



SIMONA CARRETTA

FRA POLIFONIA E *GESAMTKUNSTWERK*

Alcune tappe del romanzo musicale dal 1922 a oggi

ABSTRACT: The first part of the article is an analysis of some contemporary novels whose structure recalls musical forms; the author identifies in modernism the causes by which "artist's novel" became "art novel," the latter intended as a novel featuring other arts' formal principles. In the second part, the article explores how this kind of novel renewed during the 20th century and established itself as a means of knowledge alternative to that of the mediatic narrative genres.

KEYWORDS: Novel, Modernism, Polyphony, Gesamtkunstwerk, Joyce, Broch.

Romanzi dalla struttura musicale

Nell'ultimo secolo sono stati numerosi i romanzieri che hanno ricercato nella musica dei modelli formali. Alcuni li hanno tratti dall'arsenale delle principali tecniche di sviluppo (il contrappunto, la fuga, la variazione su tema, ecc.).¹ Altri li hanno concepiti ad imitazione di precise opere, spesso esibendone la funzione di modello già nel titolo. È questo il caso dei romanzi ispirati alle *Variazioni Goldberg*.² Rispetto ad altri che hanno basato le loro scelte formali sul celebre ciclo di trenta variazioni composto da Bach – come *Les Variations Goldberg* (1981) di Nancy Huston, *L' Offrande musicale* (1993) di Yves-Michel Ergal, *Il soccombente*³ (1983) di Thomas Bernhard o *Contrapunt* (2008) di Anna Enquist –, il romanzo di Gabriel Josipovici, *Goldberg: Variations* (2002), si distingue per essere il solo che, pur adottando le Goldberg come modello strutturale, non vi fa alcun riferimento diretto all'interno della storia. È vero che Josipovici reimpiega nel romanzo anche il curioso aneddoto sulla genesi delle variazioni bachiane (secondo cui furono composte per alleviare l'insonnia di un conte melomane), ma lo fa declinandolo in maniera ironica: nel romanzo il personaggio che risponde al nome di Goldberg non è un giovane pianista, ma uno scrittore. Per intrattenere il mecenate che gli ha offerto protezione (di nome Westfield) non dovrà suonare per lui ma leggergli, seduto ai piedi

¹ Per una più completa casistica delle forme musicali recepite dal romanzo vd. Piette 1987.

² In proposito, rimando all'articolo di Frédéric Sounac, "La 'constellation' Goldberg. *Les Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach chez Nancy Huston, Gabriel Josipovici et Anna Enquist" (Sounac 2019).

³ Riporto in italiano i titoli delle opere straniere disponibili in traduzione.

del suo letto, ogni notte un suo nuovo scritto. Il numero dei capitoli in cui è articolato il romanzo (trenta, come le variazioni di Bach) corrisponde allora a quello dei testi, di argomento vario, che Goldberg compone e offre in lettura a Westfield per altrettante notti consecutive. Oltre che dalla struttura seriale (lo schema delle trenta variazioni), il modello delle *Goldberg* attivo nel romanzo si evince allora dalla “giustapposizione” di elementi eterogenei intorno a una matrice unica. È lo stesso Josipovici a rivelare in un’intervista la natura formale del debito che ha contratto con la musica, e in particolare con Stravinsky:

Come ho scoperto presto, Stravinsky lavorava un po' allo stesso modo. Invece dello sviluppo, così centrale nella tradizione classica occidentale, lavorava con dei piccoli elementi che giustapponeva ad altri o trasformava con diversi procedimenti. E i suoi eredi, ho realizzato, vivevano e lavoravano qui, in Inghilterra — Peter Maxwell Davies e Harrison Birtwistle, poi dei giovani radicali che avevano trovato la loro strada sotto l’influenza sia di Stravinsky che di Varese e Messiaen, ma che sfruttavano i procedimenti creativi del tardo Medioevo e del primo Rinascimento per elaborare delle grandi opere con mezzi alternativi allo sviluppo classico. (Josipovici 2021, 223)⁴

