

libri Un romanzo *malgré tout*:
L'Immortalité di Milan Kundera

Giuditta Isotti Rosowsky

ABSTRACT A resilient novel: *L'Immortalité* by Milan Kundera

The article analyses the structural composition of a novel which characteristic feature is to be built on diversity and dispersion. The main theme, recurring in multiple forms, is at the same time, the text being estranged from itself, and the existential feeling of being estranged of the characters, displaying a devastating critic of today reality, directed by the *imagologues*.

KEYWORDS Structural composition, eccentricity, estranged, loneliness.

1. Nel 1990 esce nella prestigiosa collana bianca di Gallimard *L'Immortalité* di Milan Kundera. Per ben tre volte nel peritesto il libro è qualificato romanzo. «Romanzo» compare sulla sovraccoperta in basso a sinistra mentre a destra figura il nome dell'editore, nuovamente sulla quarta di copertina dove leggiamo uno sotto l'altro il nome dell'autore, il titolo e 'romanzo', seguiti dalla riproduzione dell'indice, e ancora sotto il titolo sulla copertina bianca e sulla pagina di guardia. A prima vista, quando ancora non si è aperto il volume, l'insistenza sull'appartenenza ad un genere preciso non stupisce. Le indicazioni editoriali sono abitudini radicate, quasi cartelli segnaletici che orientano e predispongono il lettore. Man mano però che si procede nella lettura, la specificazione di romanzo ci provoca. Romanzo certo, ma un romanzo strampalato, messo insieme da sette parti differenti, di diversa ampiezza e tutte inferiori ad una che è almeno il doppio delle altre, tutte titolate e contenenti capitoli numerati tranne la più lunga, i cui capitoli recano un titolo. Sembra quasi un calco dello schema che tre anni dopo la pubblicazione del libro Kundera esporrà a proposito dell'archetipo compositivo dell'opera di Nietzsche¹. Un romanzo eccentrico dunque, rispetto ai canoni tradizionali, che della diversità e dispersione fa la sua cifra caratteristica. Una finzione apparentemente breve viene rilanciata a distanza, si prolunga inframmezzata da numerosi commenti personali e passi saggistici di stampo metaletterario o socio-filosofico, da un racconto storico con i suoi epigoni, che ci fa perfino entrare nel laboratorio della scrittura raccontando l'im-

1. M. Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, Paris 1993, pp. 200-201.

provviso sorgere di un'ispirazione e la nascita di un personaggio. Alla lettura si sprigiona un'impressione di eterogeneità e di cesura, di staccato, se posso azzardare l'accostamento, come in un brano musicale da interpretare secondo l'indicazione dello spartito. Del resto, approfondite cognizioni di composizione musicale sarebbero illuminanti per cogliere il funzionamento della macchina narrativa dell'*Immortalité*². La discontinuità e il suo effetto sul lettore permangono per la durata della narrazione che, come vedremo, nonostante le apparenze è fortemente coesa.

Tutto comincia con l'improvvisa scoperta di un contrasto per così dire vitale. La freschezza di un sorriso e un movimento di saluto animano il volto e il corpo di una donna sfiorita di nome Agnès. «Quel sorriso e quel gesto erano pieni di fascino, mentre il volto e il corpo non ne avevano più. Era il fascino di un gesto annesso nel non-fascino del corpo»³. È il tempo, col suo passato e il suo presente riuniti, a manifestarsi improvvisamente nell'unicità di una persona. A vederla e a fare l'osservazione è un altro personaggio, uno sconosciuto, il narratore. La situazione non ha niente di straordinario e scomparirebbe nella sua banalità se non desse l'avvio all'immaginazione inventiva di chi la guarda. E come ben si sa, in una finzione romanzesca ogni particolare, specie se corrisponde ad un comportamento comune e irrilevante, ha un suo valore di posizione. La distanza tra i due personaggi e la loro estraneità diventano il motivo guida del testo a formare nelle loro variazioni il tema ricorrente del romanzo. Solo in apparenza la situazione iniziale è una pedina minore sulla scacchiera narrativa. L'estraneità s'introduce nel contrasto tra l'immagine fisica e il gesto e da vitale si trasformerà in esistenziale.

Isolata da uno sguardo, la figura di Agnès si rivela presto nel suo riserbo e nel distacco da quel che la circonda. A giustificare il suo atteggiamento c'è l'imbarbarimento generale imperante: gente che in strada spinge, incurante degli altri, volgarità aggressiva degli abbigliamenti, rumori assordanti di ogni tipo – scoppio di motori, colpi ritmati di batteria provenienti dalla musica dei negozi ecc., è l'affermazione chiassosa della propria presenza come quella della sconosciuta che blatera nella sauna. La rappresentazione della società contemporanea non potrebbe esser più indigesta e realistica. Al contrario, l'ambiente familiare di Agnès nel complesso appare sereno: un marito amante e una figlia senza problemi, una sorella minore sempre un po' esaltata in cerca di affetti esclusivi, di cui la maggiore si prende cura con affetto. Ma una crepa interiore si manifesta fin dalle prime pagine nel continuo affiorare dei ricordi della fanciullezza in contrasto con la realtà attuale, e soprattutto con il ricordo della figura taciturna e dolce del padre che alla

2. Figlio del musicista Ludvík Kundera, che gli ha insegnato l'arte del pianoforte, Milan Kundera ha studiato la composizione musicale con Pavel Haas e ci offre un magistrale esempio di reciproco illuminamento tra storia della musica e storia del romanzo in *Les Testaments trabis*. Prim'ancora, in *L'art du roman* (Gallimard, Paris 1986), Kundera aveva paragonato la composizione romanzesca a quella musicale, spiegandone il funzionamento narrativo.

