



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia,  
storia dell'arte, del cinema e della musica  
(DBC)**

**Corso di laurea Magistrale in Scienze dello  
spettacolo e produzione multimediale**

**Tesi di laurea Magistrale**

**L'insostenibile Leggerezza dell'Essere,  
dalla pagina allo schermo**

**The unbearable lightness of being, from page to screen**

*Relatrice*

**Prof.ssa Rosamaria Salvatore**

*Correlatrice*

**Prof.ssa Giulia Lavarone**

*Laureanda: Martina Grechi*

*Matricola: 2097788*

Anno Accademico 2023/2024



*La nostalgia del Paradiso è il desiderio dell'uomo di non essere uomo.*

Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*



# INDICE

<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>1</b>
<b>1. MILAN KUNDERA.....</b>	<b>7</b>
1.1 Lo scrittore, cenni biografici.....	8
1.2 L'arte del romanzo .....	14
<b>2. L'INSOSTENIBILE LEGGEREZZA DELL'ESSERE, dalla pagina scritta al film.....</b>	<b>31</b>
2.1 il Romanzo, echi filosofici .....	33
2.2 Philip Kaufman .....	46
2.3 Ciò che cambia e ciò che resta.....	53
<b>3.I PERSONAGGI.....</b>	<b>65</b>
3.1 Identità narranti.....	67
3.2 Leggerezza e pesantezza, i rapporti umani dell'insostenibile leggerezza .....	85
3.3 Aspetti tecnico-espressivi.....	98
<b>4. PRAGA.....</b>	<b>109</b>
4.1 Praga tra libro e film .....	111

4.2 Ciò che rimane ancora oggi .....	120
<b>CONCLUSIONI</b> .....	127
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	131
<b>SITOGRAFIA</b> .....	137
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	139
<b>Ringraziamenti</b> .....	141

## **Introduzione.**

Questa specifica composizione, titolata come *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere, dalla pagina allo schermo*, si pone come obiettivo focale la volontà di compiere un'analisi comparativa su quelle che sono le specificità espressive e compositive di due opere specifiche. Ciò di cui stiamo parlando sono due omonime titolazioni che focalizzano la loro materialità rispetto ad una basilare continuità narrativa, che si formalizza però attraverso differenti mezzi espressivi. Le due testualità fulcro proprio di questa analisi comparativa sono rispettivamente il romanzo dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere (L'Insoutenable légèreté de l'être)* 1984 dello scrittore Ceco Milan Kundera, ed il successivo adattamento cinematografico, appunto omonimo, quindi *L'Insostenibile Leggerezza dell'essere (The Unbearable Lightness of Being)* del 1988 che vede come regista lo statunitense Philip Kaufman.

La scelta, la motivazione quindi principale, attraverso la cui è stata selezionata questa specifica tematica passa attraverso una fattualità precisa e anche personale, ovvero la mia permanenza, grazie alle possibilità proposte dal progetto Erasmus, nella città di Praga, luogo in cui i fatti, di entrambe le forme espressive sviluppate all'interno della medesima materia narrativa, prevalentemente avvengono.

All'interno di questa specifica analisi, quindi che si pone come obiettivo questa parallela composizione e necessaria comparazione, si è deciso di sezionare le componenti all'interno di determinate compartizioni, prima secondo prospettive singolari rispetto alle due opere, per poi spostare appunto lo sguardo in direzione di un accostamento tra la scrittura letteraria e quella filmica (che mantengono al loro interno però una continuità fondamentale, ovvero la figura di Milan Kundera). Per compiere questo excursus si è deciso di muovere i primi passi, e quindi di focalizzare il primo capitolo rispetto all'origine propria di questa narrazione transmediale, ovvero il romanzo di Milan Kundera. Il primo passo fatto consiste, appunto, proprio nell'approfondimento della figura autoriale dello scrittore stesso, componendo un mosaico che cerca prima di tutto di identificare delle componenti biografiche e contestuali rispetto alla sua autorialità, che si legano incontrovertibilmente con la storia del suo paese così come alla sua scrittura. Successivamente, infatti, si è cercato di delineare quelle che sono delle specificità espressive e ideologiche dello scrittore, per circoscrivere in maniera quanto

più possibile totalizzante quella che è l'espressività autoriale e inevitabilmente anche personale propria di Milan Kundera. Tra queste la decisione di riportare quello che è un importante e caratteristico frangente della carriera artistica dello scrittore, ovvero il passaggio compositivo dal romanzo al saggio. Kundera, infatti, svilupperà con *L'art du roman (L'arte del romanzo)* 1986, una nuova frontiera della scrittura che lo annovera ulteriormente nell'albo degli scrittori più riconosciuti. Volontà di trasposizione interna alla tesi stessa questa che vuole porre delle elementarità fondamentali sulla scrittura kunderiana ed ancora di più sull'influenza che queste comportano nelle opere dello stesso, così come nell'elaborazione da noi focalizzata, ovvero, appunto *l'Insostenibile Leggerezza dell'Essere*.

Avendo avvalorato un'indagine, quindi, che delinea le componenti umane ed artistiche dello scrittore Ceco, si è cercato di considerare in secondo luogo quelle che sono invece le qualificazioni proprie della sua opera letteraria, del 1984, per noi cardinale, nello specifico, definendo in primo luogo le caratteristiche produttive e successivamente delle specificità espressive che ne identificano la materia principe. Questa prospettiva calata attraverso una visione per così dire "a volo di uccello" proprio su queste componenti interne al romanzo, cerca in primo luogo d'identificare delle fattualità esterne rispetto alla vicenda stessa (che verrà approfondita in seguito), come l'insieme delle contestualità produttive, tra queste la necessità dello scrittore di dover pubblicare questo suo romanzo in un paese straniero, ovvero la Francia, e la necessaria considerazione del doversi confrontare con la traduzione della scrittura, sia ad un livello pratico che concettuale, fattualità però che lo rese a tutti gli effetti uno autore riconosciuto internazionalmente. Il passo successivo rispetto a questo inquadramento consiste nella riproposizione di componenti fondamentali per il romanzo stesso dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere*, che si è deciso di sviluppare e riportare attraverso dei concreti esempi interni all'opera, e che si costituiscono principalmente rispetto alla fondamentale e ripetuta presenza di riflessioni di impianto filosofico che tendono come punto di riferimento alla figura di Friedrich Nietzsche. Queste riproposizioni fondamentali che ho inquadrato attraverso l'indicazione di "echi filosofici" permeano la vicenda di un'immutabile bellezza, ponendo in essa delle considerevoli linee d'intersezione che indagano, ma soprattutto raccontano, ciò che avviene in e tra i personaggi, rappresentando quindi una costituente centrale per comprenderne la materia stessa, quale fulcro binario di questa analisi.