Ma Josipovici non è il solo. Negli stessi anni altri romanzieri ricercano in un modello musicale il medesimo meccanismo di giustapposizione. In *Harmonia caelestis* (2000), romanzo di Péter Esterházy, questo principio presiede all’elenco di “Frase numerate dalla vita della famiglia Esterházy” (Esterházy 2003) in cui l’autore scandisce la storia plurisecolare della sua illustre famiglia. Il titolo del romanzo è un’allusione all’omonima raccolta di canti religiosi del XVIII secolo, attribuita a un antenato dello scrittore (Paul Esterházy) e indicata come modello del libro. L’influenza di quest’ultimo si rivela nell’analogia formale fra l’opera musicale e il romanzo: nella stessa maniera in cui l’Esterházy compositore realizza un’opera musicale come assemblaggio di melodie preesistenti (così la descrive il narratore),⁵ l’Esterházy scrittore ottiene il suo romanzo intervallando alla narrazione dei suoi ricordi, reali e immaginari, racconti tratti da altri autori, di cui è fornita la lista alla fine del volume. In questo modo il narratore trova il modo di inquadrare attraverso il maggior numero di sfaccettature possibili la fisionomia

⁴ “Comme je l’ai découvert tôt, Stravinsky travaillait un peu de la même manière. Au lieu du développement, si central dans la tradition classique occidentale, il travaillait avec de petits éléments qu’il juxtaposait à d’autres ou transformait par différents procédés. Et ses descendants, ai-je réalisé, vivaient et travaillaient ici, en Angleterre — Peter Maxwell Davies et Harrison Birtwistle, puis de jeunes radicaux démarrant sur leur propre chemin, influencés autant par Stravinsky que par Varèse et Messiaen, mais piratant les façons de créer du Moyen Âge tardif et de la première Renaissance pour élaborer de grandes oeuvres par des moyens autres que le développement classique.” (trad. mia).

⁵ Cfr. Esterházy 2003, 12: “Le ultime ricerche, per contro, hanno posto in luce il fatto che questa definizione, nei suoi riguardi [di compositore di spicco, n.d.r.], può essere usata solo in senso limitato. Non soltanto considerato che buona parte delle melodie contenute nel volume provengono in modo accertabile da tutt’altri che da lui (comunque, la maggioranza dei compositori coevi adoperava melodie di altri), ma anche perché è da supporre che persino l’elaborazione di dette melodie e la loro composizione siano farina non del suo (o non soltanto del suo) sacco.”

del suo “buon padre,” appellativo che viene concesso alle diverse figure di capofamiglia che si sono succedute nel corso della discendenza degli Esterházy.

Pur senza richiamarsi a un’opera musicale particolare, altri romanzieri a cavallo fra XX e XXI secolo hanno concepito le loro opere secondo un analogo meccanismo di assemblaggio, rintracciandovi un espediente per riunire intorno a un tema non solo diversi fili narrativi, ma anche diversi registri o generi. In autori come Gabriel Josipovici, Péter Esterházy, Milan Kundera, Salman Rushdie o Dubravka Ugrešić, per citare alcuni fra i romanzieri ancora attivi nel XXI secolo, o nei loro predecessori dell’ultima metà del XX secolo, come Carlos Fuentes, Ernesto Sabato o Danilo Kiš, questo principio di assemblaggio, o giustapposizione, dà vita a dei romanzi dalla composizione musicale, che appaiono strutturati intorno a un’unità tematica. Come le grandi composizioni musicali, i romanzi di questo genere trovano il modo di impiegare ogni loro singola parte nell’approfondimento di ciò che è essenziale, liberandosi dall’asservimento a quelle convenzioni narrative ritenute ormai meno capaci di promuovere ancora delle aperture conoscitive, come l’illusione della cronologia, della verosimiglianza e il rispetto dell’unità d’azione, che fin dalla *Poetica* era considerata la misura aurea dello svolgimento narrativo. Questo tipo di romanzo sembra allora racchiudere in sé molte delle caratteristiche in genere ritenute tipiche del romanzo modernista. Tuttavia per Vuong: “se non si può dire che ogni romanzo moderno sia musicale, di certo ogni romanzo musicale si iscrive nella modernità del genere” (Vuong 2003, 25; trad. mia).