3. M. Kundera, *L'Immortalité*, Gallimard, Paris 1990, pp. 13-14. Sul verso della pagina interna sotto il titolo è precisato: «La traduction, entièrement revue par l'auteur, a la même valeur d'authenticité que le texte tchèque.» Sappiamo che si tratta dell'ultimo romanzo scritto in lingua ceca, i testi seguenti saranno tutti scritti in francese. Le citazioni rimandano all'edizione del '90. Mie le traduzioni.

bimba che lo interrogava diceva di credere non in Dio, ma «nel computer del Creatore». Rimuginando sull'immagine paterna, la donna giunge a pensare ora che una volta finita la creazione, gli uomini abbandonati a se stessi, rivolgendosi al «divino inventore del computer cosmico», «cadano in un vuoto senza eco»⁴. Nessuna rispondenza si palesa, come non ce n'era del volto che da piccola lo specchio le rimandava. Nella mancanza affettiva più che fisica di una presenza materna che testimoniassse della sua identità, l'immagine riflessa era rimasta staccata da lei. «Mi rammento, doveva essere verso la fine della mia infanzia: a furia di osservarmi nello specchio, ho finito col credere che quel che vedevo ero io»⁵. Non c'era poi un gran differenza con le fotografie sue o quelle degli altri sulle pagine delle riviste che sta sfogliando aspettando il marito per andar fuori a cenare.

Appena avviato, il tema del riserbo e del distacco di Agnese ricompare in tono minore con la figura paterna e gli interrogativi sulla personalità del padre, un tempo ritenuto dagli altri familiari se non proprio un inetto, quanto meno debole e indifferente alle cose pratiche della vita. Gli è che gli altri, i tanti altri, hanno ciascuno la loro immagine di un individuo senza che questi se ne accorga, è il pensiero che la assorbe. E il ragionamento corre e scorre come il programma dell'ordinatore cosmico.

2. La non coincidenza tra la percezione degli altri e quel che si pensa di essere delinea uno spazio mobile e incerto che appare il solo disponibile all'interno della persona. Di qui il bisogno di preservarlo, di qui la discrezione di Agnès e il suo gusto della solitudine che crescerà gradatamente fino a scivolare nel desiderio di cancellare la sua presenza fisica. È lei stessa a mettere la parola fine a un'esistenza di affetti illusori, di un amore coniugale divenuto indifferente e all'ospite sconosciuto eppur familiare che le domanda se in un'altra vita preferirebbe la compagnia o la solitudine, la risposta è senza appello.

«Saprà che nessun uomo è quello che crede di essere, che il malinteso è generale, elementare», scrive altrove Kundera⁶. È questo malinteso generale, generalizzato, a informare la scrittura e a conferire mobilità e incertezza alla narrazione. Con effetti di sorpresa e disinganno per il lettore. Tutto è spostato, dalla maniera d'introdurre i personaggi nella vicenda e di farli esistere sul palcoscenico della finzione, alla mescolanza di commento e di azione, ivi compreso l'atto di scrivere («Dopo queste osservazioni, posso ritornare all'inizio delle mie riflessioni», p.143) attribuito ad un narratore fittizio, concepito alla stessa stregua delle altre figure, circoscritto alla sua soggettività e ai suoi ragionamenti e, nonostante i rimandi saltuari e ricorrenti, restio a interpretazioni o assimilazioni di natura autobiografica.

La prima parte finisce in sordina, spegnendosi nel registro di un desolato e sereno abbandono annunciato dall'enigma del proprio fisico per Agnès. Si direbbe

4. Ivi, p. 23.

5. Ivi, p. 48.

6. *Le Rideau* in *Œuvre*, t. II, p. 1071, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», Paris 2018. L'edizione contiene una ricca, interessante e indispensabile *Biographie de l'œuvre* curata da François Ricard.

una storia conclusa, a sé stante. Di fatto nel romanzo ogni parte potrebbe esser letta come una storia autonoma. La seconda, suppergiù una cinquantina di pagine, si apre con una data, ed è un tuffo nel passato di quasi due secoli. Come ad iniziare un nuovo racconto. Il taglio è netto. Un brusco cambiamento di epoca e di contesto presenta personaggi storici celeberrimi, che per il fatto stesso di essere oggetto del racconto partecipano della sua qualità di finzione. Viene riproposta la vicenda sentimentale ampiamente documentata di Bettina Brentano e Goethe, che ha attizzato la fantasia di altri personaggi storici famosi e ha nutrito la posterità sia di chi è stato oggetto di ammirazione, sia dei suoi ammiratori. Non a caso la narrazione è posta sotto il segno dell'immortalità.

Che si tratti di un *exemplum* sulla scia della retorica antica? Chi non ricorda «La matrona di Efeso» nel *Satyricon* di Petronio, il più lungo inserto del testo, volto a distrarre, divertire ed illustrare magari per antitesi un concetto e il relativo comportamento? Del resto, il narratore di Kundera restituisce una storia sentimentale con l'intento esplicito di farne un esempio e lo fa con l'ausilio di ulteriori esempi storici, ma tutti posteriori alla storia raccontata e a lui contemporanei, sul finire del '900, come precisato all'inizio del capitolo 12, intervenendo con una lunga disquisizione e poi via via nello svolgersi della situazione commentando a suo piacimento questo o quell'aspetto. Insomma, col procedimento di una *mise en abîme* capovolta nel tempo. Acquistando presenza e spessore, il narratore è coinvolto nella finzione al punto da diventare a sua volta una figura romanzesca autonoma e di rappresentare pure lui un esempio, che nel suo caso illustra il divario tra quel che è nel testo e l'idea corrente che lo riduce ad una voce narrante, sia essa impersonale o focalizzata sul punto di vista di uno o più personaggi.

