale si era consolidato in secoli e secoli di produzione artistico-letteraria – un principio di combinazione, questi romanzieri sembrano attestare, anche sul piano letterario, il ritorno della civiltà allo stato di incoscienza in cui versava l'umanità prima della nascita delle più elementari forme di interpretazione del mondo, consistenti proprio nei miti.

CONCLUSIONI

Se ci siamo intrattenuti sulle due possibilità della musicalizzazione del romanzo, è stato perché, tra i vari principi strutturali della musica, proprio la considerazione dei diversi modi in cui i romanzieri hanno rielaborato il principio delle variazioni su tema – al centro del nostro studio – ha costituito un ideale punto di partenza per confrontare queste due diverse estetiche del romanzo.

Come risulta dagli esempi tratti dai romanzi di cui, di volta in volta, ci siamo avvalsi, il principio delle variazioni su tema è stato impiegato, a seconda dei casi, nella sua forma classica – alla maniera di Beethoven, nelle sue ultime sonate –, ovvero come principio funzionale ad una *composizione* romanzesca organica e unitaria, concentrata attorno ad un preciso tema; oppure, declinato alla maniera di Schönberg, come tecnica finalizzata alla produzione di

una serie di varianti, quindi destinato ad un effetto di *disgregazione* della forma.

Un esempio di romanzo costruito sulla base del modello delle varianti seriali è l'opera d'esordio di Nancy Huston, *Le Variazioni Goldberg* (1981), di cui abbiamo trattato nel primo capitolo⁴⁷⁶.

Del capolavoro di Bach, Huston riprende e omaggia nel suo romanzo la valenza combinatoria, che pur era presente già in quest'opera del XVIII secolo.

Il romanzo della scrittrice canadese – lo ricordiamo – appare composto da trentadue capitoli, quante le unità del ciclo Goldberg e quanti sono i personaggi di questo romanzo: un gruppo di amanti della musica classica, invitati da una concertista per assistere alla sua esecuzione delle Goldberg.

Ogni capitolo racconta il flusso di pensieri che attraversano la mente di ciascuno dei trentadue invitati nel corso del concerto ed evocanti, di volta in volta, ricordi e storie personali.

L'unico denominatore comune di tutti i personaggi è costituito dall'occasione del concerto e dal rapporto di conoscenza che ognuno intrattiene, pur in maniera diversa, con la pianista.

⁴⁷⁶ Cfr. il par. 1.2: «*La variazione su tema da Bach a Schönberg*».

Tali elementi non possono essere però intesi come tema: rappresentano solo il pretesto per la narrazione di trentadue storie.

Questo tipo di romanzo sembra adombrare la denuncia dell'impossibilità, sperimentata dal romanzo contemporaneo, di concepire ancora romanzi basati su una trama tradizionale; è ormai subentrata l'«*ère du soupçon*»⁴⁷⁷ (l'età del sospetto), in cui un certo tipo di lettore, ormai smaliziato, non si lascia più avvincere da trame concertate alla maniera del *feuilleton* di tipo ottocentesco.

Il romanzo di tipo combinatorio sembra reagire a questa saturazione sostituendo alla trama di tipo unico e lineare tante micro-storie; tuttavia, la configurazione che, in questo modo, si viene a definire non sembra rispondere davvero alla funzione che dovrebbe essere specifica di una forma: quella di essere relativa all'esplorazione di un tema. In questo romanzo, l'unica vera realtà che viene "significata" corrisponde direttamente all'inadeguatezza del romanzo ad esprimere ancora dei significati.

Al contrario, nei romanzi di Milan Kundera, Kenzaburo Ōe e Danilo Kiš – per citare qualche esempio – il modello delle variazioni è tradotto in un principio di composizione unitaria, organica funzionale all'approfondimento del tema.

⁴⁷⁷ Citazione dall'omonimo saggio di Nathalie Sarraute, cit.

Oltre che ne *Il libro del riso e dell' oblio*, questo principio formale è ravvisabile anche nelle altre opere kunderiane – dai romanzi scritti in ceco a quelli in francese – e riguarda sia il loro impianto strutturale, sia aspetti più specifici, ad esempio relativi alla concezione stessa del personaggio.

Ad esempio, nel tentativo di cogliere l'essenza – che Kundera definisce il «codice esistenziale» di un suo personaggio, il romanziere lo sottopone a una sorta di scomposizione cubista, che consiste nel metterlo a confronto con il suo antenato ancestrale o con un 'gemello storico'; l'impressione che ne deriva è che le dimensioni del mito, della Storia e dell'esistenza scorrono lungo binari paralleli e siano, in ogni luogo e in ogni istante, alternabili, necessarie variazioni sul tema dell'umano.

Ad esempio, ne *L'ignoranza*⁴⁷⁸, ultimo romanzo di Kundera, nell'analizzare la nostalgia che conduce Irena a rientrare in patria dopo un lungo esilio, l'autore la paragona a quella che tormentò sia il personaggio mitico di Ulisse che quello 'storico' del compositore Schönberg, mostrando di considerare Irena, Ulisse e Schönberg differenti proiezioni di un uguale sentimento, diverse modulazioni di un unico tema dalle radici ancestrali.

Un altro espediente a cui, spesso, nei suoi romanzi, Kundera ricorre per approfondire una determinata

⁴⁷⁸ M. Kundera, *L'ignoranza*, cit.

questione esistenziale, consiste nell'idea di alternare brani verosimili ed episodi onirici.

A questo espediente è possibile ricondurre l'episodio dell'approdo di Tamina (protagonista del *Libro del riso e dell'oblio*) sull'isola dei bambini; episodio che – chiarisce Kundera ne *L'arte del romanzo* – costituisce un esempio di narrazione onirica.

Gli interventi onirici che Kundera dissemina nelle sue opere non vanno intesi come parentesi isolate rispetto al resto della narrazione; al contrario, rappresentano la possibilità di 'una doppia visione': consentono di osservare uno stesso problema esistenziale da una prospettiva inverosimile e successivamente da uno verosimile. Da questa duplice analisi, il soggetto risulta arricchito di nuovi significati, come un tema declinato secondo più variazioni.

«*La strategia beethoveniana delle variazioni*» è adottata da Kundera al fine di evitare che nelle sue opere si realizzi una frattura netta tra nuclei tematici ed elementi di mero collegamento; mediante le variazioni, Kundera riesce a far di un suo romanzo un unico momento essenziale, interamente teso all'esplorazione del tema esistenziale.

Anche Kenzaburō Ōe, insignito del premio Nobel nel 1994, fonda la composizione dei suoi romanzi sul principio delle

variazioni, come da lui stesso dichiarato nell'intervista rilasciata nel 2005 per «Nuovi argomenti»⁴⁷⁹.

Nel *Grido silenzioso*⁴⁸⁰ (1967), i due fratelli Mitzu e Takashi vivono esperienze molto simili a quelle dei loro antenati, configurandosi, in tal modo, come variazioni di un unico "tipo" ancestrale. Queste variazioni ricordano quelle realizzate da Kundera nell'*Ignoranza*: come Irena, anche Mitzu si ritrova, forse involontariamente, a rivivere il passato.

Un altro esempio a cui abbiamo fatto riferimento per illustrare la possibilità di impiegare il principio delle variazioni al fine di assicurare coerenza formale ad un'opera romanzesca è il caso dell'*Enciclopedia dei morti* (1983) di Danilo Kiš; opera che, a prima vista, ha l'aspetto di una raccolta di nove novelle, apparentemente indipendenti e disposte secondo un ordine puramente casuale.

In realtà, le novelle compongono un romanzo ben strutturato e si configurano come nove variazioni sul tema della morte.

Come già si verifica nel *Libro del riso e dell'oblio* di Kundera, l'organicità e la qualità romanzesca di *Enciclopedia dei morti* non sono assicurate dalla presenza di un'unità d'azione, ma dalla possibilità di riconoscervi

⁴⁷⁹ Cit.

⁴⁸⁰ K. Āe, *Il grido silenzioso*, cit.

un'unità tematica, di cui le variazioni illuminano i diversi tratti essenziali.

In queste opere di Ōe e Kiš, come nei romanzi di Kundera, la struttura delle variazioni non viene adoperata allo scopo di riflettere lo stato di disgregazione in cui versa il mondo; per questo, esse non assumono una configurazione seriale.

Al contrario, queste variazioni sono funzionali ad un principio di concentrazione della materia romanzesca, necessario alla comprensione essenziale del tema esistenziale che hanno il compito di esplorare.

In questo modo, Kundera, Ōe e Kiš riescono ad opporre alla condizione disgregata del mondo, che minaccia la percezione della totalità dell'essere, una forma romanzesca strettamente compatta, all'interno della quale una visione unitaria dell'essere sia ancora possibile.

Sintesi in francese

Le principe de composition de la variation sur thème dans le roman du XXème siècle

En musique, l'expression « variation sur thème » est utilisée pour indiquer un principe de composition qui prévoit, à l'intérieur d'un morceau musical, la reprise continue d'un thème de base unique mais chaque fois modulé de manière différente.

Cependant, si l'art de la musique a été probablement le premier à valoriser la technique de la variation, en tant que possibilité concrète d'organisation formelle unitaire, l'artifice de subordonner la structure d'une œuvre à la reprise continue d'un même thème est utilisé aussi dans d'autres domaines artistiques ou intellectuels.

Au-delà de l'art figuratif, où ce modèle formel a été parfois employé pour mettre en place des projets de configuration sérielle (on peut penser par exemple aux trente reproductions de Andy Warhol sur le modèle de la *Joconde* de Léonard de Vinci ou aux *Cent vues du Mont Fuji*, réalisées par le peintre japonais Hokusai), le procédé des variations apparaît aussi fréquemment dans l'art de l'essai littéraire, qui se différencie de l'essai de type scientifique par l'approche non systématique de son objet d'étude.

À ce propos Jean-Luis Cupers, en paraphrasant Aldous Huxley, a écrit que si le romancier est comparable à un chef d'orchestre, dont les différents instruments sont assimilables à différents points de vue – dont l'interaction produit l'effet d'une représentation multiforme du réel –, de la même manière l'essayiste littéraire est comparable à un soliste, comme un pianiste qui, n'ayant pas le soutien d'autres instruments (les différents personnages), trouve dans le principe des variations un artifice qui lui permet de recomposer la complexité du réel dans l'unité de l'œuvre⁴⁸¹. Pour sa fonctionnalité en tant que modèle d'organisation de la matière, la forme de la variation sur thème a été souvent adoptée à l'intérieur d'études ou d'œuvres philosophiques : dans *Expérience et jugement* (1939), Husserl identifie dans la « libre variation » un modèle cognitif – qui permet d'atteindre la « Wesensschauung », la *vision de l'essence* – qui correspond à l'intuition de la *forme universelle nécessaire*, l'élément invariable qui constitue le thème de l'étude phénoménologique.