Si potrebbe allora affermare che, dietro la forma musicale, ciò che questi romanzi esibiscono è direttamente il loro statuto poetico, di oggetto creato. Romanzi artistici, dunque, non perché vertono intorno al personaggio di un artista ma soprattutto perché non nascondono di rispondere a delle leggi formali. La considerazione della rilevanza assunta da questo genere in tutto il corso del XX secolo permette una certa interpretazione della storia del romanzo contemporaneo: il romanzo non avrebbe limitato la sua innovazione formale al periodo conosciuto sotto il nome di Modernismo, ma avrebbe proseguito su questa via anche dopo, avvalendosi del dialogo con le altre arti. La musica in particolare avrebbe offerto ai romanzi i migliori strumenti per soddisfare il suo compito conoscitivo. Questo compito infatti è inestricabilmente legato allo statuto artistico del romanzo, alla sua condizione di mezzo alternativo rispetto ad altri generi di discorso, da cui il romanzo si differenzia proprio per il fatto che ciò che può esprimere di più specifico può esprimerlo solo attraverso il gioco della forma.⁶ Se è vero che fin dalla sua nascita il romanzo si è nutrito del dialogo con gli altri generi e le altre arti, ci si può chiedere cosa si celi dietro l’incremento di questo dialogo a partire dal XX secolo, evitando di confonderlo con il più generico fenomeno di “ibridazione” che sarebbe poi

⁶ Questa interpretazione dello sviluppo assunto dal romanzo nel corso del Novecento incontra quella descritta da Claude Lévi-Strauss nel “Finale” dell’*Uomo nudo* (1974), quando afferma che all’inizio del XX secolo il romanzo, spinto da un’esigenza di rinnovamento, comincia ad appropriarsi di quelle forme compositive di cui la musica aveva cominciato a liberarsi.

sopraggiunto in reazione all'eccesso di radicalismo che aveva caratterizzato la ricerca artistica delle avanguardie. Lo scopo di questo articolo è dunque quello di mettere a fuoco i tratti principali di questo romanzo di ispirazione musicale, ricostruendone le tappe più significative nel corso dell'ultimo secolo. Inoltre, di contraddistinguere rispetto ai casi più generici di contaminazione che hanno interessato i rapporti fra le arti nello stesso periodo. Infine, di vagliare le ragioni che ne hanno permesso la sopravvivenza fino a questi ultimi anni, accanto ad altre forme narrative, quindi di indagare le specifiche aperture sull'esistenza che esso concede.

Dal romanzo dell'artista al romanzo d'arte

L'autore che nel Novecento sembra aver indicato per primo ai romanzieri la via della "musicalizzazione" è Hermann Broch (1886-1951). Nei saggi composti a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta, e in particolare in quello sull' "Immagine del mondo del romanzo," Broch avverte che se un romanziere non vuole tradire il compito principale della sua arte, che consiste nel cogliere il mondo "così come esso è" (Broch 1965, 275), questi non può limitarsi a offrirne una rappresentazione parziale, che risulterebbe tendenziosa se prodotta dal rispecchiamento di uno solo dei vari ordini di valori (economico, sociale, politico, ecc.) in cui si è frantumato il mondo dopo la perdita dell'autorità religiosa. Per offrire una visione del mondo che lo colga nella sua totalità senza sacrificarne la complessità, il romanziere deve quindi riuscire a produrre una sintesi delle sue diverse immagini, possibile solo grazie a un lavoro di sintassi architettonica. Per questo Broch invita a considerare l'esempio della musica, "la più 'sintattica' di tutte le arti."