Un primo capitolo indaga quindi la figura autoriale di Milan Kundera e quelle che sono delle qualificazioni proprie del suo fare letteratura, a cui, come abbiamo indicato segue un secondo capitolo che ingloba in sé stesso elementi appartenenti ad entrambe le matrici narrative a cui ci stiamo riferendo nella costruzione di questa elaborazione. Nella suddivisione di paragrafi, appunto, di questo secondo capitolo vediamo quindi in ordine cronologico, prima un approfondimento sulla materia testuale del romanzo, così come di alcune sue componenti fondamentali che si spingono oltre alla vicenda, rientrando nella sfera delle divagazioni proprie e peculiari dell'autore. Il passo successivo consiste, invece, in un focus che cerca prima di tutto di delineare le specificità biografiche ed espressive proprie del regista dell'adattamento cinematografico, appunto, dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere*, quindi di Philip Kaufman, così come avvenuto precedentemente per lo scrittore (figura che rimane fondamentale sotto l'aspetto della sceneggiatura). Nel paragrafo conclusivo di questo secondo capitolo, invece, si è cercato di compiere quello che era ed è l'obiettivo principe di questa ricerca, ovvero la comparazione espressiva di queste due omonime testualità, analizzando quindi ciò che resta e ciò che cambia, rispetto ad una discorsività che si muove tra il testo letterario e l'opera cinematografica. Rispetto a questa fondamentale comparazione espressiva e compositiva si sono posti come cardini d'avvio delle contestualità precise e oggettive rispetto alla formalizzazione di un trasferimento di metodologie in quanto mezzo espressivo di una determinata narrazione e formalità, indagando quindi la realtà più scientifica e generale dell'adattamento, per poi, appunto, focalizzarci anche in questo caso sulla specificità del nostro indagare, e quindi formalizzando una ricerca su quelle che appunto indichiamo come analogie e differenze tra le due testualità precedentemente analizzate rispetto ad una focalizzazione primariamente generale.

Per quanto riguarda invece, il terzo capitolo, intitolato come: i personaggi, si è composto per l'appunto un inquadramento preciso rispetto alla vicenda ed alle sue declinazioni in campo letterario e cinematografico. Questa continuità di comparazione di specifiche elementarità stesse della narrazione si sviluppa appunto, attraverso un approfondimento su quelle che sono le identità narranti dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere*. Questa contestualità precisa si lega rispetto a differenti linee di forza, la prima appunto che indaga la costruzione del personaggio in sé, su cui la vicenda stessa si basa. Il fulcro narrativo, infatti, si concretizza nello specifico all'interno di una triade principale (Tomas, Tereza e Sabina), su cui ogni cosa prende forma, il vero terreno fertile della stessa narrazione, costituendo di base una fondamentale polifonia. Un inquadramento, quindi, quello del terzo capitolo di questa

analisi che si focalizza sulle esistenze umane protagoniste della vicenda, bipartito all'interno di una considerazione primariamente legata all'umana materia, che in primo luogo indaga le individualità, denominate non casualmente da "identità narranti", per poi compiere un'importante passo successivo di maggior complessità ma ugualmente fondamentale, ovvero una considerazione su quelli che sono per l'appunto i legami umani. Questa fondamentale considerazione, rispetto alle composizioni succitate che ne permeano l'esistenza, poggia in primo luogo su elementi oggettivi e legati a concettualità accademiche rispetto alla formalizzazione psicologica dell'individuo, per poi indagare nel caso specifico quelle che sono per l'appunto le relazionalità tra i personaggi, tra le identità narranti, rispetto a continui cambi di posizionamento all'interno di specificità della pesantezza o della leggerezza dell'essere in quanto umana coscienza. Un capitolo quindi questo che si formalizza rispetto all'umanità interna alle due composizioni espressive, che tra la scrittura letteraria e la scrittura filmica, rappresentano una continuità essenziale secondo prospettive individuali ma ancor di più di legame, componenti attraverso cui questo capitolo si suddivide, riportando rispetto a queste considerazioni una prospettiva che mantiene una focalizzazione comparativa tra le due opere.

Alla conclusione di questo capitolo, ci troviamo però di fronte ad un cambio di passo rispetto alla materia che lo costituisce. Fino a questo punto infatti, il focus di questo approfondimento sui personaggi si pone all'interno di una prospettiva fondamentale concettuale, propria dell'espressività narrativa e compositiva delle due opere e rispettive scritture. Nel Terzo ed ultimo paragrafo però la prospettiva d'indagine compie un leggero mutamento, analizzando quello che è l'insieme degli aspetti tecnico-espressivi rispetto alla composizione propria del lungometraggio del 1988. Sono state quindi indagate quelle costruzioni appunto tecnico-espressive che formalizzano la visione, da parte dello spettatore, proprio di questa costruzione artistica che, come tutte quelle che si possano considerare tali, attraverso la costruzione stessa delle sue componenti (primariamente visive e sonore in questo caso) comunicano a chi osserva molto di più della elementarità esterna rispetto a ciò che accade.

Una costruzione tematica, quindi, che fino a questo momento vede una prevalenza di spazio espressivo legata proprio a quelle formalità interne ed esterne rispetto alle due opere prese in analisi, e soggetto, all'interno di questa tesi, così come alla comparazione, sotto differenti punti di vista, delle stesse, sviluppano per l'appunto quell'obbiettivo d'indagine che s'interroga sul passaggio dalla pagina allo schermo.