L'exploration approfondie des thèmes, qui sont conçus comme des aspects essentiels de l'existence, définit aussi l'objectif fondamental de l'art du roman, pour lequel la forme de la variation, qui implique une modulation

⁴⁸¹ Cfr. J.-L. Cupers, *Aldous Huxley et la musique .À la manière de Jean-Sébastien*, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1985, pp. 236-237.

progressive du thème de base, peut constituer l'un des principes de composition les plus fonctionnels.

Un grand nombre de romanciers ont utilisé ce recours, surtout pendant le XX^{ème} siècle : par exemple, le principe des variations est adopté par Marcel Proust, comme procédé qui revient souvent dans *La Recherche du temps perdu* (1913-1927) ; en ce cas, il se réalise avec le modèle du « récit répétitif » (comme le définit Gérard Genette dans *Figures III*), c'est-à-dire selon un procédé qui consiste à reprendre plusieurs fois, au cours de la narration, un épisode qui, au contraire, dans la logique de la trame, se vérifie une seule fois ; cet épisode peut être ainsi annoncé par le narrateur ou évoqué plusieurs fois, selon des perspectives qui correspondent chaque fois à la distance temporelle selon laquelle il est reconsidéré.

Dans d'autres romans, comme *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979) de Italo Calvino ou *Les Variations Goldberg* (1981) de Nancy Huston, le principe des variations est adopté comme le modèle d'une composition de type sériel.

De manière analogue, Michel Butor élabore *L'Emploi du temps*, roman du 1956, en suivant des principes typiques des compositions dodécaphoniques : Jacques Revel, le jeune protagoniste du roman, utilise ces principes pour organiser le récit des douze mois passés dans l'étrangère ville de Bleston ; les événements sont contés en suivant différentes successions à la manière des variations

sérielles⁴⁸² (Jacques rédige et relit son journal en suivant un ordre alternativement chronologique et décroissant).

L'adoption d'une telle structure vise probablement à reproduire le sentiment de désorientation ressenti par le jeune à l'égard d'une ville dans laquelle il n'arrive pas à prendre racine ni, de ce fait, à se trouver lui-même.

En ce qui concerne ces romans, où le modèle des variations se traduit dans une structure sérielle, le sujet utilisé comme thème semble prendre l'aspect d'un prétexte pour la production d'un roman à la conformation combinatoire, dont la véritable raison d'être est de témoigner de l'impossibilité, pour le roman contemporain, d'utiliser une trame de type linéaire.

D'autres romanciers, comme Milan Kundera, le japonais Kenzaburo Ōe ou le serbo-croate Danilo Kiš repèrent dans le principe des variations sur thème un modèle de composition unitaire.

Milan Kundera, particulièrement, reconnaît dans ce modèle une possibilité très efficace pour surmonter le défaut, qui à son avis est commun à beaucoup de romanciers, de structurer les œuvres selon une sorte de dichotomie pour laquelle les thèmes (les moments

⁴⁸² En tant qu'attentif et principal commentateur de son œuvre, Butor déclare explicitement l'influence des compositeurs sériels dans la rédaction de ses romans ; dans les *Improvisations sur Michel Butor* [La Différence, 1993, p. 51], il affirme, à propos de la musique dodécaphonique : « J'ai eu l'impression qu'en utilisant des structures romanesques suffisamment contrôlées, j'aurais l'équivalent de la prosodie classique ou de ces structures musicales ».

vraiment essentiels pour la réflexion) deviennent presque détachés et séparés par rapport aux « remplissages » (terme technique du langage musical qui désigne les phases de transition, les moments de pure liaison entre un thème et un autre) ; en adoptant « la stratégie beethovenienne des variations »⁴⁸³, Kundera transforme donc son roman en un moment unique et essentiel, qui vise entièrement au développement d'un thème existentiel. Ce modèle de composition soutient, par exemple, la structure du *Livre du rire et de l'oublié*⁴⁸⁴, roman kundérien qui peut être considéré comme un véritable hommage à l'art de la variation.

Cette œuvre, apparemment composée de sept contes indépendants et disposés au hasard, se révèle en réalité une unique « grande composition », comme l'affirme son auteur : un roman, où chaque partie correspond à une différente modulation des interrogations existentielles qui sont à la base du livre.

Dans la sixième partie-variation, l'auteur intervient directement pour illustrer le système de son roman, en précisant que : « Tout ce livre est un roman en forme de variations. Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une

⁴⁸³ M. Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard, Folio, 1993, p. 185.

⁴⁸⁴ M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oublié*, Gallimard, Folio, 1977.

seule et unique situation (...) »⁴⁸⁵ ; de même que Beethoven reconnaît dans la « stratégie des variations » le moyen de se défaire des conventions techniques imposées par le système classique de la sonate, Kundera considère ce principe formel comme la forme de la concentration maximale qui « permet au compositeur de ne parler que de l'essentiel, d'aller droit au cœur des choses »⁴⁸⁶.

Bien que cette recherche de l'essentiel soit commune au romancier et aux musiciens comme Beethoven, ou aux philosophes de certaines écoles, comme la phénoménologie husserlienne, pour le premier, cette exploration suit des critères très différents : le roman trouve sa légitimité dans une investigation des aspects essentiels de l'existence qui cependant, contrairement à ce qui se passe en philosophie, ne cherche aucun caractère systématique ; mais, au même temps, qui ne renonce pas à l'expression d'un sens, en se distinguant ainsi aussi de la musique, qui est, par définition, un type de art a-référentiel.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ *Ibidem* p. 268.

⁴⁸⁶ *Ibidem* p. 267.

⁴⁸⁷ À propos du caractère aréférentiel de la musique et de la différence constitutive par rapport à la littérature, H. H. Vuong déclare : « Sur la disparité essentielle entre les deux arts, la pensée critique est formelle: il est impossible de transcrire telle quelle la musique, qui est un 'art non représentatif', dans la littérature, art 'représentatif' qui comporte deux 'degrés': une 'arabesque phonétique' et une fonction référentielle, soit la distinction linguistique entre signifié et signifiant ». Cit. *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, presses Universitaires Européennes, Bruxelles 2003, p.12

Dans le but de comprendre le modèle de la variation sur thème, il nous semble impossible de ne pas adopter sa logique interne : ainsi, afin de pouvoir en évaluer les implications par rapport au roman, mission qui s'est tout de suite imposée comme thème principal de notre étude, il nous a semblé utile d'adopter une approche qui soit elle-même « à variations ».

Après avoir considéré la présence de la forme de la variation sur thème dans plusieurs domaines artistiques et intellectuels, nous avons lentement mis au point la question cardinale des résultats cognitifs et esthétiques que ce principe de composition produit dans le roman, en procédant par l'analyse des effets apportés par le même modèle structural aux deux autres cas plus paradigmatiques, la musique et la philosophie, puisque, à notre avis, c'est seulement à travers la comparaison que l'on peut obtenir une véritable compréhension.

En particulier, la forme des variations, dans le roman, produit l'effet d'une déclinaison du thème (le signifié spécifique qu'il incarne) dans une série de reformulations, qui sont toutes relatives et qui suggèrent ainsi l'idée de l'impossibilité d'une acquisition exhaustive ; cela permet, peut-être, de considérer ce principe de composition comme intrinsèque au même art du roman, en définissant son but comme l'étude, non systématique, de l'univers de l'existence.

Pour comprendre les possibilités d'intégration dans le roman de la forme variation sur thème et sa façon de devenir fonctionnelle pour l'obtention des trois propriétés spécifiques de cet art – c'est-à-dire la fonction cathartique, la fonction « totalisante »⁴⁸⁸ (relative à la tâche éthique du roman qui consiste à concentrer la représentation d'une réalité disparate dans une forme qui est, au contraire, compacte et unitaire) et celle, cognitive, qui définit la capacité du roman de développer une modalité d'appréhension de l'existence différente par rapport à celles utilisées par des autres arts ou branches du savoir – , il nous a été utile d'effectuer, avant tout, une comparaison avec les effets qu'elle produit dans le domaine musical.

Le premier chapitre (« *Les variations sur thème en musique : de la technique à la forme* ») est consacré à cette réflexion.

Parmi les arts, la musique a été la première à développer les potentialités expressives de ce mécanisme qui consiste à reprendre plusieurs fois, chaque fois de manière différente, une même idée de base (le thème) et de lui consacrer une place d'honneur parmi les différentes formes de composition : de nos jours le savoir commun considère les variations comme l'apanage de la musique,

⁴⁸⁸ Cette fonction du roman a été théorisée par Hermann Broch dans les essais réunis dans *Création littéraire et connaissance*, trad fr. par A. Kohn, Gallimard, 1966.

en les identifiant avec ce procédé de développement du thème utilisé déjà aux temps du chant grégorien et ensuite élaboré jusqu'aux résultats éclatants obtenus, par exemple, par Bach, qui dans les *Variations Goldberg* (1741-1745) n'utilise plus les variations dans leur fonction originaire purement ornementale, et par Beethoven, qui augmente leur puissance en les transformant en instruments actifs d'étude du thème (par exemple dans la célèbre sonate pour piano n.32, l'*opus* 111).

Au cours du XXème siècle les variations deviennent le fondement du projet expérimental à la base de la musique sérielle, où l'orchestration des variations, au lieu de tourner autour du thème, vise littéralement à le "déstructurer".

Avant de comparer directement les façons dans lesquelles la musique et le roman élaborent respectivement la forme de la variation, il nous a été nécessaire d'établir avant tout ce que l'on entend par « forme » dans le cas des deux arts, par rapport au thème et, plus généralement, en relation au contenu (terme qui désigne alors le sens global de l'œuvre).

À ce propos, la caractéristique qui distingue la musique du roman et, plus généralement, de l'art littéraire, semble résider dans le fait que, pour le premier cas – comme le déclare Pierre Boulez en 1960 – on ne peut pas parler d'un véritable rapport entre les deux éléments en

question, puisque dans la musique « forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse »⁴⁸⁹. Contrairement aux œuvres de création verbale, où l'on peut remarquer un niveau de séparation entre l'ensemble des mots qui détermine la forme et les objets du réel auxquels elle se réfère et que, par conséquent, nous appelons le « contenu », en musique – comme l'explique par exemple Hoa Hoi Vuong – , le terme « forme » désigne directement le matériel sonore, les principes d'organisation formelle et les idées musicales⁴⁹⁰.