A differenza della tradizione antica però, questa seconda parte non è un inserto bensì una componente essenziale, un muro portante dell'architettura narrativa. Uno iato separa l'una dall'altra le sette parti che compongono il romanzo, le transizioni (i ponti, le chiama altrove Kundera parlando della musica) sono eliminate, e a livello macroscopico l'unità è data dal rilanciarsi delle parti che si susseguono in alternanza⁷. Così la terza e la più lunga nell'economia generale del libro riprende la prima là dove s'era fermata la storia di Agnès, proseguendola con quella simmetrica e contraria della sua controfigura, la sorella Laura, che incarna l'ossessiva infatuazione della propria immagine e il bisogno divorante dell'altro. Retrospettivamente la terza rivela anche un collegamento con la seconda, che nel comportamento di Bettina sembra annunciare quello di Laura in nuove e attuali sembianze. La quarta parte richiama la seconda e la continua, mentre la quinta prosegue la terza ritornando alla situazione iniziale dell'ispirazione e dell'invenzione letteraria che ha in Rimbaud il nume tutelare, sviluppando una teoria delle coincidenze casuali e delle probabilità. E mentre dà spazio al professor Avenarius,

7. Su questo punto preciso dissento dall'analisi di François Ricard. La metafora del sentiero sviluppata dal critico illumina a meraviglia il tessuto narrativo ma non corrisponde alla strutturazione del romanzo. Cfr. *Le Roman de la dévastation. Variations sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard, Paris 2020, p. 56.

un personaggio incontrato nelle primissime righe del libro, conclude la vicenda esistenziale di Agnès. Di fatto, più linee s'incrociano qui, e il congegno generale dei rimandi e delle riprese con le loro continue variazioni forma il tessuto connettivo del romanzo. Ma la convergenza delle linee si verifica nella sesta parte con il ritorno insistito di alcuni motivi. È l'immagine degli occhiali, simbolo di protezione e/o di esibizione, è l'ossessione dello sguardo – vedere, esser visti, magari scrutati e sorvegliati, vedersi –, sono i gesti fissati come in una fotografia istantanea. Con l'ultima parte il cerchio si chiude: si ritorna al punto di partenza, il professor Avenarius è seduto con il narratore a un tavolino del circolo e conversa con l'amico, senonché siamo due anni dopo sul bordo della piscina con i muri ora rivestiti di specchi come le pareti dell'attigua palestra, che riflettono inesorabilmente le immagini di un'umanità fatta a pezzi:

Nella palestra, grandi specchi riflettono da tempo braccia e gambe in movimento; da sei mesi, per la pressione degli immagologi, gli specchi hanno invaso anche tre dei muri della piscina, essendo la quarta facciata occupata da un'immensa apertura vetrata da cui si possono vedere i tetti di Parigi⁸.

Relativamente alle storie narrate, le frontiere delle parti improvvisamente si rivelano provvisorie, tant'è vero che la morte di Agnès, data come un'evidenza, è menzionata prima del racconto della sua morte vera. Non per questo si allenta la tensione. Autonomia non significa indipendenza e nel particolare rapporto che la lega con le altre, ogni parte getta una nuova luce su quel che precede e obbliga il lettore a riorganizzare la narrazione, generando un forte movimento retrospettivo. Ne risulta un'impressione diffusa d'instabilità e di estraneità del testo a se stesso, come affollato e agitato dai diversi molteplici e inattesi richiami.

3. Pur suddivisa in due racconti separati e sparpagliata nelle vicende specifiche di altre figure, la storia di Agnès costituisce il fulcro del romanzo. È quella più ampia e articolata, quella che coinvolge direttamente o indirettamente tutti i personaggi del libro. In due versioni opposte è adombrata una dinamica di stampo edipico, in conformità con i caratteri di Agnès e di Laura. Compare una madre delusa del marito, uomo serio, tutto dedito alla sua attività di matematico, riservato, troppo riservato per i suoi gusti, che di fronte all'incomprensione della moglie si isola sempre più; è messa in luce la sua preferenza per la figlia minore, mentre l'affetto di Agnès va al padre di cui assimila le inclinazioni; c'è infine, il contrasto tra le due sorelle che in Laura si trasformerà in rivalità e desiderio inconscio di soppiantare Agnès. Sono i tratti salienti che condizioneranno le rispettive esistenze, raffigurati nel gesto inaugurale del romanzo, il saluto col braccio alzato. Era il gesto rivolto al padre dalla segretaria venuta a trovarlo per motivi professionali, era quello di Agnès che saluta per l'ultima volta il padre prima di uscire dal vialetto di casa, e

8. *L'Immortalité* cit., p. 395.

sarà il gesto che ripeterà Laura dopo la scomparsa della sorella. «Sono i gesti a servirsi di noi», «noi siamo gli strumenti di un gesto», pensa il narratore⁹.

Le relazioni affettive portano l'impronta della società in cui viviamo. L'insofferenza di Agnès per l'insolente sfrenato individualismo generale, l'impressione di esser sempre prigioniera dello sguardo altrui – «non si è mai la propria immagine»¹⁰, la banale incomprendimento di un suo pensiero da parte del marito ravvivano un sentimento di estraneità a quel che la circonda. L'io non è più un rifugio, un luogo di libertà, come ci si era illusi.

« – L'individualismo? Dov'è l'individualismo quando la cinepresa ti filma nel momento della tua agonia? È chiaro invece che l'individuo non si appartiene più, che è interamente la proprietà degli altri»¹¹.

Cresce il distacco, cresce il bisogno di ritrarsi e di appartarsi. Si era sentita felice un mattino, nel letto vuoto che il marito aveva appena lasciato: «Sì, era la cosa principale, nessuno la guardava. La solitudine: dolce assenza di sguardi»¹². Eppure è una donna favorita dalla sorte, senza particolari difficoltà sentimentali o professionali. Ma «Come vivere in un mondo con il quale non si va d'accordo? Come vivere con gli uomini quando non si accolgono né i loro tormenti né le loro gioie? Quando non si sa essere dei loro?»¹³.