Nel quarto capitolo, però, la costruzione tematica si pone all'interno di un ulteriore cambio di prospettiva. Quest'ultimo insieme d'indagine, infatti, poggia la sua stessa creazione su una componente fondamentale, che racchiude al suo interno tutte le fattualità, interne ed esterne, che formalizzano la tesi stessa, ciò di cui sto parlando è la città di Praga. La capitale dell'ora Repubblica Ceca come luogo in cui tutto si incontra ed unisce rispetto, in primo luogo, a me come individuo e studentessa ed in secondo luogo proprio a quelle componenti interne alla narrazione dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere, tra pagina e schermo*. La continuità compositiva, infatti, di queste scritture fino a questo momento analizzate, si sviluppa a livello geografico (quanto meno prevalente) proprio a Praga, rispetto a quel frangente storico che la vede come protagonista delle violenze vissute nell'agosto del 1968 da parte dell'esercito sovietico e la rispettiva oppressione di quella che per l'appunto viene configurata storicamente come "la Primavera di Praga". Entrambe le narrazioni, infatti, si sviluppano in maniera non così secondaria rispetto proprio a questo evento storico fondamentale per il paese stesso, così come per lo scrittore Milan Kundera, influenzando inevitabilmente anche sulle vite proprie dei personaggi tra il romanzo e l'opera cinematografica. Per sviluppare, quindi, questo capitolo che vede come focus centrale la permanenza e la centralità di Praga in quanto luogo reale e geografico in cui tutto avviene e si unisce, tra realtà e finzione, ho deciso di sviluppare questa compartizione a partire proprio dall'evento storico in quanto tale. Il passo successivo rivela la volontà di sottolineare l'importanza che ciò rappresenta sia per quanto riguarda la scrittura letteraria che filmica, attraverso delle formalità pratiche interne ad esse. Il secondo paragrafo, invece, mantiene come fondamento lo stesso principio, lo stesso evento, ma calandolo nella realtà dell'odierno in quanto esperienza da me primariamente e personalmente vissuta. All'interno di questo frangente, infatti, che si ripropone di interrogare "ciò che rimane ancora oggi", ho deciso di trascrivere ed esprimere quella che è stata la mia esperienza diretta in questa città, come studentessa ma soprattutto come essere umano, appartenente ad una generazione inevitabilmente differente per quanto debitrice. Inscrivendo all'interno di un contesto quindi che decide di riproporre ciò che è rimasto ancora oggi ho deciso di imprimere su pagina quella che è stata la mia visione della città e dei cittadini rispetto proprio a questo violento evento vissuto da loro stessi, riproponendo alcune delle esemplarità da me osservate e vissute rispetto a quello che è un popolo che non vuole dimenticare ciò che è avvenuto e che con fierezza vuole portare avanti un'ideale ben preciso, ovvero la libertà.

Una tesi, quindi questa, che si pone come obiettivo principe l'analisi comparativa, per quanto inizialmente individuale, di due composizioni omonime ma sviluppate attraverso due mezzi espressivi differenti, quindi la scrittura come costituzione di un romanzo e la scrittura e realizzazione del lungometraggio, entrambi rispondenti alla stessa titolazione, ovvero *l'Insostenibile Leggerezza dell'Essere*, alle stesse identità narranti e alla stessa importantissima comprovata scrittura e figura di Milan Kundera. A questo obiettivo si accostano delle contestualità fondamentali, che tra la storia e l'esperienza, si legano inevitabilmente alla vicenda umana, interna ed esterna a quell'insieme compositivo che è il punto di partenza di questa analisi. Una totalità di componenti tra loro anche molto distanti, rispetto semplicemente all'universo di appartenenza, ma che si legano e intrecciano rispetto ad una fondamentale considerazione, ovvero la leggerezza e la pesantezza dell'esistenza umana all'interno di una necessità fondamentale, ovvero, appunto, la libertà.

## 1 Milan Kundera

Per dare strutturazione e consistenza alla mia ricerca nell'analisi che si muove tra il prodotto letterario e l'adattamento cinematografico dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* (*The Unbearable Lightness of Being*), 1984 – 1988, non mi è possibile non compiere un'analisi fondamentale, o quanto meno un ipotetico excursus identitario più o meno artistico, sul creatore stesso di questa bipartizione, ovvero lo scrittore, poeta, saggista e drammaturgo francese di origine cecoslovacca<sup>1</sup> Milan Kundera. Si tratta, per l'appunto, dell'autore del romanzo stesso tratto in analisi e pubblicato nel 1984 in Francia come *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984). Locazione di pubblicazione dovuta alla permanenza del blocco comunista e il divieto di pubblicazioni accademiche, “non apprezzabili dal nuovo regime” presente nell'ora Cecoslovacchia, interdizione vissuta dall'autore stesso, così come dai suoi colleghi e dalla sua nazione in maniera totalizzante, fino al 1989<sup>2</sup> e la necessaria, se non obbligatoria, costrizione del romanziere nel permanere all'interno dell'ospitante territorio francese.

---

<sup>1</sup> V. Amitrano, *Morto l'autore de "l'insostenibile leggerezza dell'essere, lo scrittore e drammaturgo Milan Kundera*, Ciak, <https://www.ciakmagazine.it/news/morto-lautore-de-linsostenibile-leggerezza-dellessere-lo-scrittore-e-drammaturgo-milan-kundera/>, 12 Luglio 2023

<sup>2</sup> M. Woods, *Translating Milan Kundera*, Multilingual Matters LTD, Clevedon- Tonawanda- Ontario, 2006, p.7

## 1.1 Lo scrittore, cenni biografici

Milan Kundera nasce a *Brno*<sup>3</sup>, seconda città dell'attuale Repubblica Ceca dopo la capitale Praga, nell'Aprile del 1929.<sup>4</sup> Volendo considerare in maniera più solida e diretta quelli che possono essere identificati come delle retrospettive biografiche che si focalizzano sull'aspetto primariamente artistico del nostro autore sicuramente è doveroso sottolineare che fin dalla sua infanzia Milan entrerà inevitabilmente in contatto con diversi campi legati contestualmente al mondo dell'arte. Tra queste fondamentale è la rappresentativa occupazione del padre, famoso pianista e musicologo: Ludvik Kundera, che lo spinse fin da giovanissimo a studiare ed a occuparsi egli stesso di tale disciplina. Questa passione lo accompagnerà nella sua formazione, dapprima alla facoltà delle Arti della Charles University<sup>5</sup>, *Filozofická fakulta* (complesso ancora oggi molto attivo e da me stessa frequentato nel precedente semestre) fino alla partecipazione secondaria rispetto alla facoltà di Cinematografia dell'Accademia delle arti drammatiche e musicali di Praga<sup>6</sup>, (nonostante quella che possiamo definire come un'interruzione drastica dei suoi studi nel 1950 a causa di alcune azioni definite dal partito, a cui egli stesso faceva parte fin da giovanissimo, KSC come anti-politiche, vivendo così una diretta espulsione)<sup>7</sup>. Nel 1952 però Milan Kundera riuscì a conseguire la laurea che gli permise di ottenere l'affidamento di una cattedra da docente in letterature comparate, incarico che si estese tra il 1958 ed il 1969 e la successiva riammissione all'interno del KSC.<sup>8</sup> All'interno di una considerazione quindi unicamente biografica e legata agli aspetti umanamente identitari della figura rappresentata da Kundera notiamo fondamentalmente una componente artistica incontrovertibilmente protagonista sotto diversi punti di vista che non possono far altro, insieme alla specializzazione ed