La musicalizzazione di cui Broch tratta, e che come scrittore traduce, in misura diversa, nei suoi romanzi, non equivale alla ricerca di una sonorità della scrittura, come nel caso di Céline, ma a una scelta di carattere compositivo, che ad esempio permette la confluenza di elementi eterogenei del racconto attorno a un principio unitario. In *1918: HugunEAU o il realismo* (1932) – il terzo volume della sua trilogia *I sonnambuli* –, questo principio sostiene un'alternanza di ben cinque trame narrative, che inquadrano ciascuna registri e generi diversi: il racconto romanzesco relativo a HugunEAU, un racconto in versi su un personaggio estraneo alla trama principale, una novella, un reportage e un saggio di tipo filosofico; tutte concorrono in qualche modo all'illuminazione del tema di fondo, relativo alla disgregazione dei valori, che rappresenta anche il centro di tutta la trilogia. È da *Ulisse* di Joyce che Broch ricava l'ispirazione a ricercare delle possibilità che permettano al romanzo di ricondurre l'estrema varietà attorno ad un'unità tematica: in Joyce non vede solo un esponente del romanzo modernista, ma un precursore del romanzo musicale. Questo perché è con Joyce che il romanzo si sarebbe riappropriato

dello “stile dell’età mitica,”⁷ con cui Broch identifica la compattezza strutturale che accomunerebbe i racconti mitici e le composizioni musicali.

Su queste basi è forse possibile riconoscere nel 1922 (l’anno di pubblicazione di *Ulisse*) la data in cui avviene il passaggio dal *romanzo dell’artista*, con cui si intende di solito il romanzo sulla formazione dell’artista, al *romanzo d’arte*. Con questo non mi riferisco tanto a un sottogenere, ma a una possibilità di sviluppo del romanzo, che si apre direttamente al confronto con le arti attraverso l’integrazione dei loro principi formali e rinnova i suoi strumenti conoscitivi. Intuita da Broch sulla scorta di Joyce, questa possibilità è la stessa che viene esplorata, in modalità diverse, da Kundera, Josipovici, Esterházy, Carpentier e altri autori di romanzi musicali contemporanei. La capacità di offrire al romanzo dei modelli di composizione riguarda tutte le arti, ma se la musica è stata quella che ha più spesso ispirato i procedimenti dei romanzieri è a causa del suo rapporto di massima coincidenza tra la forma e il contenuto, che da questo punto di vista la qualifica come l’arte delle arti.

Mentre la genesi del romanzo dell’artista, o *Künstlerroman*, può essere rintracciata in *Enrico di Ofterdingen* (1801) – che secondo la critica Novalis avrebbe scritto in risposta al più noto *Bildungsroman* avviato da Goethe (*Wilhelm Meister*, 1796)⁸ –, specularmente è proprio in Goethe, ma nel Goethe autore di *Faust* (in particolare della seconda parte), che Broch scopre quel nocciolo del romanzo musicale che sarà poi coltivato da Joyce. Su questa base, Broch istituisce un paragone fra due autori a prima vista molto lontani, ma che risultano uniti dallo sforzo di spingere la narrativa oltre i suoi limiti.⁹ Il modello musicale a cui Broch pensa, teorizzando e mettendo lui stesso in pratica la «musicalizzazione» del romanzo, non è però quello della *Gesamtkunstwerk*, l’opera totale che era stata ipotizzata dai romantici e celebrata da Wagner. In diversi passi dei suoi saggi, Broch prende le distanze dalla concezione estetica del compositore tedesco: “La tecnica del *Leitmotiv* che Joyce utilizza così spesso e in infinite variazioni – scrive ad esempio – non ha comunque nulla a che fare con quella wagneriana anche se quest’ultima può essere stata presente al musicista Joyce” (Broch 1983, 42). A distinguere i due atteggiamenti estetici è il modo di intendere l’interazione tra le arti in gioco. Nel suo scritto “L’arte e la rivoluzione” (1849) Wagner descrive l’incontro tra le arti che ha luogo nella *Gesamtkunstwerk* come un’integrazione che cancella le loro differenze reciproche.¹⁰

⁷ Al centro dell’omonimo saggio del 1947 (vd. Broch 1965, 315-333).