La musique, dit encore Vuong, serait donc un art *au limite*, au sens mathématique du terme : un art qui implique une complète conformité entre signifié et signifiant, puisque il n'y a pas de signifiés différents de ce que l'on entend.

En réalité Jean-Jacques Nattiez explique que « Si la musique pouvait, *par elle-même*, être récit comme peut l'être le langage humain, elle nous parlerait directement et il n'y aurait plus de différence entre langage et musique

⁴⁸⁹ La citation, tirée d'une conférence tenue par Pierre Boulez en 1960, est reprise par Jean-Jacques Nattiez dans l'essai *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, 2008, en ouverture du Chapitre XI, *La structure et les formes : le malentendu*, p. 131.

⁴⁹⁰ Vuong écrit: « La forme est une notion très complexe. Elle recouvre d'une part les éléments de la forme (qui constituent *la forme musicale*, au singulier), d'autre part ce qu'on pourrait appeler des modèles abstraits (*les formes musicales*). La forme musicale elle-même se décompose en trois éléments : matériel sonore (hauteur, timbre, intensité, durée), principes d'organisation formelle et 'idées' musicales ». Dans H. H. Vuong, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Presses Interuniversitaires Européennes, Bruxelles 2003, p. 297.

»⁴⁹¹; la correspondance entre la musique et le monde réel ne s'établit que dans le moment de la réception et donc, pour les susdites raisons, est d'ordre purement formel.

En musique les notes ne détiennent aucun sens si on les considère en dehors des structures formelles qui les organisent (par exemple, les techniques de développement comme le canon, la modulation ou les formes plus élaborées comme la fugue) ; en ce cas, donc, la forme et le contenu ne s'opposent pas comme les termes d'un véritable rapport, qui tout au plus peut être un rapport de totale coïncidence.

Par contre, dans l'art littéraire - et donc dans le roman -, même s'il existe une relation de correspondance entre la forme et le contenu pour laquelle, si l'un des ces éléments change, l'autre inévitablement change aussi, la valeur référentielle qui est à la base du contenu lui garantit quand même une qualité autonome par rapport à la forme et lui permet donc de distinguer ces deux éléments.

Dans le roman, notamment, la forme – comme l'a rappelé Milan Kundera – représente toujours quelque chose de plus qu'une forme, c'est-à-dire qu'elle ne se réduit pas à une simple question technique.

Elle prend l'allure d'un instrument d'exploration poétique (qui ne vise pas à la démonstration d'une idée spécifique,

⁴⁹¹ J-J. Nattiez, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, cit., Chapitre XVI *La musique raconte-t-elle une histoire?*, p. 176.

d'une thèse, mais qui se fonde sur un plan purement méditatif et hypothétique) des aspects de l'existence qui restent encore inconnus – c'est-à-dire ces aspects qui n'ont pas encore été systématisés par les différentes branches du savoir (comme la philosophie, l'histoire ou la psychologie) -, qui représentent les soi-disant « thèmes » du roman.

Contrairement au rôle qu'elle exerce en musique, à l'intérieur du roman la forme obtient un approfondissement du thème qui n'est pas seulement lié à sa dimension purement 'matérielle'.

Cependant, malgré cette différence constitutive entre les arts de la musique et du roman – une différence liée à la nature différente que le rapport entre la forme et le contenu assume dans les deux cas – l'introduction dans le roman de systèmes de composition qui sont utilisés habituellement en musique peut se révéler nécessaire pour obtenir la fonction dite « totalisante », qui, d'après le romancier Hermann Broch, doit être développée par tout roman digne de ce nom.

Dans *La vision du monde donnée par le roman*⁴⁹², texte d'une conférence du 1933, Broch explique que, si le roman veut sauvegarder, même dans l'époque contemporaine, sa tâche cognitive, il ne peut pas se limiter à *réfléchir* – en le transposant au niveau narratif – des conceptions du

⁴⁹² Dans : H. Broch, *Création littéraire et connaissance*, cit., pp. 215-245.

monde (de type scientifique ou philosophique) qui sont déjà courantes dans la culture commune, en obtenant un résultat plus didactique qu'artistique, mais il doit plutôt essayer d'en *absorber* le plus grand nombre possible ; il doit réussir à recomposer, dans la forme la plus organique possible, la totalité des images existantes du monde, le tout à travers un travail d'abstraction et de stylisation de la matière, perfectionné jusqu'à l'obtention du style le plus essentiel possible, que Broch appelle « *le style de l'âge mythique* »⁴⁹³ ou « style de la vieillesse ».

Dans cette réponse éthique, qui est en même temps de nature esthétique – en tant que produit d'une opération formelle et, par conséquent, comme l'explique Broch, résultat esthétique -, utilisée par le roman en opposition à la perception fragmentaire de la réalité que la culture contemporaine nous offre, dans cette réponse donc réside au même temps sa fonction cathartique.

En effet – dit encore Broch – l'élaboration d'une image totalisante du monde, c'est-à-dire l'image la plus globale possible, produit aussi, nécessairement, une partielle libération de l'angoisse ; tout cela parce-que, d'après l'écrivain autrichien, « là où l'intelligence embrasse le monde entier, il n'y a plus de ténèbres »⁴⁹⁴.

⁴⁹³ *Le style de l'âge mythique* est le titre d'un autre essai de Broch, composé comme préface à *On the Iliad* (du français Rachel Bepaloff et publié en 1947) et actuellement repris dans : H. Broch, *Création littéraire et connaissance*, cit., pp. 257-275.

⁴⁹⁴ H. Broch, *La Vision du monde donnée par le roman*, cit., p. 240.

Or, ce style «de l'essentiel, de l'abstrait»⁴⁹⁵, qui est le seul à permettre au roman d'embrasser la complexité de l'existence humaine, pourra dériver de sa « musicalisation » ; un processus qui ne peut pas se résoudre dans le choix des termes sur la base de leur sonorité mais qui doit impliquer surtout l'organisation du roman sur le plan syntactique, soit macrostructurale.

Les structures généralement employées en musique – « art abstrait par excellence » comme la définit Broch -, comme la polyphonie et la variation sur thème, répondent peut-être mieux que d'autres au but du roman de condenser la variété dans l'unité⁴⁹⁶.

Surtout la forme de la variation sur thème, si on la considère dans son acception classique – et donc comme un principe de composition et non pas de désagrégation des rapports harmoniques (comme, au contraire, elle est considérée dans l'optique atonale, où elle vise à dépasser l'idée de totalité) – peut constituer une référence idéale pour le roman, afin d'atteindre son objectif totalisant ainsi que son objectif cathartique.

⁴⁹⁵ Comme Broch le définit dans l'essai *Le Style de l'âge mythique*, cit., p. 271.

⁴⁹⁶ À ce propos, et en pensant surtout à la variation sur thème Cupers écrit: «La source de la spéculation esthétique sur les possibilités artistiques illimitées de la forme du thème et de ses variations provient de sa connexion avec la nécessité quasi épistémologique dans laquelle l'art se trouve de combiner la diversité avec l'unité, et vice versa: réconcilier l'unité et la diversité». Dans: J-L. Cupers, *Huxley et la musique, à la manière de Jean-Sébastien*, Facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles 1985, p. 233.

À son tour, en musique comme dans le roman, la satisfaction de ces deux objectifs entraîne la satisfaction d'un troisième but, qui est incontournable pour l'accomplissement de la mission éthique qui peut être à la base des deux arts ; en effet la possibilité de comprendre la multiplicité en faisant référence à un *unicum* comporte aussi une conquête de type cognitif.

Cependant, si l'élaboration de la variation sur thème obtient, en musique comme dans le roman, le même effet qui est d'assurer une structure unitaire à l'œuvre, la différence entre ces deux formes de variation, musicale et romanesque, peut se déduire surtout en relation à cette dernière fonction : la forme de la variation sur thème, en effet, permet un type de connaissance qui est différent selon l'art que l'on prend en considération.

Cette différence dépend des différents types de rapport qui lient, en musique et dans le roman respectivement, la forme au contenu et, plus spécifiquement, les variations au sujet qu'incarne le thème.

Après avoir vérifié l'impossibilité, pour la musique, de distinguer la forme et le contenu, l'on peut déduire que, en ce cas, le seul type d'acquisition cognitive qui peut être produite par le principe de composition de la variation sur thème correspond à la possibilité de percevoir l'harmonie formelle qui dérive de la disposition d'un matériel sonore – caractérisé par l'alternance rythmique ou mélodique – en référence à un thème de raccord ; en effet le plaisir qui

provient naturellement de la constatation des correspondances existantes entre les différentes voix, implique aussi la capacité d'intuition et donc d'une application au niveau cognitif.

En d'autres termes, en musique, la fonction cognitive – qui généralement est considérée comme afférente au plan du contenu – semble coïncider directement avec la fonction totalisante et avec la fonction cathartique : c'est justement la beauté harmonique d'un morceau, celle qui résulte de la confluence des différentes lignes mélodiques vers le thème de base, qui représente, pour cet art, le soi-disant contenu.

Par conséquent, en musique, les variations n'exercent sur leur élément de raccord – le thème – qu'un type d'approfondissement de nature simplement formelle et le sens qui, tout de même, est finalement obtenu doit être considéré un sens indicible.

Françoise Escal reconnaît dans cette caractéristique la principale différence entre la forme musicale et la forme littéraire de la variation.

À ce propos elle explique :

En musique, les thèmes-personnages et leurs variations sont produits et organisés de façon autonome, libres de tout asservissement à des représentations de choses ou d'êtres qui peuplent le monde de la réalité ou de la fiction. Porteuses de sens, même s'il reste implicite ou indicible, les organisations musicales n'obéissent cependant qu'à l'exigence de leur construction. Tout autre est le cas des thèmes-personnages en littérature (...). La « variation » littéraire, assujettie à un contenu,

ne connaît pas ces procédures que sont le renversement, la suppression, la fragmentation, l'auxèse, bref, toute cette intégration formelle dont la musique est susceptible parce qu'elle est un langage à un seul plan, celui du signifiant⁴⁹⁷.

La notion de contenu à laquelle Escal semble faire référence, en la considérant comme spécifique de la « variation littéraire », est celle de signifié dicible, c'est-à-dire référentiel ; ce signifié est donc différent par rapport au « sens » irradié par la musique, à laquelle Escal reconnaît la possibilité de se cacher comme « implicite ou indicible ».

C'est justement cette possibilité d'expansion référentielle caractérisant le contenu de la littérature, par rapport au contenu musical, qui éclaire la différence qui caractérise le thème des variations dans les deux arts considérés et la raison pour laquelle, par conséquent, le type d'étude cognitive que la forme de la variation produit dans le roman ne se limite pas, comme en musique, exclusivement à l'obtention de la « beauté » formelle, c'est-à-dire à une forme de composition unitaire, un effet qui, au contraire, représente plutôt ses prémisses.