---

<sup>3</sup> più precisamente nel quartiere di Královo pole, uno dei quattro distretti amministrativi della cittadina di Brno a nord della Repubblica Ceca che vive un importantissimo sviluppo circa a metà del XIX secolo con un aumento di circa del 20% della popolazione tra il 1921 e il 1930 (wikipedia, *Kralovo pole*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%A1lovo\\_Pole](https://en.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%A1lovo_Pole))

<sup>4</sup> A. W. Tosi, *Kundera, Milan*, Treccani Enciclopedia Italiana, V Appendice, [https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/,1993](https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera_(Enciclopedia-Italiana)/,1993)

<sup>5</sup> S. Ardito, *La risata di Dio: Libertà e necessità ne "L'insostenibile leggerezza dell'essere" di Milan Kundera*, Università degli studi di Bari, Laurea Magistrale in Filosofia, discussione 08/10/ 2003, p. 3

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere. Uno studio sull'origine, lo sviluppo e i temi della poetica di Milan Kundera compresi attraverso una letteratura geografico-estetica della sua opera*, IL Sileno Edizioni, Lago (CS), 2023, p.39

<sup>8</sup> *Ibidem*

all'insegnamento accademico, che testimoniare ed avvalorare quelle che sono state le future creazioni ed elaborazioni di Kundera. Le sue produzioni, infatti, si sviluppano tra la poesia (quale primo debutto dello stesso), la saggistica, la drammaturgia e fundamentalmente quella che identifichiamo come la narrazione romanzata.

Rispetto a Milan Kundera, in quanto individuo ed artista, non è possibile non citare almeno in parte, in questo capitolo e non solo, degli aspetti storico-politici che segnano e delineano alcuni degli elementi costituenti, sia del nostro autore ma ancor di più delle sue opere: L'occupazione dell'allora Cecoslovacchia da parte delle forze sovietiche nell'Agosto del 1968.<sup>9</sup> Tale fenomeno storico, che come succitato verrà maggiormente analizzato nel corso della tesi stessa in quanto rappresentativamente centrale rispetto a questa elaborazione, colpì indirettamente ben più della Cecoslovacchia e dei suoi abitanti. Rispetto quindi ad un'analisi biografica di Milan Kundera, fondamentale è tenere bene a mente tale evento storico, e l'ampio raggio di ripercussioni che esso comportò. Tra queste l'influenza che inevitabilmente suscitò su, se non tutte quasi, quelle che possiamo a tutti gli effetti considerare come figure accademiche del paese in questione (come rappresentato a più riprese anche all'interno del romanzo stesso de *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*), tra le quali si identifica in maniera decisiva il nostro autore<sup>10</sup>. Egli, infatti, ben più di una volta si era esposto pubblicamente esponendo il suo pensiero deliberatamente in contrasto con tale avvenimento, comprovato dalla partecipazione attiva ed il coinvolgimento diretto e personale all'interno del IV congresso dell'Associazione degli scrittori e l'impegno culturale ceco, sostenendo apertamente «quel vasto processo di riforme [...] messo in atto da Dubček»<sup>11</sup>, sottolineato da una situazione oggettivamente condivisa, ovvero che:

---

<sup>9</sup> H. Bloom, *Milan Kundera*, Chelsea House Publisher, Broomal, 2003, p.1

<sup>10</sup> Kundera aderì convintamente a quel vasto processo di riforme e si schierò apertamente come favorevole al sistema messo in atto da Dubček. Nel 1967 presenziò al IV Congresso dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi [...] che rappresenta uno di quegli avvenimenti che, pur rimanendo su quel vago confine fra vitale e marginale che lo stesso Kundera rende nelle sue opere letterarie, meglio rappresenta il corso delle idee di quel periodo, e si potrebbe definire come il simbolo della Weltanschauung degli intellettuali cecoslovacchi. Avvenuto fra il 27 e il 29 giugno 1967 presso la Sala Majakovskij della Casa della Cultura, il Congresso vide la presenza di grandi personalità culturali e accademiche dell'epoca [...] Il punto programmatico che accomunava tutte le personalità allora presenti era la lotta alla censura che il periodo novotnyiano imponeva severamente su quasi ogni forma d'arte. Lo stesso Kundera nella sua prolusione al Congresso, parlando dei metodi di valutazione delle opere letterarie presentate al vaglio del regime, disse senza mezzi termini che «i criteri di valutazione allora in vigore erano evidentemente errati, e può darsi che la valutazione che potremmo darne oggi [dei testi] sarebbe un pochino più giusta; [...] Noi crediamo che lo stesso principio di valutazione autoritaria, istituzionale, sia sostanzialmente errato» M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere. [...] cit.*, p.33

<sup>11</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere. [...]*, cit., p. 39

*Negli anni Cinquanta e Sessanta K. è intervenuto più volte nel dibattito politico-culturale cecoslovacco (relazione al 4° congresso degli scrittori nel 1967); nei decenni successivi ha preso posizione con numerosi articoli e interviste sulla sorte del paese d'origine e sui pericoli incombenti sulla cultura dell'Europa occidentale.<sup>12</sup>*