⁸ Cfr. Franco 2016, 131-137.

⁹ “Esistono certamente molti aspetti del romanzo moderno che non possono essere definiti goethiani. Goethiana è soltanto la struttura e il compito (...). Ogni genio che vi si approssima è, in un senso più profondo, goethiano, e a questo proposito basti pensare al poeta che ha compreso in tutta la sua universalità e profondità il nuovo compito della poesia, voglio dire a James Joyce”. In Broch 1965, 296-297.

¹⁰ Ciò è inerente all’idea, esposta da Wagner, dell’“opera totale” come declinazione moderna dell’arte greca classica, il cui pregio per il compositore consisteva nell’esser stata la diretta manifestazione dell’armonia primigenia. Cfr. Wagner 1973.

Al modello della ‘fusione’ che presiede all’ideale wagneriano della musica Broch contrappone quello della giustapposizione: nell’arte sonora il romanziere ricerca un principio che gli permette di porre in relazione diverse linee narrative salvaguardando l’impressione della loro autonomia di fondo. Questo programma è funzionale all’obiettivo che Broch assegna al romanzo: la possibilità di sviluppare una sintesi del tema che non ne riduce la complessità è possibile solo se le diverse prospettive che ne vengono presentate restano distinguibili. Piuttosto che quello dell’opera totale, è allora il principio della polifonia il modello musicale su cui si basa il romanzo previsto da Broch.¹¹

Questo principio consente al romanziere di far convergere intorno a un tema diverse linee di sviluppo senza eliminare l’impressione della loro autonomia. Nata a metà del IX secolo, la polifonia, o contrappunto, rompe la tradizione della monodia, che prevedeva lo sviluppo di una sola voce melodica, e ne introduce diverse che sviluppa contemporaneamente; in questo modo, costituisce la base per la composizione di forme più complesse. Si può allora individuare nella polifonia la prima forma di arte della composizione, che segnerà l’estetica moderna; ciò risulta vero se intendiamo il gesto del “comporre” nella sua accezione letterale, come possibilità di “porre insieme” elementi a prima vista contrastanti.¹² Figlio della modernità, il romanzo come arte rintraccia nella polifonia un criterio organizzativo che esalta le sue possibilità conoscitive. Già Michail Bachtin aveva trattato di romanzo polifonico, intendendo un romanzo che attraverso i personaggi abbraccia una molteplicità di punti di vista; sull’esempio della musica, la polifonia suggerisce al romanzo la maggiore possibilità di convogliare intorno all’esplorazione di un tema non solo diversi punti di vista, ma una molteplicità di generi e registri diversi. Ricordo le cinque parti in cui è articolato il terzo volume dei *Sonnambuli* (la storia di Huguneau, il racconto in versi, la novella, il reportage e il saggio filosofico): ciascuna proietta sul tema un suo proprio senso ed è il loro contrasto ironico, suscitato dalla percezione della differenza che le separa, a permettere di comprenderlo nella maniera non univoca a cui il romanzo tende. All’ideale dell’armonia, la cui ricerca è alla

¹¹ In quanto principio basilare dello sviluppo musicale e dunque necessario anche alla stessa *Gesamtkunstwerk*, la polifonia è certo presente negli esempi di opera totale realizzati da Wagner con i suoi drammi musicali. Il confronto che presento fra le due forme musicali riguarda però l’aspetto relativo alla differenza dei due principi, di ibridazione e contrapposizione dei materiali sonori, che le caratterizzerebbero rispettivamente. Il confronto alla pari fra due queste due forme, la cui genesi ricade in periodi storici molto lontani, è giustificato nell’ambito della stessa storia della musica. È ad esempio Richard Strauss che in una lettera a Hofmannsthal del 1916 si riferisce alla polifonia come a un principio che vede in antitesi alla concezione musicale wagneriana. Cfr. Hofmannsthal e Strauss 1993, 377.

