

Intervista con Milan Kundera

di Christian Salmon

Questa intervista è il frutto di vari incontri con Milan Kundera a Parigi nell'autunno del 1983. Incontri che hanno avuto luogo nel suo attico vicino Montparnasse. Abbiamo lavorato nella piccola stanza che Kundera usa come ufficio. Con gli scaffali pieni di libri di filosofia e di musicologia, la sua vecchia macchina da scrivere e la scrivania, sembra più la stanza di uno studente che lo studio di uno scrittore famoso in tutto il mondo. Su una delle pareti ci sono, una accanto all'altra, due fotografie: una del padre, un pianista, e l'altra di Leos

Janáček, un compositore ceco che ammira moltissimo. Abbiamo conversato

spontaneamente e a lungo in francese; invece di un registratore, abbiamo usato la macchina da scrivere, un paio di forbici e la colla. Piano piano, tra pezzi di carta scartati e dopo svariate revisioni, è emerso questo testo.

L'intervista si è svolta poco dopo che L'insostenibile leggerezza dell'essere è diventato un best-seller immediato. La fama improvvisa lo mette a disagio; Kundera sarebbe sicuramente d'accordo con Malcolm Lowry che «il successo è come un terribile disastro, peggio che se la propria casa andasse a fuoco. La fama consuma la casa dell'anima». Quando gli ho chiesto informazioni sui commenti che stavano comparando sulla stampa mi ha risposto: "Ho avuto un'overdose di me stesso!".

Il desiderio di Kundera di non parlare di sé sembra una reazione istintiva alla tendenza della maggior parte dei critici a studiare lo scrittore, la sua personalità, le sue tendenze politiche e la sua vita privata piuttosto che le sue opere. «Il disgusto nel dover

parlare di se stessi è ciò che distingue i romanzieri dai poeti», ha scritto Milan Kundera su «Le Nouvel Observateur».

Rifiutarsi di parlare di se stesso è quindi un modo di mettere il proprio lavoro e il proprio stile al centro dell'attenzione, di concentrarsi sul romanzo in sé. È questo lo scopo della nostra conversazione sull'arte della scrittura.

Ha detto che si sente più vicino ai romanzieri viennesi Robert Musil e Hermann Broch che a qualsiasi altro autore di letteratura moderna. Broch sosteneva – come lei – che l'epoca del romanzo psicologico è finita. Credeva, invece, in ciò che chiamava il romanzo "polistorico".

Musil e Broch hanno caricato il romanzo di grandi responsabilità. Lo vedevano come la suprema sintesi intellettuale, l'ultima postazione da cui l'uomo poteva mettere in questione il mondo intero. Erano convinti che il romanzo avesse enormi proprietà sintetiche, che potesse essere un insieme di

poesia, fantasia, filosofia, aforisma e saggio. Nelle sue lettere Broch fa delle profonde osservazioni su questo tema. Nonostante ciò, mi sembra che oscuri le sue intenzioni usando il termine “romanzo polistorico”, che secondo me non è appropriato. Fu infatti un compatriota di Broch, Adalbert Stifter, uno scrittore austriaco classico, a creare il vero romanzo polistorico con il suo *Der Nachsommer* (*L'estate di san Martino*), pubblicato nel 1857. È un romanzo famoso: Nietzsche lo considerava uno dei quattro capolavori della letteratura tedesca. Oggi è illeggibile. È imbottito di informazioni geologiche, botaniche, zoologiche, artistiche, pittoriche e architettoniche; ma quest'enorme enciclopedia trascura quasi completamente l'uomo stesso e la sua situazione. Proprio perché è polistorica, a *Der Nachsommer* manca proprio ciò che rende speciale un romanzo. Nel caso di Broch non è così. Al contrario! Si è sforzato di scoprire «ciò che solo il romanzo può scoprire». L'oggetto specifico di ciò che Broch amava

chiamare “la conoscenza romanzesca” è l'esistenza. Secondo me il termine “polistorico” dev'essere definito come ciò che unisce ogni strumento e ogni forma di conoscenza in modo da illuminare l'esistenza. Sì, mi sento molto vicino a questo approccio.