Proprio in conseguenza di tali considerazioni, e concreti dati di fatto, le ripercussioni, su quello che possiamo considerare come un livello più che altro pratico per il nostro autore, non si fecero attendere. Egli, infatti, dovette rinunciare, non volutamente, a quella che possiamo considerare come la sua vocazione artistica all'interno del suo stesso Paese. Ovviamente le motivazioni di tale coercizione sono state primariamente il frutto di imposizioni legate al comunismo sovietico ed alla censura maggiormente intellettuale di cui si fece portatrice, sottolineata in questo caso specifico dallo schieramento apertamente a favore, e appartenente a tutti gli effetti di Milan Kundera, rispetto al movimento denominato come "Primavera di Praga" (*Pražské jaro*). Esso rappresentò il culmine delle rivolte indipendentiste all'interno del paese<sup>13</sup> e fu a tutti gli effetti un evento storicamente e culturalmente impattante a livello europeo (se non mondiale). Un insieme contestuale, quindi, che comportò, all'interno di un'analisi che torna a riconsiderare la specificità della sua ricerca, ad un reale licenziamento istituzionale del romanziere di origine ceca nel 1970 e l'inevitabile allontanamento da qualsiasi ruolo di prestigio all'interno del paese, e ancor di più dell'Università.<sup>14</sup> Tale forzata alienazione autoriale e rappresentativa nel caso specifico del nostro autore, come scelta imposta dagli occupanti, si riversò come ulteriormente drastica in quanto comportò la decisione definitiva di ritirare di tutti suoi libri e scritti all'interno della Cecoslovacchia e la successiva diffida dal pubblicare in quello che possiamo definire come un ipotetico futuro prossimo.<sup>15</sup> Questo evento modificò e intaccò inevitabilmente Kundera, sia da un punto di vista puramente umano ma ancor di più artistico ed accademico, delimitandolo quasi chirurgicamente all'interno di determinate strutture ideologiche e pratiche inconsuete per un uomo o una donna che aspira alla libertà e alla condivisione intellettuale nella sua forma più onesta e profonda, elemento che tornerà a più riprese, e secondo diverse forme, all'interno del lavoro del nostro autore. Proprio per queste motivazioni, in seguito a diversi tentativi,

---

<sup>12</sup> A.W.Tosi, *Kundera, Milan*, Treccani Enciclopedia Italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera_(Enciclopedia-Italiana)/), cit.

<sup>13</sup> V. Amitrano, *Morto l'autore de "L'insostenibile leggerezza dell'essere"*, [...] <https://www.ciakmagazine.it/news/morto-lautore-de-linsostenibile-leggerezza-dellessere-lo-scrittore-e-drammaturgo-milan-kundera/> cit.

<sup>14</sup> A.W.Tosi, *Kundera, Milan*, Treccani Enciclopedia Italiana, cit.

<sup>15</sup> S.Ardito, *La risata di Dio: Libertà e necessità ne "L'Insostenibile leggerezza dell'essere" di Milan Kundera*, [...], cit. p.5

finalmente nel 1979 Milan Kundera riuscì ad ottenere un permesso di espatrio temporaneo per la Francia; successivamente però, circa nel corso del 1979, prelieve forti pressioni del Partito sull'allora governo cecoslovacco, Milan Kundera fu privato inevitabilmente e profondamente della sua cittadinanza cecoslovacca (complice anche la pubblicazione de *“Il libro del riso e dell'oblio”* 1978, ritenuto un grosso smacco all'interno dell'orgoglio sovietico). Nonostante ciò, Kundera riuscì, grazie all'intervento dell'allora Presidente della Repubblica francese Francois Mitterrand, ad ottenere nel 1981 la cittadinanza francese.<sup>16</sup>

A prescindere però dagli avvenimenti sopracitati che, come abbiamo sottolineato hanno incontrovertibilmente scosso e modificato l'identità e la contestualità di Kundera a livello sia umano che artistico, egli decise di non modificare la sua aspirazione, non si arrese appunto alla perdita della patria, alla censura nella sua stessa casa e a quello che a tutti gli effetti possiamo considerare come un esilio, tanto che stabilito a Parigi iniziò ad insegnare all'*Ecole des hautes études en sciences sociales* <sup>17</sup>. Kundera mantenne in questo modo inalterata la sua libertà d'espressione e la sua volontà di comunicare oltre ad i limiti imposti, grazie alla quale ebbe la possibilità di intensificare la sua attività artistica e saggistica, così come di pubblicare molti dei suoi lavori più importanti in lingua francese. Decise inoltre «di non lasciare diritto alcuno per la loro traduzione in lingua ceca»<sup>18</sup> (dividendo in questo modo il suo operato tra opere in ceco, dal 67 al 90, e in francese, dal 95 fino agli ultimi scritti nel 2022)<sup>19</sup> tra cui appunto il nostro nucleo di partenza principale, quale anche suo più clamoroso successo, ovvero la pubblicazione de: *L'insostenibile leggerezza dell'essere* nel 1984. Un romanzo quindi, come molti altri frutti del lavoro di Kundera, permeato inevitabilmente proprio di quelle forze coercitive che lui stesso visse sulla sua pelle, muovendosi ed affrontando la simultaneità tesa nella dualità di un'appartenenza nazionale erosa ed una concettualità continentale europea. Espatrio ed allontanamento della propria "casa" quindi avvenuto sotto una prospettiva oggettiva di coercizione che condizionerà l'operare di Kundera. A sottolineare e ben esplicitare tale considerazione e quelle che possiamo definire, quindi, come le conseguenze artistiche che comportò, esplicitativa è una giustapposizione posta da Matteo Bona nel suo volume: *I luoghi e le frontiere dell'essere. Uno studio sull'origine, lo sviluppo e i temi della poetica di Milan Kundera compresi attraverso una letteratura geografico-estetica*

---

<sup>16</sup> S.Ardito, *La risata di Dio: Libertà e necessità ne "L'Insostenibile leggerezza dell'essere" di Milan Kundera*, [...], cit., p. 5

<sup>17</sup> *Ibidem*

<sup>18</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*. [...], cit., p. 39

<sup>19</sup> *Ivi* p.40

della sua opera pubblicato da Sileno Edizioni nel 2023, ovvero che: «Nell'opera kunderiana, questa estetica dell'espatrio, dell'esilio in e fuori patria, viene ripresa quasi costantemente attraverso richiami reali ad eventi storici o attraverso eventi che colpiscono i personaggi<sup>20</sup>»,<sup>[1]</sup> commisurando in tale modo quella che è stata inevitabilmente una perdita valoriale profondamente impattante per il nostro autore, anche e principalmente a livello personale ed umano.

