

loro diversità politica è lo spirito del nostro tempo. E questo spirito mi sembra contrario allo spirito del romanzo.

Lo spirito del romanzo è lo spirito di complessità. Ogni romanzo dice al lettore: «Le cose sono più complicate di quanto tu pensi». È questa l'eterna verità del romanzo, sempre meno udibile, però, nel frastuono delle risposte semplici e rapide che precedono la domanda e la escludono. Per lo spirito del nostro tempo, o ha ragione Anna o ha ragione Karenin, e la vecchia saggezza di Cervantes, che ci parla della difficoltà di sapere e dell'inafferrabile verità, sembra ingombrante e inutile.

Lo spirito del romanzo è lo spirito di continuità: ogni opera è la risposta alle opere che l'hanno preceduta, ogni opera contiene tutta l'esperienza anteriore del romanzo. Ma lo spirito del nostro tempo è concentrato sull'attualità, che è così espansiva, così ampia, da escludere il passato dal nostro orizzonte e ridurre il tempo al solo attimo presente. Preso in questo sistema, il romanzo non è più *opera* (cosa destinata a durare, a congiungere il passato all'avvenire), ma un avvenimento di attualità come tanti altri, un gesto senza domani.

(V. critica di Deleuze
ai giornalisti che
scrivono libri)

delle chiavi per capire Tereza. Non è la chiave per capire me o per capire lei, Salmon. Eppure, sia lei che io conosciamo questo tipo di vertigine almeno come una nostra possibilità, come una delle possibilità dell'esistenza. Ho dovuto inventare Tereza, un «io sperimentale», per capire questa possibilità, per capire la vertigine.

Ma io non mi limito a interrogare in questo modo solo le situazioni particolari: l'intero romanzo non è altro che una lunga interrogazione. L'interrogazione meditativa (meditazione interrogativa) è la base sulla quale sono costruiti tutti i miei romanzi. Limitiamoci a *La vita è altrove*. Inizialmente, il titolo di questo romanzo era *L'età lirica*. L'ho cambiato all'ultimo momento spinto da amici che lo trovavano insipido e poco attraente. È stata una sciocchezza cedere. Perché mi piace moltissimo scegliere come titolo di un romanzo la sua categoria principale. *Lo scherzo. Il libro del riso e dell'oblio. L'insonstenibile leggerezza dell'essere. Perfino Amori ridicoli.* Quest'ultimo titolo non va inteso nel senso: storie d'amore divertenti. L'idea dell'amore è sempre associata alla serietà. Amore ridicolo è la categoria dell'amore che manca di serietà. Nozione capitale per l'uomo moderno. Ma torniamo a *La vita è altrove*. Questo roman-

M.K.: Un tema è un interrogativo esistenziale. E sempre di 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 *lítost*, 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. I pilastri dell'*Insostenibile leggerezza dell'esistere*: la pesantezza, la leggerezza, l'anima, il corpo, la Grande Marcia, la merda, il Kitsch, la compassione, la vertigine, la forza, la debolezza.

C.S.: Fermiamoci per un momento sul disegno architettonico dei suoi romanzi. Tutti, tranne uno, sono divisi in sette parti.

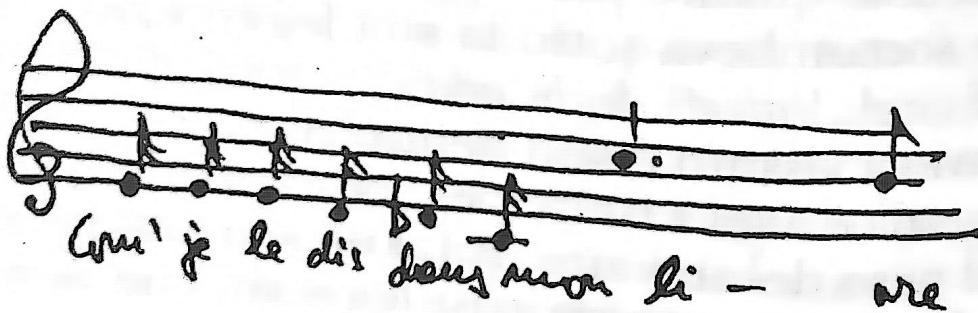
M.K.: Quando ho finito di scrivere *L'oscherzo*, non avevo alcuna ragione di meravigliarmi che avesse sette parti. Poi ho scritto *La vita è altrove*. Il romanzo era quasi finito e aveva sei parti. Non ero soddisfatto. La storia mi sembrava piatta. Improvvisamente mi è venuta l'idea