L'interrogativo si allarga, investe più profondamente la società e non si esaurisce nelle spiegazioni psicologiche o socio-storiche. Alla persona socialmente privilegiata di Agnès fa riscontro la persona da tutti ignorata. Nello sfondo, dietro il personaggio di Agnès e le sue idiosincrasie si profila in contrappunto la storia della commessa di un centro commerciale. Cambiano i connotati, l'ambiente sociale e il contesto. Figura sbiadita, anonima, letteralmente senza nome, una fra tante, dalla voce flebile, succube e oggetto di piccoli soprusi, di ripetute angherie, la commessa si rinchioda a poco a poco in un'apatia senza scampo e vuol farla finita. Incapace com'è di gridare e di suicidarsi, si siede per terra ben in vista sulla strada in attesa di esser investita. Ma schivandola, le macchine provocano un incidente stradale con la morte di tre persone. Al loro urlo di dolore risponde come un'eco l'urlo della donna. La voce si è liberata. Riferendosi al dolore fisico come il mal di denti, il narratore aveva affermato: «Nella sofferenza, anche un gatto non può dubitare del suo io unico e non intercambiabile. Quando la sofferenza si fa acuta, il mondo sparisce e ognuno di noi resta solo con se stesso. La sofferenza è la Grande Scuola dell'egocentrismo.» Ma è anche nella sofferenza che si restaura il contatto con la realtà, perché essa è «non soltanto il fondamento dell'io, la sua unica prova ontologica indubitabile, ma anche, di tutti i sentimenti, il più degno di rispetto: il valore dei valori»¹⁴.

9. Ivi, p. 18.

10. Ivi, p. 378.

11. Ivi, p. 47.

12. Ivi, p. 42.

13. Ivi, p. 307.

14. Ivi, pp. 244-245. Già Murphy, nell'omonimo romanzo di Samuel Beckett, stampato nel 1938, in

Il tema di uno scempenso vitale e dell'estraneità agli altri apre una serie narrativa acuendosi gradatamente. Prima di scomparire definitivamente, il padre aveva cancellato le sue tracce, sottraendosi così alla pressione familiare. Agnès si sarebbe ritirata nella Svizzera della sua infanzia se un incidente automobilistico non l'avesse portata via prima. Infine, c'è la commessa. L'episodio ricalca un fatto di cronaca ricomposto dal narratore con l'aggiunta del contesto sociale. Nelle prime due storie le motivazioni sono in parte comprensibili, ma per la fanciulla dell'episodio menzionato alla radio non ci sono spiegazioni né congetture, la motivazione resta oscura. Non a caso, quasi a significare che il problema oltre che sociale è esistenziale e tocca l'individuo nel fondamento della sua personalità, nel suo *Grund* per dirla con Kundera¹⁵. «Il romanzo analizza 'situazioni umane' che non fanno parte di nessuna disciplina scientifica, che sono semplicemente parte della vita», il suo compito, la sua ambizione è «pensare la vita dell'uomo, pensare la sua 'metafisica concreta'», leggiamo nei *Testaments trabis*¹⁶.

Il fatto di cronaca, la storia della commessa che ne deriva e la morte di Agnès occupano la quinta parte del romanzo in alternanza con le sequenze dedicate alle conversazioni del narratore e del professor Avenarius. In tutto ventun capitoli. Un grafico della disposizione narrativa mostra che la durata, come dire la lunghezza dei capitoli si accorcia sempre più. All'inizio ogni sequenza si protrae per tre capitoli, poi per due, il ritmo si accelera e le sequenze si riducono a un solo capitolo mentre al posto del duetto formato dal professor Avenarius e dal narratore subentra il personaggio della commessa. Il movimento si fa concitato e tocca l'apice d'intensità con il racconto parallelo delle due disgrazie stradali, a tal punto che in apertura del capitolo 15 le figure della commessa e di Agnès sembrano quasi confondersi e solo la precisazione del verbo «camminava» consente d'individuare la persona. Da qui, dal capitolo 15 cioè, la narrazione rallenta e si prolunga come in una marcia sul posto. L'avvicinarsi delle storie della commessa e di Agnès s'interrompe al capitolo 18 con il ritorno alle prodezze notturne del professor Avenarius e, all'ultima riga, con l'immagine di un uomo sconosciuto, scosso dai singhiozzi. È Paul, cui è dedicato il capitolo seguente. Informato dall'ospedale dell'incidente automobilistico della moglie, cerca il modo di raggiungerla al più presto ma non farà in tempo a rivederla viva. Il caso ha deciso altrimenti, un banale disagio lo ha ritardato. Di nuovo nel romanzo si verifica uno sfasamento, una distorsione tra l'individuo e l'altro da sé, un incontro mancato. A suggello della separazione definitiva c'è il sorriso immobilizzato sul volto di Agnès. Quel sorriso guardava lontano, verso un orizzonte indeterminato. A chi si rivolgeva? Certamente non a lui, constata Paul. Per quanto fosse enigmatico, quel sorriso sembrava dire che una parte dell'individuo può sempre essere preservata e restare libera. A ragione nel

polemica con il cartesiano *cogito ergo sum*, aveva espresso il suo fondamentale rifiuto della relazione tra mente e corpo, osservando che sentiva un calcio che non pensava e non sentiva un calcio che pensava.

15. Ivi, p. 285.

16. *Les Testaments trabis* cit., p. 195.

suo saggio François Ricard si premura di sottolineare che la fine di Agnès non va confusa con un suicidio¹⁷.

Di nuovo in questi capitoli si osserva un'anticipazione narrativa. La morte pre-sagita se non proprio annunciata di Agnès precede il breve racconto che ne è fatto al capitolo 20. Il racconto è differito per dar spazio e plausibilità alla presentazione del contrattempo e mentre illustra la teoria del caso, argomento della discussione del narratore con il professor Avenarius, illustra pure una precisa scelta estetica relativa alla composizione letteraria. Ad esser evidenziata e avvalorata infatti è la simultaneità degli avvenimenti, l'eliminazione della prospettiva che solitamente orienta la lettura. Interruzioni di vario tipo, contemporaneità di fatti non contemporanei, parallelismi, contrappunti ed altri accorgimenti retorici mirano a conferire uguale importanza a ogni componente del romanzo, ad attuare una sorta di «piattezza» che alla profondità, allo sfondo abituale preferisce un movimento costante di elementi posti tutti in primo piano¹⁸. La finzione è scentrata sia sul piano semantico con le variazioni tematiche dell'estraneità, sia sul piano della struttura romanzesca. L'attenzione del lettore oscilla, ora tenuta in sospeso, ora rilassata e per così dire soddisfatta con l'impressione dello scioglimento di una parte narrativa, che di fatto è solo apparente. Dal canto suo, Ricard sviluppa la metafora del sentiero, utilizzata nel testo dal narratore, per mostrare come la scrittura dell'*Immortalité* proceda volutamente con soste e vagabondaggi a gradimento e a discrezione del lettore.