Ce qui caractérise le roman c'est le fait que, en ce cas, l'œuvre d'organisation formelle est fonctionnelle à la focalisation du thème, qui est étudié même par rapport à

⁴⁹⁷ F. Escal, *Contrepoint. Musique et littérature*, Méridiens Klincksieck., Paris 1990, p. 181.

sa valence référentielle ; un thème donc qui dépasse sa forme, malgré le fait que la configuration choisie pour sa représentation est liée au même thème à travers un rapport nécessaire et irremplaçable.

En effet dans le roman, bien qu'il n'y ait aucune *coïncidence* véritable entre forme et contenu – comme il arrive en musique -, le contenu ne peut pas être considéré comme étant complètement séparable de la forme, comme il peut arriver, au contraire, pour la philosophie et comme il arrive dans les textes scientifiques.

Notamment, bien que dans le roman (au contraire de la musique), l'on puisse relever la présence d'un rapport effectif entre la forme et le contenu, ce dernier est cependant réglé par un critère d'interdépendance, pour lequel le changement d'un des deux termes implique nécessairement une mutation de l'autre.

Cela dépend de l'approche choisie par le romancier à l'égard du thème de son œuvre, dont il ne réalise pas une analyse objective – ce qui pourrait transformer le roman en science ou en philosophie -, mais plutôt une libre exploration qui se conforme avec l'esprit ludique et fictif du roman et qui est donc toujours influencée par la forme choisie pour son étude.

Le but de cet art, en effet, n'est pas d'offrir au lecteur des solutions déjà définies mais de le mettre en condition de se mesurer personnellement avec le thème de l'œuvre.

En utilisant la forme de la variation, le roman obtient son objectif cognitif essentiel : l'étude des aspects oubliés de l'existence – qui sont les thèmes – selon des points de vue toujours différents, en offrant ainsi une vision problématique qui n'est jamais définitive.

La comparaison de plusieurs modulations d'un même roman offre au lecteur la possibilité d'identifier le thème de base en saisissant ainsi la racine de son identité : cette possibilité de reconnaître, dans l'alternance des différentes perspectives développées sur un même thème, les éléments d'une forme unitaire, équivaut donc à la possibilité de s'identifier comme fondement de sa propre existence, comme thème de sa propre forme ; cette acquisition représente la conquête fondamentale de toute étude de type romanesque.

Ainsi, l'analyse du thème permet aussi de distinguer les cas de véritable *élaboration* romanesque de la variation des simples *adaptations* littéraires de ce principe musical. Afin que l'acquisition de ce principe de composition typiquement musical puisse se traduire en un véritable exemple de *forme romanesque de la variation* – ce qui comporte une effective reconnaissance de la mission cognitive de cette forme, une mission qui est typique de l'art du roman – il faut que les variations soient développées à partir d'un thème qui doit avoir les caractéristiques propres d'un thème de roman, c'est-à-dire un thème susceptible d'un approfondissement de type

existentiel. Dans le cas contraire, le thème prend la forme d'un prétexte pour une simple expérience musico-littéraire, qui est incapable de soutenir une véritable exploration autour de l'existence.

Cette différence a été relevée, par exemple, par le romancier serbo-croate Danilo Kiš dans sa réflexion sur les *Exercices de style* (1947) de Raymond Queneau, dont il avait effectué la traduction en langue serbo-croate. Dans un essai de 1986⁴⁹⁸, Kiš écrit que si Queneau, dans l'effort de transposer dans la littérature en prose les variations de Bach, avait adopté comme thème, à la place d'un « sujet insignifiant »⁴⁹⁹ (une rencontre fortuite dans un bus), des contenus plus « métaphysiques »⁵⁰⁰, les *Exercices de style* n'auraient pas été des «pures spéculations 'alexandrines'»⁵⁰¹.

Ce que Kiš semble reprocher à Queneau c'est justement le fait d'avoir utilisé les variations, en les empruntant à la musique, pour en faire une simple technique, en perdant ainsi l'occasion de les transformer en une forme romanesque, capable donc d'approfondissements existentiels.

⁴⁹⁸ Il s'agit de *Quelques notes sur les Exercices de style et leur traduction en serbo-croate*, texte élaboré, au début, pour la rencontre internationale des traducteurs d' Arles prévue pour novembre 1986 et maintenant inclu dans : ID, *Homo Poeticus*, trad. du serbo-croate au français de P. Delpech, Fayard, Paris 1993, pp. 141-145.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 143.

⁵⁰⁰ *Ib.*

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 142.

Ce n'est donc pas un hasard si l'écrivain serbo-croate, quelques années auparavant, qualifie de « métaphysique »⁵⁰² le thème fondamental de son *Encyclopédie des morts* ; dans cette œuvre, les neuf chapitres-variations ne se déclinent pas comme de simples « Exercices », et donc comme des variantes techniques, mais comme les éléments d'une véritable architecture romanesque.

Tandis que dans le premier chapitre nous avons essayé de comprendre les effets de l'application de la forme des variations au roman, en les comparant avec les effets obtenus par le même modèle dans le domaine musical, dans le deuxième chapitre (« *De la philosophie au roman : comparaison entre la méthode et la forme de la variation sur thème* ») nous avons effectué une comparaison relative à la manière avec laquelle le roman et la philosophie, respectivement, développent ce principe formel.

Pour bien saisir cette spécificité, il nous a été nécessaire, encore une fois, d'effectuer une analyse du concept de « forme » dans les deux domaines.

À ce propos, il nous a semblé utile de tenir en considération la comparaison esquissée par Jacques Bouveresse dans *La Connaissance de l'écrivain* à propos

⁵⁰² Cfr. le *Post scriptum* rédigé par Danilo Kiš pour son roman *Encyclopédies des morts*, trad. fr. de P. Delpech, Gallimard, 1985, pp. 181-190.

de la valence subjective qui caractérise la forme dans le domaine littéraire, par rapport au domaine scientifique.

Bouveresse part du présupposé que, vu que chaque choix formel reflète toujours une inclination subjective, le fait qu'une « vérité » reste inchangée, abstraction faite de la structure formelle particulière utilisée pour la véhiculer, serait le signe de son objectivité. Ainsi, dans le cas des traités scientifiques, qui se caractérisent par une tendance maximale à l'objectivité, « le relâchement des liens entre le contenu et la forme semble atteindre son maximum: pour un seul et même contenu, une multitude de formes différentes et équivalentes sont possibles »⁵⁰³.

D'après Bouveresse cela implique que « Le propre des vérités de la science semble être (...) de posséder le degré le plus élevé d'indépendance par rapport à la forme qui peut être choisie pour les exprimer »⁵⁰⁴.

Au contraire, la littérature semble caractérisée par un degré maximale d'interdépendance entre la forme et le contenu.

Bouveresse dit encore :

Si on fait de l'indépendance du contenu par rapport au mode d'expression et à la forme une condition nécessaire de l'objectivité, il est

⁵⁰³ J. Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille 2008, p. 68.

⁵⁰⁴ *Ib.*

difficile de considérer les textes littéraires comme capables d'exprimer et de communiquer des contenus objectifs, au sens strict du terme. Pour transmettre le savoir et la connaissance (objectifs), la littérature devrait avoir un contenu séparable, ce qui n'est pas le cas⁵⁰⁵.

Au contraire des sciences, dans les arts littéraires – et notamment dans le roman, dont la survivance semble justement liée à sa capacité d'expérimentation formelle – toutes les conquêtes obtenues sur les aspects connus de l'existence (qui définissent, en général, les thèmes) ne peuvent pas être dissociés de la composition formelle utilisée pour leur obtention.

La connaissance obtenue par le roman ne se déduit pas par des sentences ou par des inférences exprimées de manière explicite, car chaque assertion, qui peut être modulée de n'importe quelle perspective (nous avons remarqué que, dans le roman, le point de vue d'un auteur ne jouit pas d'une crédibilité majeure par rapport à celui des autres personnages), doit être interprétée sous le signe de l'ambiance ludique et relative qui caractérise cet art ; donc, la sagesse du roman ne doit pas être recherchée dans un message qui est de quelque manière véhiculé à l'intérieur du contenu.

⁵⁰⁵ *ib.*

Au contraire, elle résulte de la compréhension des rapports ironiques⁵⁰⁶ sur la base desquels la composition formelle est organisée : le point de vue décisif, la compréhension enfin obtenue par le lecteur sur le thème abordé, ne résulte pas de l'assimilation de n'importe laquelle des opinions exprimées dans le roman, mais de l'abstraction des différentes perspectives qui animent sa structure et qui sont souvent contradictoires.⁵⁰⁷

Donc, tandis que dans les disciplines scientifiques – comme toute branche du savoir animée par une tendance démonstrative – chaque découverte obtenue peut correspondre à plusieurs modalités expressives possibles, dans la littérature, et notamment dans le roman, le rapport entre la forme et le contenu est nécessairement biunivoque.

Contrairement au roman, la philosophie est caractérisée par une nature systématique⁵⁰⁸ car, comme il arrive pour

⁵⁰⁶Rappelons, par exemple, que dans *Les Testaments trahis*, Kundera explique l'ironie de la forme dans les romans de la façon suivante : « L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée fera ressortir tous les "rapports ironiques" à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris ». (M. Kundera, *Les testaments trahis*, pp. cit. 241).

⁵⁰⁷À cet égard notre position s'éloigne de celle de Bouveresse, qui pense que la valeur ajoutée que la forme donne à la connaissance transmise par le roman ne concerne pas son organisation, qui est fondée sur le principe de l'ironie, mais est liée plutôt au fait que dans les romans, les messages éthiques ne sont pas communiqués directement mais qu'ils sont toujours concrétisés sous une forme narrative, en s'adressant ainsi non seulement à la raison mais aussi à la sensibilité des lecteurs.

⁵⁰⁸La nature essentiellement systématique de la philosophie a été reconnue par plusieurs savants, et par Bouveresse lui-même, qui a consacré ses cours au Collège de

les sciences, elle vise à la connaissance des vérités objectives.

Dans la philosophie aussi les structures utilisées pour définir les concepts essentiels ne se déclinent pas comme des formes (c'est-à-dire comme des éléments qui *forment* le contenu susdit), mais comme des méthodes de recherche, dont l'adoption (de l'un ou de l'autre) n'influence pas l'existence de ces concepts qui sont au centre de l'étude.

La différence entre l'aptitude à la composition et l'aptitude à la recherche d'une méthode, qui distingue le romancier du philosophe, peut être comprise en considérant l'exemple, d'un des philosophes les plus systématiques de l'âge moderne, Edmond Husserl⁵⁰⁹, qui utilise la variation comme méthode pour atteindre la « vision de l'essence » (Wesensschauung).