La storia contestuale, quindi, si rivela quale punto di partenza fondamentale per compiere un approfondimento di e su Milan Kundera, e quella che è stata la sua produzione letteraria. A sottolineare, infatti, tale inequivalente legame tra la scrittura del nostro romanziere e la Storia, fondamentale può essere considerare l'analisi teorica posta in campo dalla studiosa bulgara Velichka Ivanova che, all'interno del saggio *Fiction, utopie, historie. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, pubblicato da L'Harmattan nel 2010, poi ripreso da Federica Spinella l'anno successivo per SQ (StatusQuestionis, rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari), in cui vengono analizzate quelle che sono le inevitabili conseguenze di tale fenomeno all'interno di una prospettiva che si muove tra due nazionalità tra loro opposte, così come i rispettivi autori:

*Roth e Kundera sono testimoni di fatti rilevanti della storia contemporanea ed entrambi, in modo diverso, pur senza arrivare al récit autobiografico, inseriscono e trasformano il loro vissuto all'interno del testo. Ciò che ne emerge è alla fine una riscrittura della Storia, ma libera dall'intento ordinatore che guida le scritture prettamente storiografiche; nelle loro opere infatti è presentata la stessa irrazionalità e imprevedibilità che regola la vita umana.<sup>21</sup>*

Fondamentale è, quindi per quanto riguarda un'analisi di matrice formale e tematica rispetto all'elaborazione letteraria di Kundera, tenere ben a mente il suo reale e diretto contatto con quella che è stata la storia e nello specifico la sua storia, della sua madrepatria ed il suo permearsi inevitabilmente all'interno delle sue forme espressive che noi oggi conosciamo. Proprio questa apposizione comporta un'innervarsi di luce ipoteticamente inconscia sulle vicende ed i personaggi dei suoi romanzi mescolando inevitabilmente le storie personali e identitarie con la Storia nel suo intendersi più generale, restituendo, come sottolinea la studiosa bulgara, e la successiva riproposizione, un'operazione stessa dell'esistenza umana

---

<sup>20</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere[...]*, cit., p.48

<sup>21</sup> F. Spinella, Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire*, SQ 1(2011), 199-204 su V. Ivanova, *Fiction, utopie, historie. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 200

rispetto alla vicenda più oggettiva a livello temporale.<sup>22</sup> All'interno di questo binomio esperienziale si sottoscrive in ulteriore analisi anche una sfida più o meno conscia all'autore e alla scrittura intesa come fenomeno generale, ovvero la resistenza della memoria rispetto all'oblio, che si consolida maggiormente nel romanzo piuttosto che all'interno della storiografia ufficiale nella sua più che totale anonimità.<sup>23</sup>

Milan Kundera, quindi, indiscusso rappresentante del post- modernismo, <sup>24</sup> rimase prevalentemente stabile e prolifico artisticamente nella capitale francese, Parigi, nella quale si spense all'età di 94 anni nel luglio del 2023. <sup>25</sup>

Si è cercato in questo paragrafo, quindi, di compiere una panoramica su quelli che sono stati gli aspetti e gli avvenimenti più importanti ed impattanti rispetto alla vita del nostro autore sia ad un livello personale e biografico che rispetto ad una visuale che si amplia e tenta in questo modo di identificare quegli avvenimenti storici e politici che contestualizzano ciò che sarà poi l'analisi del nostro lavoro e di ogni sua peculiarità, dall'autore al romanzo, dal romanzo all'adattamento cinematografico ed all'analisi di ognuna di esse.

---

<sup>22</sup> F. Spinella, Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire*, [...], cit., p. 200

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 201

<sup>24</sup> H. Bloom, *Milan Kundera*, [...] cit., p.2

<sup>25</sup> V. Amitrano, *Morto l'autore de "l'insostenibile leggerezza dell'essere", lo scrittore e drammaturgo Milan Kundera*, [...] cit.

<https://www.ciakmagazine.it/news/morto-lautore-de-linsostenibile-leggerezza-dellessere-lo-scrittore-e-drammaturgo-milan-kundera/> .

## 1.2 L'arte del romanzo

Per compiere, o in ogni caso provare, a definire nel modo più corretto possibile l'analisi in quanto tale che si sta compiendo rispetto al nostro romanziere, ed alle sue peculiarità più caratterizzanti, è senza ombra di dubbio necessario un ulteriore approfondimento su quella che è la figura centrale di Milan Kundera. Tale considerazione però tende ad instaurarsi su basi teoriche differenti alla precedente, quindi oltrepassando gli aspetti meramente biografici e contestuali dell'autore, che permangono instancabilmente e funzionalmente all'interno dell'apposizione primaria ad essi concessa e prestabilita quali basi concrete per tutto ciò che considereremo, per concentrarci su quelli che sono gli aspetti legati al suo lavoro di narratore ed autore in quanto tale. Ci muoveremo quindi tra quelle che sono state le sue opere principali ed il suo stile espressivo, ma soprattutto si cercherà di analizzare la base ideologica che costituirà ed innalzerà il suo far arte, appunto, definendolo.

Per comporre una panoramica sulla visione e la creazione artistica di Milan importante è tenere a mente la centralità costante del suo essere narratore in quanto tale<sup>26</sup> (definito da Italo Calvino stesso come un romanziere vero<sup>27</sup>) elemento relativamente costante e focale all'interno del suo particolare modo di vivere la propria pratica artistica come del tutto individuale.

Interessante all'interno di questo contesto è porre alcune linee di forza che hanno costituito l'evoluzione e la permanenza di alcuni stili, ma soprattutto generi, che hanno delineato tale vocazione. Interessante, infatti, è constatare che in campo narrativo Kundera ha vissuto differenti, e quasi contrapposte se vogliamo, fasi di creazione artistica, caratterizzate tra loro da componenti declinabili, eppure, allo stesso tempo assimilabili.

*With great agility, Kundera packs an extraordinary variety of moods and genres into this short and ostensibly inconsequential jest: bedroom farce, romantic love, melodrama, high comedy of manners philosophical rumination. It is a ballet of incongruities, and as such*

---

<sup>26</sup> A.W.Tosi, *Kundera, Milan*, Treccani Enciclopedia Italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera_(Enciclopedia-Italiana)/), cit.

<sup>27</sup> I. Calvino, *Due obiezioni a Kundera*, in "La Repubblica", Milano, 1985, <https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/11/11/due-obiezioni-a-milan-kundera-di-italo-calvino-su-linsoste-nibile-leggerezza-dellessere/>

*would seem to be Kundera's celebration of life as disorder; which thrives only in freedom....*<sup>28</sup>

Tra queste ritengo sia stato interessante il frangente artistico del nostro autore che si estende tra il 1963 ed il 1968, in cui dà forma prevalentemente a dieci brevi storie d'amore, al cui interno vengono messe in luce ed analizzate allo stesso modo aspetti tra loro comici e tragici appartenenti alle relazioni umane, tra gli esempi più interessanti possiamo riconoscere *A game of make-believe*.