4. I personaggi entrano ed escono dal romanzo inopinatamente. Uno dopo l'altro acquistano spessore tramite il racconto che li coinvolge, e svaniscono. Le loro storie disegnano una successione di parabole staccate, che scompaiono e ricompaiono dopo un'assenza prolungata. La figura di Agnès cresce, si fa sempre più precisa e luminosa e lentamente si spegne. La segue la coppia di Bettina e Goethe. Quando la loro luce si smorza, incomincia a brillare con intensità crescente quella di Laura. Così avviene per Bernard: all'inizio era soltanto una voce al transistor, che man mano prende corpo, tocca il successo presso i radioascoltatori ma l'ascesa termina malamente con la caduta nello sberleffo. Perfino la presenza del professor Avenarius, che sembrava limitata al ruolo dell'amico interlocutore, avrà uno sviluppo inatteso e il resoconto delle sue bravate notturne sboccherà nell'arresto dopo un banale controllo di polizia. Va notato per inciso che, oltre ad essere funzionale per la trama generale, quest'ultimo episodio prende di mira il comportamento di una sterile e inane rivolta politica, tanto che al personaggio viene appiccicata l'etichetta di «bambino malinconico che gioca».

Diversa e singolare è la presenza del narratore. Più diffusa nel romanzo, si condensa qua e là in commenti prolungati all'interno della storia specifica che si sta

17. Ricard, *Le Roman de la dévastation* cit., p. 76. Da notare il contrappunto: la commessa vuole morire e le macchine la evitano, Agnès vuole evitare la donna che le si para davanti e muore.

18. Nel senso di piattezza pittorica, come si verifica nel cubismo in particolare.

svolgendo, in altri luoghi invece, si attua in lunghi dialoghi con il professor Avenarius che nel romanzo rappresenta la figura di un ascoltatore-lettore. Simile a un padrone di casa, un anfitrione che si siede a tavola con i suoi invitati e partecipa alla loro conversazioni, il narratore entra nelle singole storie come se intervenisse nel discorso di un commensale. La dimensione interlocutoria è forte e si manifesta continuamente nelle opinioni e nei commenti espressi all'interno di una scena, altre volte senza l'ausilio di un personaggio. In questi casi, è il lettore esterno ad essere sollecitato a partecipare alla discussione. Così nella vicenda di Bettina e Goethe. Sembrava chiusa con la morte dell'illustre autore. Muore l'uomo, ma non può, non deve morire il legame eccezionale che univa la coppia e Bettina si premura di fissarlo in uno specchio di parole, dando alle stampe la loro corrispondenza. Ma lo specchio è deformante come risulterà dalla pubblicazione delle lettere originali. Si deve a Bettina per esempio, il famoso episodio del cappello di Goethe, tolto in segno di sudditanza e servilità al passaggio dell'imperatrice, in contrasto con quello di Beethoven che l'accompagnava, ben calcato sulla fronte del musicista. E «nel cappello di Beethoven (certamente senza volerlo) [Bettina] ha fatto sparire tutta la sua musica». Goethe ambiva alla notorietà, non aveva forse scritto le sue memorie dal titolo eloquente *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*?

Ma la risibile immortalità ci insidia tutti [...] Di conseguenza, pur essendo possibile foggare l'immortalità, modellarla in anticipo, manipolarla, essa non si attuerà mai qual'è stata pianificata. Il cappello di Goethe è diventato immortale. In questo senso il piano è riuscito. Ma il senso che avrebbe preso l'immortale cappello, nessuno poteva prevederlo¹⁹.

Essere e apparire. Il malinteso è irriducibile e riguarda esplicitamente la questione, per Kundera primordiale, del rapporto tra l'autore e l'opera. Numerosi cenni nel romanzo rimandano alla vita di Kundera, come del resto rimandano, se pur con minor evidenza, le strade di Parigi o il club che l'autore ha frequentato, ma amalgamati nella finzione generale perdono rilevanza autobiografica e valgono soprattutto come indici veritieri della realtà rappresentata²⁰. Non è casuale che gli ultimi tre capitoli della storia di Bettina e Goethe si collochino nel registro di un'autentica, schietta finzione e come tale esibita, nata dalla «frivola fantasia di un romanziere»²¹. È un dialogo immaginario tra Goethe e Hemingway che si svolge nell'aldilà, uno scambio di lamentele sull'opprimente immortalità che dicono di non aver voluto. Non quella, per lo meno. Goethe continua a sottrarsi all'inseguimento di Bettina, Hemingway si scaglia contro i suoi biografi e le quattro mogli che sfruttano la sua fama con informazioni intime e spicciole sulla sua vita. Goethe

19. Ivi, p. 102.

20. «Il romanzo non è una confessione dell'autore, ma un'esplorazione di quel che è la vita umana nella trappola che è diventato il mondo» spiega il narratore di *L'insoutenable légèreté de l'être* (Gallimard, Paris 1987, p. 328).

21. *L'Immortalité* cit., p. 260.

racconta allora un suo sogno che finisce in un incubo. Con gioia aveva allestito una rappresentazione del suo *Faust* nel teatro dei burattini, si aspettava un pubblico numeroso, ma la sala resta vuota. Dove sono finiti gli spettatori?

Erano tutti dietro la scena! Gli occhi spalancati, mi osservavano con curiosità. Non appena i nostri sguardi si sono incrociati, si sono messi ad applaudire. E ho capito che lo spettacolo che volevano vedere non erano le marionette, ma me stesso. Non *Faust*, ma Goethe!²²

La requisitoria contro l'incredibile abbaglio che acceca il lettore, attratto dalla fama del nome e lusingato nella sua curiosità pettegola e meschina, fa parte di un episodio immaginario. Come dire che la finzione non si discosta poi tanto dalle interpretazioni personali di un fatto. A riprova le testimonianze di Rilke e di Romain Rolland al processo intentato dai posteri a Goethe, con la visione dimezzata del primo, distorta del secondo in barba alle contraddizioni con i propri valori ideologici.