France (années 2006/2007 e 2007/2008) au thème : *Qu'est-ce qu'un système philosophique ?* En particulier, Bouveresse développe les théories de Jules Vuillemin (auteur de : *What are Philosophical Systems ?*, Cambridge University Press, Cambridge 1986), pour qui la philosophie et les sciences sont des disciplines qui ont une vocation systématique, puisque elles recherchent la vérité. La différence est donc à chercher dans le fait que la philosophie a, parmi ses intérêts, la considération de l'ontologie ; c'est pourquoi elle suppose la possibilité du contradictoire d'une manière majeure par rapport aux sciences.

⁵⁰⁹ Cfr. Bouveresse: «Des philosophes comme Descartes, Kant et Husserl ont certes été persuadés en leur temps d'avoir trouvé enfin la méthode philosophique appropriée qui rendrait les questions philosophiques décidables en principe (...)». Cit. tirée de J. Bouveresse, *Qu'est-ce qu'un système philosophique ?*, son cours tenu au Collège de France pendant l'année 2006/2007 . Le texte est trouvable sur le site www.college-de-france.fr

Une étude du concept husserlien de variation peut contribuer ultérieurement à éclaircir la différence d'emploi de ce principe dans la philosophie et dans le roman ; cette réflexion est, à son tour, nécessaire pour comprendre le type de connaissance à laquelle le roman donne accès, en tant que forme purement artistique du discours, par rapport à celle qui est, au contraire, développée par une discipline comme la philosophie.

Dans la troisième section de son œuvre *Expérience et jugement* (1939), Husserl écrit que, en partant d'un ensemble circonscrit de phénomènes, il est possible d'arriver à l'essence (*eidos*) – considérée comme l'élément sans lequel on ne pourrait pas penser un objet de cette espèce, c'est-à-dire sans lequel il ne pourrait pas être imaginé en tant que tel de manière intuitive – à l'aide d'une opération de Variation (*Variation*), qui consiste à imaginer une séquelle des variantes (*varianten*) de l'objet ; par exemple, en partant de la confrontation entre les possibles variétés du rouge, il est possible de saisir intuitivement l'essence de cette couleur.

Toutes les variantes envisagées, dit encore Husserl, doivent être considérées dans l'ensemble, comme des multiplicités dans un procès ouvert, c'est-à-dire comme valables pour leur *simultanéité* et potentiellement développables *ad libitum* : c'est seulement dans cette optique qu'il devient possible de connaître l'angle de

coïncidence de toutes les variantes envisageables et d'en tirer l'*eidos*, l'idée primordiale.

Nous avons remarqué que, en musique, l'approfondissement du thème obtenu par les variations peut seulement concerner sa nature simplement matérielle (sa nature phonique), puisque, dans le cas de cet art, il n'est pas possible de distinguer la forme du contenu ; une première étude de la variation husserlienne démontre que, au contraire, l'application à la philosophie du même principe, se traduit en une utilisation de la structure des variations comme un modèle cognitif dont l'adoption est fonctionnelle à l'étude d'un thème (l'*eidos*) qui existe *a priori* et qui est indépendant des variations mêmes qui deviennent ainsi une simple méthode de recherche, et non une structure qui forme le thème.

À propos du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera, Kvetoslav Chvatik observe que, dans ce roman, l'élaboration du modèle de composition de la variation semble s'inspirer non seulement à la musique de Beethoven (auquel il est fait référence dans le roman) ou à celle de Schoenberg, mais aussi à l'emploi, finalisé à l'étude phénoménologique, effectué par Husserl.⁵¹⁰

L'intérêt que Kundera nourrit pour la phénoménologie influence aussi sa poétique ; toutefois, la différence entre

⁵¹⁰ Cfr. K. Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, trad. fr. de B. Lortholary, Gallimard, 1995.

le philosophe et le romancier, à cet égard, consiste dans le fait que ce dernier ne conçoit jamais l'univers de l'existence comme idéal, mais qu'il l'étudie sur la base des histoires vécues par ses personnages – qui sont donc considérés par Kundera comme des « ego expérimentaux » – et en ne s'en remettant qu'à l'instrument de l'imagination.

En reconnaissant les affinités existantes entre la phénoménologie philosophique et la phénoménologie romanesque, Kundera réaffirme plusieurs fois la nécessité de comprendre pleinement la distinction qu'il y a entre les deux.

Dans ce but, c'est justement en examinant les différentes manières avec lesquelles ces deux contextes utilisent le modèle de la variation, que l'on peut trouver des réponses.

En utilisant comme exemple la manière avec laquelle ce modèle est interprété par Husserl et par Kundera nous pouvons identifier une première différence entre la variation de type philosophique et la variation de type romanesque : dans le premier cas, le présupposé pour une recherche d'un *angle de coïncidence*, le plus plausible possible, des variantes (le thème), c'est de les considérer comme développables à l'infini.

Au contraire, dans l'art de la variation romanesque, et notamment dans la manière dont Kundera l'utilise pour la réaliser – en adoptant ce principe comme modèle de

composition – ⁵¹¹, les variations sont employées dans le but de constituer une forme et donc de comprendre, dans les limites d'une architecture qui doit paraître concentrée au maximum, la multiplicité des idées offertes par l'analyse d'un thème ; donc, dans ce cas, la limite des variations ne prend pas l'aspect d'un terme arbitraire d'une séquence qui peut être développée *ad libitum*, mais sa démarcation répond à des exigences esthétiques, comme par exemple le respect des principes de symétrie de la composition (qui sont nécessaires à la focalisation du thème central).

Par exemple, dans le cas de Kundera, la décision de partager *Le Livre du rire et de l'oubli* en sept parties qui correspondent à sept variations des thèmes de base de l'œuvre, ne semble pas un choix fait au hasard, mais il est, peut-être, le reflet d'une obsession esthétique de l'auteur.

Dans *L'Art du Roman*, en réfléchissant sur son choix de diviser presque toutes ses œuvres (les romans comme les essais) en sept parties, Kundera explique : « Je raconte tout cela pour dire que ce n'est de ma part ni coquetterie

⁵¹¹ Cette précision est utile pour distinguer les romanciers, comme Kundera, mais aussi Marcel Proust, Danilo Kiš, ou Kenzaburo Oe (qui ont été déjà mentionnés), qui identifient dans la forme de la variation sur thème un modèle de composition unitaire, organique (à la manière de Beethoven dans l'*opus* 111) et ceux qui considèrent ce principe comme un modèle de *désagrégation* de la matière romanesque, approche illustré par *L'emploi du temps* de Michel Butor ou *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Italo Calvino, qui ont une structure sérielle (qui pour Butor est emprunté directement à Schoenberg).

superstitieuse avec un nombre magique, ni calcul rationnel, mais impératif profond, inconscient, incompréhensible, archétype de la forme auquel je ne peux pas échapper. Mes romans sont des variations de la même architecture fondée sur le nombre sept »⁵¹².

Le respect de ce style formel n'est pas seulement une attitude maniériste de la part de l'auteur ; au contraire, il définit l'originalité de son univers romanesque, dont la structure formelle et les thèmes ne sont pas déterminés passivement par la tradition mais qui deviennent le produit de l'invention personnelle de l'auteur.

Une autre différence entre les deux types de variation, la variation husserlienne et la variation kundérienne, consiste dans le fait que, dans le premier cas, les variantes sont développées sur la base d'un principe de contiguïté (dans le sens d'une affinité logique) ; cela afin de permettre l'identification la plus objective possible de leur dénominateur commun, ce que nous avons défini comme *eidos*, l'essence idéale.

Les variations d'un roman, par contre, répondent uniquement à un critère d'affinité poétique et leur association suit un principe d'opposition ironique (relative à la morale ambiguë qui caractérise le roman), plutôt que de contiguïté.

⁵¹² M. Kundera, *L'Art du roman*, cit., p. 106.

Pour illustrer ce mécanisme, nous devons, encore une fois, considérer comme exemple *Le Livre du rire et de l'oubli*.

Le choix d'utiliser plusieurs fois cette œuvre pour focaliser la manière dans laquelle le principe de composition de la variation peut être transposé dans le domaine romanesque nous semble justifié par l'extrême précision selon laquelle, dans ce livre en particulier, ce modèle est organisé.

De toute évidence, la disposition des variations sur la base du principe de l'ironie ne semble pas être une caractéristique exclusive de ce roman, mais il nous paraît qu'elle peut être considérée comme congénitale à la manière avec laquelle les romanciers, en général, élaborent ce principe de composition, selon la « morale ironique » qui est typique de cet art.

Rappelons aussi que l'étude des variations à la base de *La Recherche du temps perdu* révèle souvent un effet de contraste, reconnaissable, par exemple, dans les différentes apparitions du même personnage : Proust utilise souvent ce principe pour donner du relief aux contradictions innées chez ses personnages, contradictions qui révèlent le désaccord existant entre l'adaptation apparente aux valeurs consolidés de la société et la réalité des attitudes humaines ; par exemple, il peut arriver de trouver, dans *La Recherche*, des personnages qui sont présentés, en premier ressort, comme un modèle de politesse et de sensibilité, et qui

après semblent se dégrader en se comportant d'une manière vulgaire – comme Robert Saint-Loup l'ami du narrateur, qui l'amène plusieurs fois à une reconsidération de l'amitié – ; la même Albertine, d'après le narrateur, apparaît différente à chaque rencontre.

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, l'individuation des contrastes ironiques est facilitée ultérieurement par l'organisation du roman en sept parties différentes.

Dans la première, « *Les lettres perdues* », on décline l'un des noyaux thématiques du roman – le conflit entre la mémoire et l'oubli -, à travers le récit de l'histoire d'amour entre Zdena et Mirek, dont des années plus tard ce dernier veut effacer toutes les traces, afin d'effacer le souvenir d'un passé qu'il estime ne pas être en accord avec son présent.

L'atmosphère de mélancolie qui envahit cette première partie s'oppose à celle, nettement plus ludique, de la deuxième (intitulée « *La mère* »), qui décrit l'histoire d'un ménage à trois ; dans cet épisode, le thème du souvenir se matérialise grâce à l'évocation d'une rêverie érotique qui remonte à l'enfance du protagoniste et le conflit entre la mémoire et l'oubli est associé au conflit entre le sens et le *non sense* (ici décliné à travers l'étude de la limite qui sépare la passion et la routine).