pesi nulla, che non lo opprima. E si chiede se in questa leggerezza non vi sia molte più orrore che non nelle vicende isteriche dell'eroe russo ».

E nel *Libro del riso e dell'oblio*: « La sacca vuota nello stomaco è proprio quell'inopportabile assenza di peso. E come ogni estremo può da un momento all'altro trasformarsi nel suo contrario, la leggerezza portata al massimo è diventata lo spaventoso *peso della leggerezza* e Tamina sa che non riuscirà a sopportarla un secondo di più ».

È stato rileggendo le traduzioni di tutti i miei libri che mi sono accorto, con sgomento, di queste ripetizioni! Poi mi sono consolato: tutti i romanzi, forse, non scrivono che una sorta di *tema* (il primo romanzo) *con variazioni*.

LIBRO. Mille volte ho sentito dire alla radio o alla televisione: « ... comme je le dis dans mon livre... » (« come dico nel mio libro »). La sillaba *li* è pronunciata molto lunga e almeno un'ottava più alta della sillaba precedente:



cola storia individuale che domani sarà già stata dimenticata.
Se Lutero è Esch, infatti, la storia che porta da Lutero a Esch non è altro che la biografia di una sola persona: Martin Lutero-Esch. E tutta la Storia non è altro che la storia di pochi personaggi (un Faust, un Don Giovanni, un Don Chisciotte, un Esch) che hanno attraversato insieme i secoli dell'Europa.

AL DI LÀ DELLA CAUSALITÀ

Nella proprietà di Levin, si incontrano un uomo e una donna, due esseri solitari, melanconici. Si piacciono e, segretamente, desiderano unire le loro vite. Non aspettano altro che l'occasione di essere soli un momento e di poterselo dire. Finalmente, un giorno, si trovano senza testimoni in un bosco dove sono andati a cercar funghi. Turbati, tacciono, sanno che è venuto il momento e che non bisogna lasciarselo sfuggire. Dopo un lungo silenzio, la donna, improvvisamente, « contro la sua volontà, quasi di sorpresa », si mette a parlare di funghi. Poi, c'è ancora silenzio, l'uomo cerca le parole per fare la sua dichiarazione, ma, invece di parlare d'amore, « colto da un

impulso inaspettato »... parla di funghi anche lui. Sulla via del ritorno, continuano a parlare di funghi, impotenti e senza più speranza, perché mai, ora lo sanno, mai si parleranno d'amore.

Una volta a casa, l'uomo si dice che se non ha parlato d'amore è stato perché non poteva tradire il ricordo dell'amante morta. Ma noi sappiamo benissimo che si tratta di una falsa ragione che lui invoca soltanto per consolarsi. Consolarsi? Sì. Perché ci si rassegna a perdere un amore se c'è una ragione, ma non ci si perdonerà mai di averlo perduto senza ragione alcuna.

Questo breve e bellissimo episodio racchiude come in una parabola uno dei più alti risultati di *Anna Karenina*: l'aver messo in luce l'aspetto a-causale, incalcolabile, se non addirittura misterioso, delle azioni umane.

Che cos'è l'agire: eterna domanda posta dal romanzo, la sua domanda, per così dire, costitutiva. Come nasce una decisione? Come si trasforma in azione e come si concatenano le azioni per diventare avventura?