Lungi dallo sciogliersi l'equivoco persiste, cresce, infetta tutta la società con la frenesia delle immagini che Kundera denuncia aspramente con uno straordinario acume già sul finire degli anni 1980. L'amara constatazione ha il suo emblema nella figura dell'intellettuale rappresentato dall'avvocato Paul l'ultima volta che compare al tavolino del circolo dove stanno conversando il narratore e il professor Avenarius. Personaggio scialbo e mediocre, in perfetta sintonia con la civiltà degli «*imagologues*»²³, leggermente brillo al suo arrivo, Paul si lancia in un'arringa inferocata in difesa delle biografie contro le opere artistiche, «cattedrali dell'inutilità», che diffondono un sentimento d'inferiorità. Quanto più tonificante conoscere le piccolezze degli uomini illustri! «Occorreva farla finita una volta per tutte con il terrore degli immortali. Abbattere il potere arrogante di tutte le *None sinfonie* e di tutti i *Faust!*» E alzando il bicchiere brinda «alla fine di un'epoca»²⁴.

Amara constatazione. «[...] la solitudine lavorava come sentimento di relazione con il mondo e solcatura interna all'arte oltre che alla vita», così, in tutt'altro contesto, è stato splendidamente caratterizzato il Pontormo²⁵. Queste parole conven-gono perfettamente anche all'autore dell'*Immortalité*.

Le roman de la dévastation ha intitolato François Ricard la raccolta dei suoi saggi sull'opera di Kundera. Devastazione e derisione. E qualche punta di sarcasmo, in uno sfogo impetuoso commisurato al disincanto per la realtà circostante. E insieme la comicità all'insegna del «somaro integrale», diploma attribuito alla moderna figura del giornalista-cronista alla radio. E la tenerezza dell'empatia con il mondo:

22. Ivi, p. 105.

23. *Ibid.* Cfr. il capitolo *L'imagologie*, p. 139.

24. *Ibid.* Le ultime citazioni rimandano alle pp. 400-401.

25. S. Nigro, *L'orologio di Pontormo*, Rizzoli, Milano 1998, p. 17.

Vivere, non c'è nessuna felicità là, in particolare. Vivere: portare in giro per il mondo il proprio io doloroso.

Ma essere, essere è felicità. Essere: trasformarsi in una fontana, vasca di pietra nella quale l'universo scende come una pioggia tepida²⁶.

5. Kundera ha spiegato più volte e con dovizia la sua idea di romanzo di cui ha delineato per sommi capi una storia in ambito europeo (in senso non geografico), a cominciare dagli inizi con Rabelais e Cervantes che ne hanno fissato i connotati principali. Il romanzo, non si stanca di ripetere, rivela il mondo come ambiguità mostrando la relatività delle cose umane, suscitando il dubbio e l'incertezza, per definizione esso è «l'arte ironica: la sua "verità" è nascosta, non pronunciata»²⁷. Rispondendo a Philip Roth in un'intervista del 1980, precisa: «Io invento storie, le confronto, ed è il mio modo di porre domande [...]. La saggezza del romanzo è porre sempre domande su tutto»²⁸.

Ritorniamo all'incipit dell'*Immortalité*. Subito, ad apertura di libro, il narratore si presenta e presenta lo spunto che ha fatto scattare la corda immaginativa. Nella sua mente affiora un nome di donna, come a battezzare ed inaugurare l'esistenza di un personaggio fittizio che si appresta a raccontare. Il particolare interessante e apparentemente insignificante della situazione è che la sua carta da visita indica la funzione di narratore ma anche la sua qualità di personaggio come gli altri che s'incontreranno via via nella lettura. La scena infatti si svolge al circolo dove, seduto a un tavolino del bar vicino alla piscina, il narratore sta aspettando il professor Avenarius che avrà una parte decisiva nello sviluppo dell'intreccio. Accomunandoli in un medesimo spazio, la sequenza assimila i due amici iscrivendoli nel registro della finzione. Il professor Avenarius è parte integrante della vicenda. Con il suo scherzo offensivo nei riguardi di Bernard mette fine alla relazione sentimentale tra il giornalista e Laura con la quale avrà una breve avventura amorosa. Più avanti, provoca il ritardo di Paul impedendogli l'ultimo incontro con la moglie ancora viva. Ed è sempre lui a suscitare nel narratore l'idea d'introdurre un personaggio gratuito, estraneo alla storia in corso, che viene attuata effettivamente nella sesta parte del romanzo. Nel suo caso non si pensa ad un eventuale aggancio con la biografia di Kundera. La posizione del narratore, invece, appare problematica o per lo meno ambigua, collocata com'è sul crinale tra il narrato e la narrazione. Pensieri ed elucubrazioni che si svolgono nella mente del narratore mentre ascolta la radio disteso sul letto o che si esprimono nelle conversazioni con Avenarius pertengono chiaramente al piano della finzione, se non che è lui, il narratore, a moltiplicare i riferimenti alla vita di Kundera suggerendo la possibilità di una confusione con l'autore. L'ambiguità è esacerbata dalle citazioni dei titoli di alcuni libri kunderiani. Sembra quasi che Kundera abbia voluto sfidare il lettore tentato da una lettura autobiografica del romanzo, ostentando i segni visibili della sua presen-

26. *L'Immortalité* cit., p. 309.

27. Kundera, *L'art du roman* cit., p. 156. Tutte le traduzioni sono mie.

28. Ph. Roth, *Parlons travail*, Gallimard, Paris 2004, p. 149.

za e offrendogli appigli indiscutibili. A dissipare l'equivoco non giova ricordare la metafora della casa demolita i cui mattoni possono servire per una nuova e diversa costruzione²⁹. Né giova ricordare la risposta dell'autore a Normand Biron: «il romanziere sfrutta sempre le sue esperienze personali, non per dar a vedere la sua vita, ma per creare un mondo immaginario autonomo»³⁰. Altrove, riferendosi ai personaggi dei *Versi satanici* di Salman Rushdie, afferma: «Essi sono le sue proprie possibilità che dormono in lui e alle quali deve disputare la propria individualità»³¹. Disputare: torna qui a proposito l'analisi linguistica del pronome personale io che, spiega Benveniste, rimanda soltanto alla realtà del discorso che lo contiene. Non c'è alcun'altra testimonianza oggettiva dell'identità del soggetto se non quella che si dà lui stesso. Come dire che i riflessi autobiografici nel romanzo ci sono, ma il loro significato dipende dal contesto discorsivo e narrativo in cui sono enunciati. In un dialogo fantastico dell'aldilà con Hemingway, Kundera fa dire a Goethe: «Nemmeno nei miei libri sono presente. Chi non è non può essere presente»³².