Dans la troisième partie (qui représente, au même temps, la troisième variation des thèmes à la base de l'œuvre), qui a comme titre « *Les anges* », l'auteur revient sur

l'étude du thème de la frontière – qui est toujours faible – entre le sens et le non sens ; dans ce cas ce thème est décliné sous forme de réflexion sur le signifié du « rire » – auquel le titre du roman fait référence -, qui, d'après Kundera peut se traduire dans les deux possibilités du « rire des anges », expression qui fait allusion à ce type d'hilarité qui naît de l'abandon du sens critique (qui, d'après Kundera, définit le risque du *kitsch* qui est toujours aux aguets), et le « rire du diable », c'est-à-dire le rire de démystification, le rire ironique, qui sauve les hommes de l'approbation acritique des vérités consolidées et qui rompt, donc, le charme du *kitsch*.

Preuve de la cohérence interne de l'œuvre, la quatrième partie a le même titre de la première (« *Les lettres perdues* »). Mais, contrairement au premier cas, où le protagoniste désire récupérer ses anciennes lettres d'amour dans le seul but de les brûler pour se libérer ainsi de tous ses souvenirs, l'héroïne de la quatrième partie, Tamina, cherche ses journaux intimes pour en reconstituer l'histoire ; la première et la quatrième partie, ainsi comparés, mettent en évidence deux aspects différents mais qui sont tous les deux liés à l'essence de souvenirs qui, selon les cas, peuvent se transformer en prisons qui empêchent l'évolution ou, au contraire, en pièces irremplaçables pour la formation de sa propre identité.

La cinquième partie (« *Lítost* », terme tchèque qui, d'après Kundera, désigne l'un des plus pathétiques des sentiments

: la colère frustrée) propose à nouveau l'opposition entre le *kitsch* et l'*humour* : un groupe de poètes lyriques s'attaque à l'humour en considérant le rire irrévérencieux, la plaisanterie, comme « l'ennemi de l'amour et de la poésie ».

À travers l'illustration de cette dichotomie l'auteur présente deux attitudes différentes à l'égard du monde, l'attitude ironique et l'attitude lyrique qui, d'après lui, sont respectivement à la base des deux arts du roman et de la poésie lyrique.

Cette opposition est aussi renforcée par le contraste que l'on peut remarquer entre les deux vicissitudes d'amour qui font l'objet de la troisième et de la cinquième partie : dans le premier cas, la passion que le romancier Kundera nourrit pour son amie R., une passion qui arrive à l'improviste mais qui est exempte de romantisme. Dans le deuxième cas, l'amour d'un jeune poète pour une femme de province : un amour pétri de sentimentalisme, qui risque donc de se transformer en passion pathétique, en *litost*. Pour augmenter ultérieurement le jeu des coïncidences et des contrastes qui sont à la base du *Livre du rire et de l'oubli*, la sixième partie a le même titre que la troisième (« *Les anges* »), mais, seulement dans ce cas, le problème de l'oubli est modulé d'une manière onirique qui fournit des nouvelles perspectives de focalisation du thème.

Dans la dernière partie, la septième (« *La frontière* »), l'auteur revient enfin sur le motif de la limite entre le sens et le non sens, en l'étudiant cette fois à travers le récit des aventures érotiques du personnage libertin de Jan.

L'hétérogénéité des matériaux qui composent le *Livre du rire et de l'oubli* est organisée à travers une structure où le principe de la variation est combiné avec celui du contrepoint.

Ainsi, l'œuvre prend la forme d'un ensemble de motifs qui se croisent jusqu'à converger vers un ensemble thématique unique, qui détermine son organicité et son statut de roman.

Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, la succession des sept parties-variations ne semble pas réglée par un critère logique (comme il arrive dans le cas de l'application de la variation à la phénoménologie philosophique) : entre les différentes parties il n'y a ni continuité d'action, ni communauté de personnages (à l'exception de Tamina, le seul personnage qui apparaît dans deux parties, bien qu'il ne s'agisse pas de deux parties consécutives) et leur combinaison n'est réglée que par la loi de l'ironie, qui représente la seule véritable morale respectée par l'art du roman. La forme de la variation, une fois introduite dans le roman, perd son caractère opaque qui la caractérise dans la musique, un caractère imperméable à l'exploration d'un signifié racontable ; mais elle perd aussi le caractère de méthode qui la caractérise dans la philosophie et qui est

indispensable à l'étude de type objectif et systématique, en se révélant ainsi idéale pour la visée cognitive, la plus importante dans l'art du roman : l'encadrement d'un même thème selon plusieurs perspectives contraint le lecteur à ne pas formuler des interprétations univoques, absolues, mais à en concevoir une vision relative, problématique.

Enfin, dans le troisième chapitre (« *La variation : modèle de l'existence et principe de composition du roman*»), nous nous sommes consacrés à l'encadrement du recours de la forme variation sur thème dans le contexte de la plus large révolution des formes qui intéresse le roman du XXème siècle et qui se développe en réaction à l'appauvrissement des schèmes du roman traditionnel d'origine balzacienne.

En particulier, il nous semble possible d'en établir les raisons au sein du processus général de « musicalisation » qui investit le roman du XXème siècle et que Hermann Broch indiquait comme la seule manière pour cet art de garantir, dans l'époque contemporaine, sa fonction cognitive.

Au XXème siècle, la convergence de ces deux facteurs, c'est-à-dire d'une part le besoin de revitaliser la structure romanesque traditionnelle (le modèle balzacien du roman idéaliste), d'autre part le recours du roman aux modèles de composition musicaux, ne semble pas être une simple coïncidence, mais plutôt le résultat naturel du rapport d'interconnexion qui d'après Lévi-Strauss intéresse – par

exemple – les formes de la musique, du roman et du mythe, dès l'aube de la culture moderne.

L'hypothèse de l'anthropologue français consiste dans la considération que des structures comme le contrepoint, la fugue, la variation sur thème, n'appartiennent pas proprement à la musique mais qu'elles sont, plus généralement, des *formae mentis*, déjà reconnaissables dans les procès de formation des mythes.

Ainsi la musique n'est que le premier art qui, du fait même de son statut – fondé sur une absolue coïncidence entre la forme et le contenu – a reconnu et développé ces structures.

Dans le *Final* qui clôture *Mythologiques*, Lévi-Strauss démontre que le mythe et la musique sont originellement liés par une analogie formelle : les deux paraissent être des dérivés incomplets du langage naturel, qui est composé des trois éléments du son, de la structure et du sens.

Cependant, tandis que dans la musique la structure adhère directement au son – sans avoir la médiation du sens – , les mythes sont des structures de sens, qui ne supposent au contraire pas la présence du son.

Cette analogie, dit encore Lévi-Strauss, devient nette dans la période qui va du le XVIème au XVIIème siècle, en même temps que l'affirmation des Temps Modernes : c'est la période au cours de laquelle le mythe (et la pensée qui

lui est liée) perd sa fonction prédominante dans la société et qu'il est remplacé par la nouvelle pensée scientifique.

Mais le mythe ne disparaît pas sans laisser de traces : son héritage est recueillie par la musique d'une part et par le roman de l'autre.

Par le mythe le roman hérite les contenus, en se définissant surtout comme le nouveau réservoir d'histoires des sociétés, tandis que la musique lui emprunte ses structures : de cette époque remontent les premières élaborations plus complètes de fugue, de variation sur thème et les tentatives de développement de la polyphonie comme forme autonome.

Ces équilibres se maintiennent au moins jusqu'à l'aube du XXème siècle : à partir de cette époque, la musique aussi commence à sortir des structures formelles dont elle avait hérité par le mythe (même dans la musique on avait assisté à une accoutumance à ces schèmes), en se dirigeant vers la révolution atonale qui vise à la désagrégation des rapports qui jusqu'à ce moment-là avaient réglé les systèmes musicaux et dont l'expression la plus haute est la musique dodécaphonique de Schoenberg (la musique dite « sérielle »).

D'ailleurs, cette période coïncide avec une démonstration d'intérêt pour la musique de la part des romanciers qui sont à la recherche d'une rénovation formelle. Comme il l'écrit Vuong (auteur d'un ouvrage intitulé *Musique dans le*

roman), tous les romans qui s'inspirent de la musique s'inscrivent dans la modernité du genre.

Cela semble confirmer l'hypothèse de Lévi-Strauss, d'après qui les différents ordres culturels se relaient. Avant de disparaître, chacun d'entre eux transmet à son successeur les éléments de son essence et de sa fonction. Donc, si jusqu'à un certain moment la musique a été le majeur vecteur des formes – les modèles interprétatifs de l'existence -, à partir du XX^{ème} siècle elle semble rendre cette tâche au roman.

Comme nous l'avons déjà dit, le roman ne cherche pas les structures musicales en soi : mais, grâce à la musique, il retrouve ces modalités d'encadrement de l'existence qui étaient déjà le propre des mythes.

Par conséquent, nous pouvons envisager que, à partir du XX^{ème} siècle, les canaux d'évolution du roman se ramifient.

D'une part, les romans où la dimension formelle se soumet presque exclusivement au support d'une trame représentent encore la courante prédominante.

En un sens, ils semblent refléter une régression ou, on pourrait aussi dire, un retour cyclique au stade pré-mythique, lorsque les hommes n'avaient pas encore appris à s'interroger sur le monde comme totalité et donc qu'ils n'avaient pas développé d'hypothèses ontologiques, ni des formes.

D'autre part, les romanciers qui, au contraire, choisissent de s'adresser à la musique dans le but de revitaliser la dimension de la forme, et peuvent se distinguer à leur tour, selon les modèles musicaux qu'ils adoptent comme référence.

Tandis que certains romanciers semblent chercher dans la musique des critères de composition unitaire et organique, en adoptant donc comme modèles les principes de composition typiques de cette période tonale – qui est fondée sur un art du développement qui converge vers un thème défini –, d'autres semblent, au contraire, suivre les dérives sérielles de la musique, en adoptant aussi l'hypothèse ontologique sur laquelle elle semble être fondée.

Ces deux possibilités correspondent en même temps à deux différentes esthétiques du roman : l'une coïncide avec le choix d'opposer une forme unitaire, capable de donner à l'homme une vision globale des choses, au procès de mathématisation de la vie humaine qui réduit l'homme à l'état de particule et qui domine désormais la perception du réel. L'autre possibilité consiste dans le fait de choisir tout simplement de dénoncer cette parcellisation, en la mimant à travers d'une organisation pareillement fragmentée.

La considération des différentes manières utilisées par les romanciers pour réélaborer le principe de la variation sur

thème a représenté le point de départ pour confronter ces deux esthétiques différentes du roman.

Dans la musique, la variation sur thème a souvent été adoptée comme modèle unitaire de composition formelle : un exemple de cet emploi de la variation est l'*opus 111* de Beethoven, une sonate composée, de manière exceptionnelle, seulement de deux mouvements, qui semblent être très différents l'un par rapport à l'autre dans le rythme et dans la durée, mais dont le thème de base commun nous permet de les considérer comme les deux parties d'une œuvre unique.