¹² Cfr. il modo in cui F. Alberto Gallo commenta una delle prime definizioni della polifonia, rinvenuta in trattato anonimo del IX sec.: “Già è significativa la denominazione del procedimento col termine greco *diaphonia*, accanto al termine *organum* successivamente prevalente. Ma più significativa ancora è la sua definizione la quale mette in evidenza che la contestualità delle differenti linee melodiche genera incontri di suoni ora consonanti ora dissonanti, sicché il risultato non consiste in un ‘uniformi canore’, bensì nella combinazione di elementi contrastanti che si fondono in un ‘concertu concorditer dissono’”. Gallo 1991, 4.

base della *Gesamtkunstwerk*, l'organizzazione polifonica del romanzo contrappone allora un principio di ironia; è questa a costituire il filtro che permette di considerare nel loro insieme, evitando di con-fonderle, le varie linee narrative ospitate dal romanzo. La polifonia è il cuore del romanzo d'arte.

La polifonia nell'era della narratività totale

Il confronto tra polifonia e *Gesamtkunstwerk* può essere esteso ad una considerazione più generale sui rapporti che legano le arti nel XX secolo. Da Joyce a Broch, fino ad alcuni esempi di romanzi contemporanei, finora ho esaminato dei casi in cui il romanzo ricava dalla musica un principio formale per reimpiegarlo in funzione del suo proprio obiettivo conoscitivo, sempre diverso per ogni arte. L'incremento degli scambi tra le arti, che si verifica in concomitanza con la comparsa delle cosiddette arti minori e i cui effetti sembrano essere stati decisivi per la storia del romanzo a partire dagli anni Venti, potrebbe allora dipendere da un'altra causa rispetto a quella dell'"ibridazione," la cui origine alcuni studiosi hanno ricondotto alla *Gesamtkunstwerk*. Da questa Broch prende le distanze:

La singolare affinità tra le arti in virtù del loro comune astrattismo, del loro comune stile 'tarda maturità' [con cui Broch intende lo stile del mito, n.d.r.] – questo sigillo della nostra epoca – spiega l'affinità tra artisti come Picasso, Stravinskij e Joyce (...).

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'. (Broch 1965, 330)

Nella prospettiva suggerita dall'autore dei *Sonnambuli*, si può allora intendere lo scambio tra le arti alla maniera di un dialogo piuttosto che di una ibridazione, come un'occasione di ripensare le une in rapporto alle altre la propria identità. Ad esempio, è quando nasce la fotografia che la pittura si sente liberata del peso di dover rappresentare il mondo qual è e cerca respiro nella ricerca delle forme. È quando nasce il cinema che il romanzo si concede finalmente un rallentamento; scrive Elias Canetti: "In passato anche la fretta poteva rientrare nella sua sfera, oggi è passata al film; confrontato ad esso, il romanzo frettoloso è destinato a restare sempre inadeguato" (Canetti 1978, 31). L'idea che la vicinanza tra le arti ne stimoli nuove possibilità senza indurne la riduzione le une alle altre è sostenuta da Jean-Luc Nancy. Nel saggio *Le muse* (1994), il filosofo ricorda che, non a caso, i greci avevano individuato nove divinità protettrici delle arti che risultano ben distinte, sebbene legate da un rapporto di sorellanza. I rapporti tra le arti sarebbero allora regolati da un principio al tempo stesso di prossimità ed esclusione, che condurrebbe ad una sorta di "intensificazione" reciproca, simile a quella dei colori, che spiccano in maniera diversa in base agli abbinamenti: "Le arti passano infatti le une nelle altre, e questo non tanto nella pratica di mescolamento o di sintesi ma piuttosto ciascuna per sé, se possiamo dirla così (c'è musica nella pittura)" (Nancy 2006, 141).