Nei suoi interventi e nei suoi saggi lo scrittore ha bollato sempre energicamente l'interpretazione autobiografica a parer suo più che inutile addirittura nociva all'analisi letteraria e all'obiettivo del romanzo di «insegnarci a capire il mondo come un'interrogazione dai molteplici volti»³³. Per dirla con una sua immagine, la lettura autobiografica appartiene alle termiti della riduzione. Il rifiuto è drastico, tanto che a metà degli anni 1980 Kundera fa sostituire le consuete notizie biografiche che figurano sui risvolti di copertina dei suoi libri da questa laconica informazione: «Milan Kundera è nato in Cecoslovacchia. Nel 1975 si stabilisce in Francia»³⁴.

6.

Aspetto con impazienza la sesta parte. Un nuovo personaggio sorgerà nel mio romanzo. E alla fine di questa sesta parte, se ne andrà com'era venuto, senza lasciar traccia. Non è la causa di niente e non produce alcun effetto. È proprio quel che mi piace. Sarà un romanzo nel romanzo e la storia erotica più triste che abbia mai scritto³⁵.

Con queste parole il narratore annuncia la trovata narrativa, di cui non sembra avere ancora una chiara idea, se nell'allusione all'attesa vogliamo cogliere un accenno di curiosità. La immagina come un romanzo nel romanzo mentre nell'attuazione pare simile ad una digressione, o piuttosto una divagazione ben allineata con il resto. Viene presentata l'esistenza di un individuo insipido, soprannominato Rubens quand'era ragazzo per le sue doti pittoriche, unicamente occupato da av-

29. *Les Testaments trabis* cit., p. 35. Pure il narratore è un personaggio, «un ego sperimentale» (*L'art du roman* cit., p. 45) la cui distanza dall'autore è variabile all'interno di un medesimo romanzo.

30. Entretien Milan Kundera-Normand Biron (*Liberté*, 1979) in «L'Atelier du roman» cit., p. 122.

31. *Les Testaments trabis* cit., p. 35.

32. Ivi, p. 259.

33. «L'Atelier du roman» cit., p. 123.

34. *Œuvre*, t. II, cit., p. 1255.

35. *L'Immortalité* cit., p. 287.

venture amorose e le poche informazioni fornite sulla sua vita professionale di adulto servono soltanto a dare una parvenza di verosimiglianza e di plausibilità alla storia. Nessun interesse lo distoglie dalle relazioni amorose, tant'è vero che sono i comportamenti erotici a caratterizzare le fasi della sua vita, dalla prima infanzia simboleggiata dal dito succhiato, all'adolescenza chiamata «il periodo delle metafore», a quello successivo della «verità oscena» e così via. Prevale un'impressione di vacuità assoluta, che dilaga per tutta la vicenda. Se pare indiscutibile che Rubens sia un personaggio esogeno a quanto precede, molti, troppi elementi contrastano l'affermazione di una discontinuità senza effetti sulla narrazione generale. Così gli occhiali scuri più volte ricordati, il movimento del braccio alzato e teso in avanti della liutista che ricorda il gesto di saluto di Agnès, la ripetizione in un nuovo contesto della mano di Goethe sul seno di Bettina, o ancora l'amore che infiamma il cuore di Rubens e riecheggia la disquisizione sull'*homo sentimentalis* e l'idea che la maturità sia il superamento dell'esaltazione di stampo romantico. Ma è soprattutto la figura della liutista ad imporsi come una variante di Agnès nonostante alcuni tratti salienti di Laura e di Bettina, per la discrezione, il ritegno e il distacco, per lo sguardo nel vuoto. Lungi dal servire ad una nuova costruzione come i mattoni riusati di una casa distrutta, questi motivi partecipano strutturalmente dell'architettura generale. Non solo servono a rafforzare la tessitura del romanzo ma in un modo insospettato e decisivo confluiscono verso una situazione esistenziale finale e rivelatrice, là dove si condensa la problematica generale dell'estraneità e della solitudine, dove i motivi si raccolgono e le linee semantiche s'incontrano in un punto di non ritorno.

Della vita sessuale di Agnès non si sa niente. È avvolta nel silenzio della discrezione. Di sicuro la donna non ha incontrato l'amore con la maiuscola, tant'è vero che in un ipotetico aldilà dice di preferire la solitudine alla compagnia del marito. All'opposto, la figura della liutista diverge per quanto riguarda la vita amorosa. Il riserbo in questo caso è presentato come pudore e il pudore è un limite che insieme protegge e allude all'erotismo. La sessualità della donna ha la particolarità di manifestarsi come consenso e disponibilità, mai che trapeli una sua reazione, un sentimento di partecipazione emotiva. Ma il corpo la tradisce con un improvviso rossore, lei è «violata dal proprio corpo». Portata all'amore fisico e nello stesso tempo timida³⁶, la liutista accetta, accetta sempre, con naturalezza si potrebbe dire, financo l'avventura erotica imprevedibile di salire in camera insieme a Rubens e al suo amico. Si lascia spogliare dai due uomini coprendosi istintivamente il seno con le mani, si lascia guardare nuda nello specchio mentre fissa ammaliata la propria immagine riflessa. «Rubens constatò che se M e lui guardavano soltanto lei (il suo volto, le sue mani che coprivano il petto), lei non li vedeva, guardando come ipnotizzata la propria immagine»³⁷. Nel momento che dovrebbe essere di un'intensa

36. Ivi, p. 366.

37. Ivi, p. 362.

complicità erotica, la liutista si astrae in se stessa³⁸. Non diversamente dallo sguardo enigmatico di Agnès morta, che si perdeva nella lontananza, quello della liutista sfugge, sottraendola ai suoi compagni. È uno sguardo rivelatore, dice l'opacità dell'altro da sé che non si lascia intaccare, che si può solo constatare e mentre suggerisce l'enigma del desiderio femminile e del faustiano eterno femminile, ripropone il tema della solitudine modulato nella variante dell'isolamento.