*«In each story the love is sincere and yet it is either doomed from the start or becomes more hopeless by the heroes' attempts to deceive others, to control their lives and thus to enhance their own happiness.»*<sup>29</sup>

Così Harold Bloom definisce ed analizza tale insieme di brevi storie d'amore, compiendo un approfondimento su ognuna di esse e smuovendo quindi teoricamente quelle che sono le basi tematiche a più riprese fondamentali per Kundera all'interno di questo frangente, ma che ben rappresentano le sue peculiarità narrative che permeeranno e definiranno la sua figura autoriale in quanto tale. Tra le sue peculiarità tematiche fondamentali, infatti, riconosceremo quello che sarà l'accostamento di temi piuttosto esistenziali rispetto alla figura umana, tra cui appunto i rapporti interpersonali ed ancora di più amorosi, rispetto anche e particolarmente al rapporto con elementi di puro erotismo in quanto fondamento umano. Allo stesso tempo l'autore accosta basi di umorismo ed ironia di base, caratterizzate da una ricercata e condivisa disillusione storica, legata a contesti che superano ma inglobano al loro interno la singolarità umana.

Componendo a grandi linee, quindi, una suddivisione tematica all'interno della lunga carriera letteraria di Milan Kundera interessante è la suddivisione, necessariamente riassuntiva per quanto riguarda la nostra analisi, ma allo stesso tempo essenziale per comprendere generalmente quello che è stato il lavoro di Kundera, posta all'interno della monografia di Matteo Bona. Egli, infatti, suddivide la seconda parte del volume nell'analisi specifica ed approfondita di quelle peculiarità narrative proprie del nostro romanziere, che egli stesso definisce come dei "cicli". All'interno di questa suddivisione Bona identifica, quindi, due grandi macro-insiemi, ovvero: Il ciclo Noetico ed il ciclo Estetico.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> H. Bloom, *Milan Kundera*, [...], cit., p.9

<sup>29</sup> M. Woods, *Translating Milan Kundera*, Multilingual Matters LTD, Clevedon- Tonawanda- Ontario, 2006, p.4

<sup>30</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*. [...], cit. pp. 103-122

Per quanto riguarda quello che viene quindi definito come ciclo Noetico, Bona, decide di considerare i primi tre romanzi di Milan Kundera, ovvero: *Lo scherzo (Žert)* 1967, *La vita è altrove (Život je jinde)* 1973 e *il valzer degli addii (Valčík na rozloučenou)* 1972, (tra quelli presi in analisi all'interno della monografia stessa). Tra i *topoi* che identificano tale suddivisione, lo studioso italiano, riscontra all'interno del ciclo Noetico la prevalenza di: «il concetto di amore e amante; (ii) <sup>31</sup>». Così vengono delineati a grandi linee quelli che sono degli aspetti identitari di questo primo ciclo di opere di Milan Kundera, in primaria e centrale considerazione posta su quelle che possono essere identificate come delle qualificazioni tematiche in quanto tali. All'interno della monografia di Bona, infatti, avviene una vera e propria analisi che riprende ed approfondisce ognuno degli aspetti qualificativi di tale "ciclo" narrativo, utilizzando spesso come metodo di paragone quello che è stato il lavoro di altrettanti studiosi. <sup>32</sup>

Per quanto riguarda invece l'identificazione di quello che Bona definisce come il "Ciclo Estetico" di Kundera, il capitoleggiare di una dicitura specifica è in grado fin da subito di suscitare nel lettore un'emotività ed una significanza ben precisa, ovvero: «4.1 *Lo svuotamento di senso, ovvero la scalata del grande picco: 4.1.1 La sorgente al fondo dell'oscuro crepaccio*<sup>33</sup>». Bona sa perfettamente ciò che sta componendo all'interno della visualizzazione immaginifica di chi legge, volontà non casuale ma concretamente rappresentativa di ciò che tale suddivisione ciclica nella narratività di Milan Kundera testimonia. Alla base di tale suddivisione tematico-concettuale posta rispetto alle opere di Milan Kundera che rientrano all'interno di questa macro insieme, Bona analizza quello che è il concetto di Poesia, poggiando su importanti basi teoriche come alcune delle analisi protrate da grandi esempi dell'intellettualismo mondiale, tra cui Hegel, Kafka e Stravinskij. Bona decide quindi di destreggiarsi tra specifiche minuziose analisi e comparazioni tra quello che è per l'appunto il "ciclo estetico" di Kundera e l'apporto letterario di tali autori succitati. Lo studioso italiano identifica a tal proposito quella che definisce come la simultaneità del fondo e della superficie, tra le spinte verso l'oscuro ed il loro sfociare verso l'alto, rappresentando quella che specifica come la scalata verso il grande picco, ovvero: *Il libro del riso e dell'oblio (Kniha smíchu a zapomněni)* 1978, che lo studioso delinea come « il raggiungimento dell'acme innovativo della sua produzione artistica<sup>34</sup> all'interno del quale

<sup>31</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere. [...] cit, p.103*

<sup>32</sup> *Ivi.* pp.102-138

<sup>33</sup> *Ivi.* p.118

<sup>34</sup> *Ivi.* p.136

Kundera intraprende una vera e propria analisi, in compagnia della sua *audience*, sul tema della memoria legata a concetti fondamentali come la Storia rispetto all'uomo.

*Fin dal principio, Kundera mostra con l'acuta capacità critica che gli è propria il senso ironico della revisione storica: calcando l'enfasi su un oggetto di pochissimo conto, se non completamente anonimo come un berretto di pelliccia posto sulla testa del presidente, l'autore tenta di smascherare l'assurdità dell'ipertrofia revisionistica (tanto è vero che quel berretto, Gottwald, ce l'ha calcato tutt'ora nelle foto rimaste negli archivi).<sup>35</sup>*

Riporto qui, quindi, una delle analisi mosse da Bona all'interno della classificazione specifica, rappresentativa di quello che il romanzo vuol essere, ma ancor di più monitorando a livello macrotestuale quelle che sono delle peculiarità ridondanti in Milan Kundera proprio quale autore.