Un lungo saggio che lei ha pubblicato sulla rivista «Le Nouvelle Observateur» ha fatto sì che i francesi riscoprissero Broch. Parla molto bene di lui, ma è anche estremamente critico. Alla fine del saggio scrive: «Tutte le grandi opere (proprio perché sono grandi) sono in parte incomplete».

Broch è un'ispirazione non solo per quello che ha raggiunto, ma anche per tutto quello a cui aspirava e che non ha potuto ottenere. L'incompletezza stessa della sua opera ci aiuta a capire la necessità di nuove modalità artistiche, fra cui: 1) l'eliminazione radicale dell'inessenziale, per catturare la complessità dell'esistenza nel mondo moderno senza perdere di vista la chiarezza

architettonica; 2) il “contrappunto romanzesco” (per unire filosofia, narrativa e sogno in un’unica melodia); 3) il saggio specificamente romanzesco (in altre parole, invece di cercare di trasmettere messaggi apodittici, rimanere ipotetici, giocosi e ironici).

Questi tre punti sembrano contenere il suo intero programma artistico.

Per trasformare un romanzo in un’illuminazione polistorica dell’esistenza bisogna saper usare bene la tecnica dell’ellissi, l’arte della condensazione. Altrimenti si rischia di cadere nella trappola della lunghezza infinita. *L’uomo senza qualità* di Musil è uno dei due o tre romanzi che preferisco. Ma non chiedetemi di ammirare la sua espansione gigantesca e incompleta! Immaginate un castello talmente grande da non poter essere contenuto in uno sguardo. Immaginate un quartetto d’archi che suona per nove ore. Ci sono dei limiti antropologici – le proporzioni umane – che non dovrebbero essere oltrepassati, per esem-

pio i limiti della memoria. Quando si finisce di leggere un libro, bisognerebbe essere in grado di ricordarne l’inizio. Se non è così, il romanzo perde la sua forma, la sua “chiarezza architettonica” diventa oscura.

***Il libro del riso e dell’oblio* è composto di sette parti. Se lei le avesse affrontate in maniera meno ellittica avrebbe scritto sette romanzi distinti.**

Ma se avessi scritto sette romanzi avrei perso la cosa più importante: non sarei stato capace di catturare la “complessità dell’esistenza umana nel mondo moderno” in un solo libro. L’arte dell’ellissi è assolutamente essenziale. Richiede che si vada direttamente al nocciolo delle cose. Quando parlo di questo penso sempre a un compositore ceco che ammiro moltissimo sin dall’infanzia: Leos Janáček. È uno dei grandi maestri della musica moderna. La sua determinazione nel ridurre la musica all’essenziale fu rivoluzionaria. Ovviamente ogni composizione comprende varie tecniche: l’esposizione dei

temi, il loro sviluppo, le loro variazioni, il lavoro polifonico (spesso molto automatico), l'orchestrazione, le modulazioni, e così via. Al giorno d'oggi si può comporre musica con il computer, ma il computer è sempre esistito nelle menti dei compositori: potevano comporre una sonata senza nessuna idea originale, solo attraverso l'espansione "cibernetica" delle regole della composizione. Lo scopo di Janáček fu proprio distruggere quel computer! La brutale giustapposizione invece delle modulazioni; le ripetizioni invece delle variazioni – e sempre dritto al nocciolo delle cose: solo la nota che dice qualcosa di essenziale ha il diritto di esistere. Lo stesso vale per il romanzo: anch'esso comprende varie "tecniche", le regole che scrivono l'opera al posto dell'autore: presentare un personaggio, descrivere un luogo, inserire l'azione in un contesto storico, riempire di eventi inutili le vite dei personaggi. Ogni cambio di scena richiede nuove esposizioni, descrizioni, spiegazioni. Il mio obiettivo è analogo a quello di Janáček: liberare

il romanzo dagli automatismi delle tecniche di scrittura, dei giri di parole romanzeschi.