All'isolamento fa riscontro la solitudine di Rubens, che s'infiltra insidiosamente in una vita tutta dedicata alle imprese erotiche e la colora di assurdità, d'inermità. Un bel giorno la liutista mette fine ai loro incontri saltuari, senza spiegazioni, accollandosi la responsabilità della decisione. Quando alcuni anni dopo Rubens domanda di lei al telefono dando il cognome del marito, gli risponde una voce femminile, quella della seconda moglie, informandolo che Agnès è morta. Il nome che Rubens aveva scordato quando la frequentava, compare per la prima volta dopo la morte, come se la relazione con la liutista fosse la metafora adeguata a raccontare l'allargarsi di un vuoto, di un nonsenso generale che cresce inesorabile, di uno sfacelo. Un leggero sarcasmo accompagna il computo che Rubens fa delle amanti, la sua memoria riesce a trattenerne solo sette nomi, sette fotografie destinate esse pure a impallidire e a svanire. Il futuro si prospetta ridicolo, inutile, una voragine senza fondo:

Si disse allora che non potrebbe fargli male interrompere, per un po' di tempo, le relazioni con le donne. Fino a nuovo ordine, come si dice. Ma settimana dopo settimana, la pausa si prolungò. Un giorno finì col rendersi conto che non ci sarebbe stato più un "nuovo ordine"³⁹.

A Philip Roth che nel 1980 si stupiva della frequenza delle scene erotiche nello scioglimento di molti romanzi e dell'importanza del sesso, Kundera aveva risposto che a parer suo una scena di amore fisico diffonde «una luce molto forte che rivela subito l'essenza dei personaggi e riassume la situazione della loro vita [...] La scena erotica è il punto focale in cui tutti i temi convergono e in cui si collocano i segreti più sepolti»⁴⁰. La spiegazione di Kundera viene a corroborare l'integrazione strutturale della sesta parte nella trama dell'*Immortalité*. L'estraneità è stata indagata e declinata attraverso i comportamenti di alcuni personaggi con un'insistenza assillante sulla solitudine violata e ambita, ambita perché violata. La sesta parte è il luogo narrativo in cui il romanzo giunge a compimento dopo aver interrogato diverse possibilità di sviluppo di una situazione umana, il luogo in cui si

38. La sequenza riecheggia la scena dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert in cui Frédéric, innamorato di Mme Arnoux, dopo una serata mondana in sua presenza, torna a casa imbalanzito e si ferma a mirarsi allo specchio. Kundera commenta: «si guarda e si trova bello [...] È innamorato, ma non pensa a quella che ama, abbagliato com'è da se stesso. Si guarda nello specchio. Ma non si vede guardarsi nello specchio (come Flaubert lo vede). È rinchiuso nel suo io lirico e non sa il dolce barlume di comico che si è posato su lui e sul suo amore.» *Œuvre*, II, cit., pp. 1070-1071.

39. *L'Immortalité* cit., p. 391.

40. *Parlons travail* cit., p. 147.

formula la domanda assillante: che cos'è la solitudine in una società governata dagli *imagologues* e dalle telecamere di sorveglianza? È la domanda che si poneva Kafka, commenta Kundera nell'*Art du roman*: «Dov'è la differenza tra il *privato* e il *pubblico* se K, anche nel suo letto d'amore, non resta mai senza due inviati del Castello?»⁴¹. Nell'*Immortalité* la reminiscenza letteraria rafforza il motivo dell'effrazione nello spazio più intimo della vita personale.

L'Immortalité è scritta alla fine degli anni 1980. Sotto il riflettore dei cambiamenti storici e sociali in una civiltà di consumi e di pubblicità cambia pure la sfaccettatura della solitudine, non più intesa come esilio ed asilo, esclusione e riparo, come sciagura o tetraggine, bensì come condizione di libertà, di sentimento del proprio essere, come il «valore più prezioso» calpestato dalla società onnipresente⁴². Ed è certamente un'innovazione tematica e formale maggiore, inerente alla composizione narrativa. Mettere in luce un pezzetto trascurato se non proprio ignorato dell'esistenza umana è l'ambizione letteraria che Kundera assegna al romanzo, qui pienamente realizzata.

A completare la narrazione e a tracciarne il perimetro manca l'epilogo. In conformità con la più pura tradizione retorica, la settima parte riassume la storia arricchendola di informazioni su quel che succede dopo la sua fine senza modificarne l'intreccio. Il cerchio si chiude ripetendo la scena iniziale vicino alla piscina del circolo, animata questa volta dalla presenza di Laura e Paul, come in una sovrapposizione leggermente spostata di due fotografie simili. Il narratore ha ordinato una bottiglia di vino, vorrebbe festeggiare la fine del suo romanzo che era nato lì in quel luogo due anni prima, ma ne è impedito da un vivace scambio d'idee tra i presenti, che tocca pure la questione letteraria della biografia. L'argomento non è fortuito. Chi racconta l'epilogo? La situazione è ambigua. Il narratore rappresentato, seduto al bar con gli altri personaggi, si sdoppia in due voci, una in figura di sé e l'altra anonima, che allude insidiosamente alla presenza dell'autore. Ma una diversa e più suggestiva lettura è plausibile: il personaggio del narratore potrebbe proiettarsi nel futuro imminente, proseguendo nell'immaginazione, e dando a vedere, l'operare della finzione. Chiudendola sull'immagine del nontiscordardime, a esorcizzare la bruttura circostante.

41. *L'art du roman* cit., p. 23.

42. *Ivi*, p. 24.