Se è possibile intendere il romanzo stesso come un'arte, per la sua capacità di esprimere attraverso delle strategie formali una conoscenza insostituibile, essa si presenta come l'arte in grado di trarre un maggiore stimolo dalla contiguità con le altre. Animato da una vocazione gnoseologica, fin dalle origini il romanzo assorbe spunti provenienti da altri ambiti estetici (si pensi alla presenza del teatro nell'opera di Rabelais) per potenziare la sua capacità di offrire una visione della realtà che sia al tempo stesso la più complessa e sintetica possibile. Nel periodo di effervescenza artistica che contraddistingue l'inizio del XX secolo, il romanzo trova dunque un'occasione per riaffermare in rapporto ad altre arti la sua missione conoscitiva. In seguito però il suo sviluppo viene stimolato da altre circostanze. A partire dagli anni Cinquanta e Sessanta non sono più solo le arti, maggiori o minori, a contendere al romanzo la sua presa sul mondo: l'antico territorio del romanzo viene assorbito dall'universo dell'informazione. Nei decenni successivi, l'organizzazione di quest'ultimo secondo gli schemi dello *storytelling* – illustrata da Christian Salmon (2008) nell'omonimo saggio – e la proliferazione dei generi narrativi per mezzo dei nuovi canali audiovisivi determina il trionfo della cosiddetta “narratività totale.”¹³ Il territorio del romanzo viene conteso non solo da altre arti ma da sempre nuove forme narrative, alcune delle quali trasmettono però una visione già stereotipata della realtà. Se allora il romanzo vuole resistere alla concorrenza rappresentata dalla selva delle narrazioni, può riuscirci ancora una volta esasperando ciò che lo caratterizza rispetto a queste ultime: evitando di ridursi al solo livello dello *storytelling* e potenziando il suo aspetto ‘compositivo’. Come osserva Guy Scarpetta nel saggio *L'impuro* (1985), questa ricerca non equivale a respingere il romanzo in quel radicalismo sperimentale che aveva caratterizzato le avanguardie. Al contrario, per il romanzo si tratta di “liberarsi dall'estetica della radicalità preservando intatti i valori dell'invenzione” (Scarpetta 1990, 26); di sviluppare gli strumenti formali pur sempre in funzione di un ampliamento dei “contenuti romanzeschi.” Una soluzione per Scarpetta può essere quella di ripartire dall'Europa: di “rivisitare tutto ciò che, all'interno della cultura europea, era stato ignorato o rifiutato dal ‘radicalismo’ delle avanguardie” (Ivi, 78).

Tra i romanzieri la cui lezione può servire a questo scopo, Scarpetta indica Hermann Broch: la sua intuizione della musicalizzazione permette al romanzo di rintracciare un espediente per aprire la propria forma all'inclusione dei vari codici mediatici senza per questo risolversi in una sorta di ibridazione, che suggerirebbe l'idea di una loro equivalenza sul piano conoscitivo.¹⁴

Ho prima ipotizzato che nell'intuizione di incrociare una linea melodica con un'altra, alla base della polifonia, è forse possibile scorgere una delle prime conquiste dell'arte moderna. Il romanzo accoglie questa scoperta nella misura in cui ciò che lo contraddistingue rispetto alla generica narrativa è di non limitare la sua dimensione compositiva al sostegno di una trama ‘unilineare’, ma di moltiplicarla in vista di un

¹³ A questo riguardo, cfr. anche Meneghelli 2013.