Dalla materia estranea e caotica della vita i romanzieri del passato tentarono di estrarre il filo di una limpida razionalità; nella loro ottica, l'azione è originata da un movente afferrabile dalla ragione e

produce a sua volta un'altra azione. L'avventura è il concatenamento, luminosamente causale, delle azioni. Werther ama la moglie del suo amico. Non può tradire l'amico, non può rinunciare al suo amore, dunque si uccide. Un suicidio trasparente come un'equazione matematica.

Ma Anna Karenina, perché si suicida? L'uomo che invece di parlare d'amore ha parlato di funghi vuole credere che sia stato a causa del suo attaccamento all'amata scomparsa. Le ragioni che potremmo trovare al gesto di Anna avrebbero lo stesso valore. È vero, la gente le dimostrava disprezzo, ma lei non avrebbe potuto disprezzarla a sua volta? Le si impediva di vedere suo figlio, ma era davvero una situazione senza appello e senza uscita? Vronskij si era già un po' distaccato, ma, nonostante tutto, non l'amava ancora?

E poi, Anna non è andata alla stazione per uccidersi. È andata a prendere Vronskij. Si butta sotto il treno senza aver preso la decisione di farlo. È piuttosto la decisione ad aver preso Anna. Ad averla sor-presa. Proprio come l'uomo che anziché d'amore parlava di funghi, Anna agisce a causa di «un impulso inaspettato». Il che non significa che il suo gesto sia privo di senso. Soltanto, questo

senso si trova al di là della causalità afferrabile dalla ragione. Tolstoj ha dovuto usare (per la prima volta nella storia del romanzo) un monologo interiore quasi joyciano per rendere il tessuto sottile degli impulsi fugaci, delle sensazioni passeggiere, delle riflessioni frammentarie, in modo da farci vedere il progresso dell'anima di Anna verso il suicidio. Con Anna, siamo lontani da Werther, e siamo anche lontani da Kirillov. Questi si uccide a causa di interessi chiaramente definiti, di intrighi nettamente descritti. Il suo gesto, benché folle, è razionale, cosciente, meditato, premeditato. Il carattere di Kirillov si fonda interamente sulla sua strana filosofia del suicidio, e il suo gesto non è altro che il logicissimo prolungamento delle sue idee.

Dostoevskij coglie la follia della ragione che vuole testardamente andare fino in fondo alla sua stessa logica. Tolstoj esplora la regione che si trova all'estremo opposto: svela l'intervento nelle azioni umane dell'illogico e dell'irrazionale. Ecco perché ho parlato di lui. Il riferimento a Tolstoj situa Broch nell'ambito di una delle grandi esplorazioni del romanzo europeo: l'esplorazione del ruolo dell'irrazionale nelle nostre decisioni, nella nostra vita.

V. Bachini

tura, ma l'uomo e le situazioni umane restano completamente ai margini di questa gigantesca enciclopedia edificante. Proprio a causa del suo « polistoricismo », questo romanzo manca totalmente l'obiettivo della specificità del romanzo.

Con Broch, è tutt'altra cosa. Egli persegue « ciò che solo il romanzo può scoprire ». Sa però che la forma convenzionale (basata esclusivamente sull'avventura di un personaggio e paga del semplice racconto di tale avventura) limita il romanzo, riduce le sue capacità cognitive. Sa inoltre che il romanzo ha una straordinaria facoltà di inclusione: mentre la poesia o la filosofia non sono in grado di accogliere entro di sé il romanzo, il romanzo può accogliere tanto la poesia quanto la filosofia senza per questo perdere niente della sua identità, che è caratterizzata appunto (basti ricordare Rabelais e Cervantes) dalla tendenza ad abbracciare altri generi, ad assorbire il sapere filosofico e scientifico. Nell'ottica di Broch, la parola « polistorico » vuol dire allora: mobilitare tutti gli strumenti intellettuali e tutte le forme poetiche per far luce su « quello che solo il romanzo può scoprire »: l'essere concreto dell'uomo.