Le même principe de la variation a été, toutefois, le fondement de la déstructuration du système tonale déclenché par le dodécaphonisme. En ce cas, le sujet utilisé comme thème de base (l'unité des douze notes à recombinaison dans le nombre le plus grand possible de formulations, selon les lois de la sérialité) est un simple prétexte pour alimenter la production d'un nombre indéfini de variantes.

L'un des intérêts principaux de notre travail a pourtant été l'analyse des différences décelables entre les différentes formes de la variation romanesque, c'est-à-dire entre les manières particulières utilisées par les romanciers pour transposer le principe de composition de la variation sur thème dans la structure architectonique du roman, en les distinguant surtout sur la base des deux cas principaux d'utilisation de ce modèle.

Cette forme a été employée, selon les cas, à la manière de Beethoven et donc comme un principe de *composition* unitaire – qui est fonctionnelle à la concentration de la réflexion sur un thème bien défini – ou plutôt comme technique de *désagrégation* de la forme, donc dans le même but expérimentale que Schoenberg qui, grâce à l'artifice des variantes sérielles remet en question le concept de forme en lui-même.

Au cours des trois chapitres de la thèse, nous avons donc démontré qu'appartiennent à la première catégorie des romanciers comme Milan Kundera, Danilo Kiš et Kenzaburo Ōe, qui favorisent une conception du roman en tant qu'art de la condensation de la variété (la variété du réel) dans une unité (l'unité de la forme), et qui adoptent le principe de composition de la variation sur thème dans ce but, alors que la deuxième catégorie compte des romanciers comme Michel Butor, Italo Calvino ou Robert Pinget, qui utilisent les variations comme éléments d'une architecture « désagrégée », qui sert à la dénonciation de l'état chaotique dans lequel se trouve le monde.

BIBLIOGRAFIA

La nostra indagine intorno agli esiti conseguiti dall'elaborazione del principio delle variazioni su tema nel romanzo, sostenuta da un approccio prevalentemente teorico, non sarebbe stata ipotizzabile senza la considerazione di un determinato *corpus* di romanzi (tutti contemporanei) di cui, nel corso delle sue diverse fasi, si è nutrita la nostra riflessione e a cui, per questa ragione, nella presente bibliografia intendiamo offrire maggiore risalto.

Avviamo l'elenco delle notizie bibliografiche con i nomi degli autori dei romanzi - e le relative opere – di cui ci siamo maggiormente avvalsi e che scegliamo di disporre secondo un ordine alfabetico.

A seguire, la bibliografia critica.

ROMANZI

Broch, Hermann:

I Sonnambuli (1928-1931), M. Rizzante (a cura di), trad. it. di C. Bovero, Prefaz. di M. Kundera, Postfaz. di C. Fuentes, Edizioni Mimesis, Milano-Udine 2010.

Butor, Michel:

L'impiego del tempo (1956), trad. it. di O. del Buono, Mondadori, Milano 1960.

La modificazione (1957), trad. it. di S. C. Perroni, Fandango, Roma 2006.

Calvino, Italo:

Se una notte d'inverno un viaggiatore (1979), Oscar Mondadori, Milano 1994.

Ergal, Yves-Michel:

L'Offrande musicale, Calmann-Lévi, Paris 1993.

Gide, André:

I Falsari (1925), trad. di O. del Buono, Bompiani, Milano 2004.

Huston, Nancy:

Les Variations Goldberg, Babel, Paris 1981.

Huxley, Aldous:

Punto contro punto (1928), trad. it. di S. Spaventa Filippi, Milano 1980.

Jonke, Gert:

L'école du virtuose (*Schule des Geläufigkeit*, 1985), trad. fr. di U. Muller e D. Denjean, Prefaz. di J-Y. Masson, Éditions Verdier, Paris 1992.

Kiš, Danilo:

Enciclopedia dei morti (1984), trad. it. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1988.

Kundera, Milan:

Lo Scherzo (1967), trad. it. di G. Dierna [A. Barbato], Adelphi, Milano 1986.

La vita è altrove (1969), trad. it. di A. Ravano, Adelphi, Milano 1987.

Il Valzer degli addii (1973), trad. it. di S. Vitale e A. Mura, Adelphi, Milano 1989.

Il libro del riso e dell'oblio (1978), trad. it. di A. Mura, Adelphi, Milano 1991.

L'insostenibile leggerezza dell'essere (1984), trad.it. di G. Dierna / A. Barbato, Adelphi, Milano 1985.

L'immortalità (1988), trad. it. di A. Mura, Adelphi, Milano 1990.

L'ignoranza (2000), trad. it. di G. Pinotti, Adelphi, Milano 2001.

Mann, Thomas:

La montagna incantata (1924), trad. it. e Intro. Di E. Pocar, Prefaz. di G. Montefoschi, Corbaccio, Milano 1992.

Ōe, Kenzaburō:

Il Grido silenzioso, trad. it. di N. Spadavecchia, Garzanti, Milano 1999.

Pinget, Robert:

Passacaille, Éditions de Minuit, Paris 1969.

Proust, Marcel:

Alla ricerca del tempo perduto, trad. it. di G. Raboni, L. De Maria (a cura di), 8 vol., Oscar Mondadori, Milano 1995.

Robbe-Grillet, Alain:

Nel Labirinto, trad. it. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1960.

La Gelosia (1957), trad. it., Prefaz. e Postfaz. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1958.

Roy, Claude:

La Traversée du Pont des arts, Gallimard, Paris 1979.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

AA. VV.: *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, 10/18, tomo II, *Pratiques*, UGE, Paris 1972.

AA. VV.: *Schönberg*, G. Borio, (a cura di), Il Mulino, Bologna 1999.

Bachtin, Michail: *Estetica e romanzo*, R. Platone (a cura di), Einaudi, Torino 2001.

Backès, Jean-Louis: *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Presses Universitaires de France, Paris 1994.

Benjamin, Walter: *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1965), R. Solmi (a cura di), Einaudi, Torino 1995.

Berio, Luciano: *La musicalità di Calvino*, «Il Verri», Mar./Giu. 1988, pp. 9-12.

Boucourechliev, André: *Beethoven*, Paris, Seuil, 1963.

Bouveresse, Jacques: *Che cos'è un sistema filosofico ?*, titolo del corso svolto al Collège de France durante l'a.a 2006/2007, reperibile sul sito: www.college-de-france.fr.

Bouveresse, Jacques: *La Connaissance de l'écrivain*, Agone, Paris 2008.

Broch, Hermann: *Poesia e conoscenza* (1955), trad. it. di S. Vertone, Prefaz. di H. Arendt, Lerici Editori, Milano 1965.

Brown, Calvin S. : *Theme and Variation as a Literary Form*, in: «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVII, 1978, pp. 35-43.

Brunel, Pierre: *Basso continuo*, Presses Universitaires de France, Paris 2001.

Brunel, Pierre: *Butor, L'Emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, PUF, 1995.

Brunel, Pierre: *Les Arpèges composés*, Éditions Klincksieck, Paris 1997.

Butor, Michel: *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Gallimard, Paris 1971.

Butor, Michel: *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris 1993.

Butor, Michel: *Sei saggi e sei risposte su Proust e il romanzo*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca 1977.

Calvino, Italo: *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.

Calvino, Italo: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Oscar Mondadori, Torino 1995.

Castoriadis, Cornelius: *Fenêtre sur le chaos*, E. Escobar, M. Gondicas, P. Vernay (a cura di), Éditions du Seuil, Paris 2007.

Cazaban, Costantinus: *Temps musical/Espace musical comme fonctions logiques*, Éditions l'Harmattan, 2000.

Celis, Raphaël (a cura di): *Littérature et musique*, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 1982.

Chvatik, Kvatoslav: *Il mondo romanzesco di Milan Kundera* (1994)
trad. it. di S. Zangrando, Prefaz. di M. Rizzante, Università degli studi
di Trento, 2004.

Cupers, Jean-Louis: *Huxley et la musique, à la manière de Jean-
Sébastien*, Facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles 1985.

De Agostini, Daniela e Ferraris, Maurizio: *Proust, Deleuze et la
répétition. Notes sur les niveaux narratifs d' «A la recherche du
temps perdu»*, «Littérature» n. 32, 1978.

De Schlœzer, Boris e Scriabine, Marina: *Problèmes de la musique
moderne*, Éditions de Minuit, Paris 1959.

Debenedetti, Giacomo: *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle
forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Garzanti,
Milano 1988.

Debenedetti, Giacomo: *Proust*, M. Lavagetto (a cura di), Bollati
Boringhieri, Torino 2005.

Deleuze, Gilles: *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it. di G.
Guglielmi, per Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.

Deleuze, Gilles: *Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli e D. De
Agostini, Einaudi, Torino 1986.

Descombes, Vincent: *Proust. Philosophie du roman*, Les Éditions de minuit, Paris 1987.

Eliade, Mircea: *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione* (1969), trad. it. di G. Cantoni, Edizioni Boria, Bologna 1968.

Eliade, Mircea: *Miti, sogni e misteri* (1957), trad.it. di G. Cantoni, Rusconi Libri, Milano 1990.

Eliade, Mircea: *Trattato di storia delle religioni* (1948), trad. it. di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Escal, Françoise: *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens, Klincksieck, Paris 1990.

Fournel, Paul: *Clefs pour la littérature potentielle*, Editions Denoël, Paris 1972.

Genette, Gerard: *Figure II. La parola letteraria* (1969), trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1972.

Genette, Gerard: *Figure III* (1972), trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976.

Genette, Gerard: *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976.

Hadot, Pierre: *Che cos'è la filosofia antica ?* (1995), trad. it. di E. Giovanelli, Einaudi, Torino 1998.

Heaney, Seamus: *Poesie scelte*, R. Sanesi (a cura di), trad. it. di R. Sanesi, G. Sacerdoti, N. Fusini e F. R. Paci, Marcos y Marcos, Milano 1996.

Heidegger, Martin: *Che cos'è la metafisica ?* (1929), F. Volpi (a cura di), Adelphi, Milano 2001.

Husserl, Edmund: *Esperienza e giudizio* (1999), trad. it. di F. Costa e L. Samonà, Prefaz. Di F. Costa, Bompiani, Milano 2007.

Jankélévitch, Vladimir: *L'Irreversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974.

Jung, Carl Gustav: *Opere. Volume 9: Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (1976), L. Baruffi (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino 1997.

Jung, Carl Gustav: *Ricordi, sogni e riflessioni* (1961), A. Jaffé (a cura di), BUR, Milano 2008.