¹⁴ Cfr. riguardo a questo il cap. “Maggiore e minore”. Ivi, 85-98.

disegno più complesso. Oggi però i numerosi agenti di distrazione mediatica già mettono in crisi la nostra possibilità di concentrarci abbastanza a lungo da abbracciare il disegno di una forma nella sua complessità, a cui ci invitava già molto tempo fa la polifonia. Sul mantenimento di questa possibilità si gioca forse la battaglia del romanzo.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. 2021. *The Gesamtkunstwerk as a Synergy of the Arts*, a cura di M. Fusillo e M. Grishakova. Bruxelles: Peter Lang.
- BERNHARD, T. 1985 [1983]. *Il soccombente*. Trad. it. di R. Colorni. Milano: Adelphi.
- BROCH, H. 2010 [1931-1932]. *I sonnambuli*. 3 voll. Trad. it. di C. Bovero e a cura di M. Rizzante. Milano: Mimesis.
- . 1983 [1936]. *James Joyce e il presente*. Trad. it. di S. Vertone e Prefaz. di H. Arendt. Roma: Editori Riuniti.
- . 1965. *Poesia e conoscenza*. Trad. it. di S. Vertone e Prefaz. di H. Arendt. Milano: Lerici Editori.
- CANETTI, E. 1978 [1973]. *La provincia dell'uomo*. Trad. it. di F. Jesi. Milano: Adelphi.
- ENQUIST, A. 2008. *Contrapunt*. Amsterdam: Singel Uitgeverijgen.
- ERGal, Y-M. 1993. *L'Offrande musicale*. Paris: Calmann-Levy.
- ESTERHÁZY, P. 2003 [2000]. *Harmonia caelestis*. Trad. it. di G. Pressburger e A. Sciacovelli. Milano: Feltrinelli.
- FRANCO, B. 2016. "Introduction: Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique." *RLC XC*, n. 2, aprile-giugno 2016: 131-137.
- GALLO, F. A. 1991 [1977]. *La polifonia nel medioevo*, vol. 3 di *Storia della musica*. Torino: E.D.T.
- HOFMANNSTHAL (von), H., e STRAUSS, R. 1993 [1952]. *Epistolario*. A cura di W. Schuh. Milano: Adelphi.
- HUSTON, N. 1981. *Les Variations Goldberg*. Paris: Seuil.
- JOSIPOVICI, G. 2002. *Goldberg: Variations*. London: Carcanet Press.
- . 2021. "Si vous atteignez une impasse, tâchez d'intégrer l'impasse dans le roman". Entretien avec Gabriel Josipovici." Intervista realizzata da V. Best nel 2015 e tradotta dall'inglese da C. Goffaux. *Europe* 1105: 216-253.
- JOYCE, J. 2020 [1922]. *Ulisse*. Trad. it. di M. Biondi. Milano: La nave di Teseo.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1974. *L'uomo nudo*. Trad. it. di E. Lucarelli. Milano: Il Saggiatore.
- MENEGHELLI, D. 2013. *Storie proprie così. Il racconto nell'era della narrativa totale*. Milano: Morellini.
- NANCY, J. 2006 [1994]. *Le Muse*. Trad. it. di C. Tartarini. Parma: Diabasis.
- PIETTE, I. 1987. *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*. Presses Universitaires de Namur.
- SALMON, C. 2008 [2007]. *Storytelling. La fabbrica delle storie*. Trad. it. di G. Gasparri. Roma: Fazi Editore.
- SCARPETTA, G. 1990 [1985]. *L'impuro. Letteratura, musica e pittura: analisi della creatività contemporanea*. Trad. it. di S. Viviani e Prefaz. Di B.-H. Lévy. Milano: SugarCo Edizioni.
- SOUNAC, F. 2019. "La 'constellation' Goldberg. Les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach chez Nancy Huston, Gabriel Josipovici et Anna Enquist." In *La Pensée sur l'art dans le roman des XX^e et XXI^e siècles*, a cura di S. Carretta, B. Franco e J. Sarfati-Lanter. Paris: Classiques Garnier.
- VUONG, H-H. 2003. *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*. Bruxelles: Presses Universitaires Européennes.
- WAGNER, R. 1973. "L'arte e la rivoluzione" (1849). In R. Wagner, *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici (1848-1849)*, a cura di M. Mangini, 68-100. Rimini: Guaraldi Editore.