Karolyi, Otto: *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali* (1965), G. Pestelli (a cura di), Einaudi, Torino 2000.

Kierkegaard, Søren: *La ripetizione* (1843), trad. it. di Dario Borso, Edizioni RCS Libri Spa, Milano 1995.

Kiš, Danilo: *Homo Poeticus. Saggi e interviste*, trad. it. di D. Badnjevič, Adelphi, Milano 2009.

Kiš, Danilo: *Le résidu amer de l'expérience*, trad. dal serbo-croato al francese di P. Delpech, Fayard, Paris 1995.

Kiš, Danilo: *Quelques notes sur les Exercices de style et leur traduction en serbo-croate*, in: *Homo Poeticus*, trad. dal serbo-croato al francese di P. Delpech, Fayard, Paris 1993.

Kundera, Milan: *Arte del romanzo* (1986), trad. it. di E. Marchi / A. Ravano, Adelphi, Milano 1988.

Kundera, Milan: *I testamenti traditi* (1993), trad. it. di M. Davero, Adelphi, Milano 1994.

Kundera, Milan: *Il sipario*, trad. it. di M. Rizzante, Adelphi, Milano 2005.

Kundera, Milan: *Un incontro* (2008), trad. it. di M. Rizzante, Adelphi, Milano 2009.

Leal, Eugénia: *La Mise à mort du récit dans l'oeuvre romanesque de Robert Pinget ? Analyse des procédés narratifs pingétiens*, Peter Lang, Berne 2009.

Lévi-Strauss, Claude: *Mito e significato*, C. Segre (a cura di), Il Saggiatore, 1997.

Lévi-Strauss, Claude: *Mitologica*, 4 vol., trad. it. di A. Bonomi (per i vol. I e II, *Il crudo e il cotto e Dal miele alle ceneri*) e E. Lucarelli (vol. III e IV, *Le origini delle buone maniere a tavola e L'uomo nudo*), Il Saggiatore, Milano 1966-1974.

Locatelli, Aude: *Littérature et musique au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 2001.

Lukács, György: *Teoria del romanzo*, 1920, trad. it. a cura di G. Raciti, Edizioni Se, Milano 2004

Montaigne, Michel: *Saggi*, F. Garavini (a cura di), 2 vol., Adelphi, Milano 2007.

Musil, Robert: *Saggi e lettere*, B. Cetti Marinoni (a cura di), trad. it. di A. Casalegno, L. Mannarini, R. Malagoli, M. Olivetti, Einaudi, Torino 1995.

Nattiez, Jean-Jacques: *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, 2008.

Nattiez, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*, Editions Christian Bourgois, Paris 1987.

Nattiez, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*, Éditions Christian Bourgois, Paris 1987.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Così parlò Zarathustra, La visione e l'enigma*, in: ID, *Opere*, trad. it. di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1977.

Ōe, Kenzaburō: *Avanziamo sempre più nel passato*, «Nuovi argomenti», 34, aprile-gugno 2005.

Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981

Piette, Isabelle: *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Presses Universitaires de Namur, 1987.

Proguidis, Lakis (a cura di): *Philosophie et roman: le rendez-vous manqué*, AA. VV., «Atelier du roman» n. 61, Flammarion, Paris 2010.

Proguidis, Lakis (a cura di): *Roman, essai : affinités électives*, AA. VV., «Atelier du roman» n. 50, Flammarion-Boréal, Paris 2007.

Ricard, François: *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, Paris 2003.

Rizzante, Massimo (a cura di): *Milan Kundera risponde a Massimo Rizzante. Sulla sonata e sulla fuga*, in: *Al di là del genere*, AA. VV., Università degli Studi di Trento, Dip. di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2010.

Rizzante, Massimo (a cura di): *Milan Kundera*, AA. VV., «Riga» n. 20, Marcos y Marcos, Milano 2002.

Rizzante, Massimo: *L'albero. Saggi sul romanzo*, Marsilio, Venezia 2007.

Rizzante, Massimo: *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, Effigie, Milano 2009.

Robbe-Grillet, Alain: *Una via per il romanzo futuro*, R. Barilli (a cura di), «Quaderni del Verri», Rusconi e Paolazzi, Milano 1961.

Roy, Claude: *Permis de séjour 1977-1982*. Gallimard, Paris 1983.

Russell Reaver, Jack: *Saul Bellow's Sonata-Allegro as an Emersonian Ideal: Henderson's Imagination Converted to Reality*, in: *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979, III. Literature and the Other Arts*, ed. Z. Konstantinović, St. P. Scher, U. Weisstein, Innsbruck 1981.

Sabato, Ernesto: *Lo Scrittore e i suoi fantasmi* (1979), trad. it. di L. Dapelo, Biblioteca Meltemi, Roma 2000.

Sanguineti, Edoardo: *Il vincolo poetico*, in R. Aragona (a cura di), *La regola è questa: la letteratura potenziale*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2002.

Sarraute, Nathalie: *L'Età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1959.

Scarpa, Domenico: *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999.

Schneider, Marius: *Il Significato della musica* (raccolta di saggi redatti tra il 1951 e il 1960), trad. it. di A. Audisio, A. Sanfratello e B. Trevisano, Postfaz. di E. Zolla, Edizioni SE, Milano 2007.

Schönberg, Arnold: *Elementi di composizione musicale* (1967), trad. it. e Prefaz. di G. Manzoni, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1969.

Schönberg, Arnold: *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975.

Šklovskij, Viktor: *Teoria della prosa* (1925), trad. it. di C. G. de Michelis e R.

Oliva, Einaudi, Torino 1967.

Taillandier, François: *Le roman comme zone franche*, in: «Magazine littéraire» n. 507, Sophia Publications, Paris 2011.

Vandeveld, Paul: *Le temps d'une sonate*, La Traversée du Pont des Arts de *Claude Roy*, in «Les Lettres Romanes», Tome XL, n. 1, Université Catholique de Louvain, 1986. Pp. 46-60.

Vuong, Hoa-Hoi: *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Presses Universitaires Européennes, Bruxelles 2003.

Winter, Susanne: *À propos de l'Oulipo et de quelque contraintes musico-textuelles*, in: *Oulipo poétique : actes de Colloque de Salzbourg, 23-25 avril*, ed. da Peter Kuon, Tübingen 1999.

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1. LA VARIAZIONE SU TEMA DALLA MUSICA AL ROMANZO	17
1.1. <i>Repetita iuvant</i>	17
1.2. La variazione su tema da Bach a Schönberg	25
1.3. Il problema della forma e del contenuto	50
1.4. Saggezza del romanzo e della musica	66
CAPITOLO 2. DALLA FILOSOFIA AL ROMANZO: CONFRONTO TRA METODO E FORMA DELLA VARIAZIONE SU TEMA	88
2.1. La seconda volta <i>non</i> è una ripetizione	88
2.2. Romanzi filosofici o romanzi «che pensano»	104
2.3. Metodo <i>versus</i> forma	131
CAPITOLO 3. LA VARIAZIONE: MODELLO DELL'ESISTENZA E PRINCIPIO COMPOSITIVO DEL ROMANZO	151
3.1. « <i>Ce fut d'abord une étude</i> »	151
3.2. Perché il romanzo del Novecento	165
3.3. Sulla musicalizzazione del romanzo	186
3.4. L'aspirazione del romanzo alla totalità	205
3.5. Variazione su tema o la forma della massima totalità	230
3.6. Le due vie della musicalizzazione del romanzo. Variazione come principio di composizione o di "disgregazione" della forma	254
CONCLUSIONI	302
SINTESI IN FRANCESE	309
BIBLIOGRAFIA	351

Résumé en français : *Le principe de composition de la variation sur thème dans le roman du XX^{ème} siècle*

Le modèle formel de la variation sur thème, qui est célèbre surtout à cause de son emploi en tant que principe de composition musical – notamment pour les développements que y ont apporté des artistes comme Bach, Beethoven ou Schönberg -, toutefois n'épuise pas ses potentialités expressives exclusivement dans le cadre de cet art.

Dans le roman, notamment, l'adoption du principe de composition nommé variation sur thème, qui implique la présentation du même thème (ou motif) par de perspectives différentes (que peuvent correspondre au point de vue des diverses personnages ou à la distance temporelle différente prise en rapport à la narration du même événement), semble se présenter comme un expédient idéalement fonctionnel à l'obtention de l'objectif cognitif le principal de cet art, qui concerne le dévoilement de la substantielle relativité de toutes les vérités apparentes.

Alors que de romanciers tel que Milan Kundera ou Danilo Kiš, dans leurs œuvres, semblent avoir interprété le modèle des variations comme un principe fonctionnel à la réalisation d'une structure organique et unitaire, parfaitement concentrée autour du thème, dans d'autres romans contemporains, par exemple dans *Si une nuit d'hiver un voyageur* (1979) de Italo Calvino ou dans *Les variations Goldberg* (1981) de Nancy Huston, les variations assument une disposition de type sériel.

Dans ces derniers cas, la forme de la variation sur thème est utilisée, plutôt que comme un modèle de composition, comme un principe de *désagrégation* de la matière romanesque.

Mots-clés : Variation, Forme, Roman, Bach, Beethoven, Schönberg, Milan Kundera, Danilo Kiš, Italo Calvino, Nancy Huston.

Résumé en anglais : *Theme and variation in 20th century novel*

Theme and variation, a formal technique that is popular mainly through its applications within music, in particular thanks to contributions by artists such as Bach, Beethoven or Schönberg, nevertheless has expressive potentials that go beyond the boundaries of this art.

In particular, it is in the novel that the use of variation as a composing principle, implying the presentation of a single central theme or motif by different perspectives (that may correspond to the point of view of different characters, or to different amounts of time elapsed from the actual happening of an event to its narration), seems to lend itself as the ideal device to achieve the main cognitive objective of this art, that is the unveiling of the substantial relativity of all things.

While novelists such as Milan Kundera or Danilo Kiš seem to have developed, in their work, the theme and variation technique as a principle that is functional to an organic and uniform form of composition, ideally focused on a single theme, in other novels, such as *If on a winter's night a traveler* (1979) by Italo Calvino or *Variations Goldberg* (1981) by Nancy Huston, the variations are disposed so as to acquire a serial connotation. In those latter cases, the theme and variation technique is used as a functional principle for the *disaggregation* of the matter of the novel, rather than as a composition technique.

Keywords: Variation, Form, Novel, Bach, Beethoven, Schönberg, Milan Kundera, Danilo Kiš, Italo Calvino, Nancy Huston.

Discipline : École doctorale III : « Littératures française et comparée »
Spécialité : Littérature comparée