Spostandoci momentaneamente su un versante che possiamo identificare maggiormente come formale, centrale è la considerazione per cui tra gli elementi narrativi degni di nota e nevralgici della soggettività del e nel suo romanzare, troviamo senza ombra di dubbio la sua capacità e peculiarità di accostare in maniera quasi melodica e simultanea quella che è la scrittura alla musica:

*La struttura dei romanzi di K. richiama quella di una composizione musicale, per il ricorso al contrappunto, alle variazioni, al Leitmotiv; la sintassi e il lessico sono semplici, rare le metafore. Il romanzo è considerato da K. come un mezzo d'elezione per esaminare e conoscere "attraverso gli ego sperimentali" i personaggi, i grandi temi dell'esistenza umana.<sup>36</sup>*

Oltre a quelle che identifichiamo quindi come considerazioni generali sulle tematiche analizzate dal romanziere (sulla quale torneremo all'interno della nostra analisi) , appassionante è considerare appunto quelle che sono delle specifiche metodiche di scrittura proprie di Kundera, a partire da un punto di vista formale, caratterizzato e formalizzato quindi da una strutturazione armonica ben precisa. Un accostamento questo tra due differenti rappresentazioni dell'artisticità, probabilmente, se non sicuramente, influenzato da quelli che sono aspetti legati e fondanti della sua vita privata se non culturale, come per l'appunto l'occupazione e vocazione del padre rispetto alla musicologia e la sua strutturata e personale

---

<sup>35</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*. [...] cit., p.133

<sup>36</sup> A.W.Tosi, *Kundera, Milan*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera\\_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera_(Enciclopedia-Italiana)), cit.

passione per essa, quale unico mezzo per affrontare una crisi delle forme vissute dal romanzo contemporaneo proprio per un «riconoscimento nella confusione»<sup>37</sup>. Bona, ancora una volta è in grado di porre e definire un'analisi ben chiara, specifica ed ampia su quelle che sono a tutti gli effetti delle vere e proprie caratterizzazioni di Kundera. Egli infatti continua definendo come «Questo privilegio della musica, disciplina che rappresenta un *primus inter* fra le arti nel romanzo di Kundera, è un'eredità squisitamente romantica.»<sup>38</sup> riconfermando in tale modo quella che è l'autorialità del nostro romanziere rispetto a formalità costitutive proprie della sua individualità. A testimoniare constatabile è un ritorno basilare, in Kundera, che poggia sullo sviluppo tematico della *variazione* come base costruttiva delle opere stesse, non tanto in senso puramente musicale «ma come una forma di ampliamento dello spettro del dato dell'eventualità dell'ambiguità»<sup>39</sup>.

Tale questione, centrale rispetto alla nostra analisi, asserisce incontrovertibilmente un'intenzione propria del nostro autore, ovvero considerare «il suo romanzo come una composizione polifonica organizzata attorno a un tema, a una parola-concetto che, come un dado, mostra più facce: le sue variazioni.»<sup>40</sup> Definizione e assimilazione tematica di Bona, quindi, che permeerà la figura ed il lavoro di Kundera come un insieme totalizzante e profondamente legato all'autentica vocazione stessa dell'autore.

Sviluppando e sostenendo una continuità, quindi, all'interno di un'analisi che poggia generalmente su quella che possiamo definire come la peculiarità letteraria propria di Kundera, è sicuramente cruciale considerare determinate caratteristiche che possono a grandi linee aiutare a identificare quelli che sono elementi narrativi e ideologici all'interno delle sue opere. Tra queste possiamo riscontrarne alcune come continuative, quale per esempio una sorta di ricorrenza al mondo e alla teorizzazione filosofica, la cui base consiste prevalentemente nella figura centrale del Novecento di Franz Kafka così come di Friedrich Nietzsche. A tal proposito, infatti, non è raro ritrovare all'interno dei suoi volumi, tra cui *l'Insostenibile leggerezza dell'essere*, riflessioni che riprendono e ripropongono all'interno di un monologo interno al narratore, trasferitosi su carta, quelle che a tutti gli effetti rappresentano delle sorta di auto-analisi, di sé, dei personaggi (così come del mondo “fittizio” costruito per essi) e del mondo dell'umanità nella sua forma più generica, il

---

<sup>37</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*. [...], cit., p. 88

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> *Ibidem*

<sup>40</sup> *Ibidem*

nostro. Kundera, infatti, coglie tale specifica occasione per intraprendere una forma di dialogo indiretto ed una riflessione critica insieme al lettore, ripensando e contestualizzando in tal modo quelle che sono alcune delle nozioni più importanti del pensiero filosofico moderno. Nel caso specifico del nostro volume avviene una ripresa a più vie su uno dei pilastri della filosofia del Novecento precedentemente citato: Friedrich Nietzsche.<sup>41</sup>

In relazione a tale fondante considerazione, nevralgica e generatrice di ulteriori spunti di riflessione, è l'opinione diretta dell'autore, per cui: «Kundera ha sempre rifiutato per i propri scritti la definizione di “romanzo filosofico”: questo perché, come abbiamo detto all'inizio, egli non si propone di dare delle risposte, quanto piuttosto di suscitare interrogativi»<sup>42</sup>.

Cogliamo quindi quelle che sono delle basi artistiche che ricercano una sorta di costruzione di pensiero critico proprio nel e per il lettore. Di base tali riprese filosofiche, che si evolvono diversamente su diverse prospettive e tematiche, divengono un trampolino di lancio per Kundera per indagare quasi in compagnia di chi sta osservando lo sviluppo e la stesura del suo pensiero nel suo farsi, quelli che sono aspetti quasi universali, umani per l'appunto, attraverso l'esperienza del singolo personaggio, o della loro singola pluralità (caratteristica propria di Kundera quella appunto della polifonia, elemento fondamentale sul quale torneremo all'interno dell'analisi specifica sul romanzo). Tale riproposta di base filosofica, calata nel farsi della verità e profondità umana (comprendendo aspetti più crudi o normalmente non considerati nel romanzare più classico) permettono a Kundera di compiere dei veri e propri excursus tematici ampi ed oggettivi, capaci di muovere e smuovere più volte quella che è la prospettiva narrativa su cui il lettore compie il suo viaggio immaginifico, imprimendo una sorta di costante interrogazione senza morale o scopo, ma permettendo a chi si fa testimone del suo scrivere la libertà di raggiungere la propria visione, il proprio ragionamento individuale. Eventualità, queste, che permettono all'autore di soccombere alla ripetuta tentazione di mostrare ed analizzare insieme al lettore «i propri stessi arcani»<sup>43</sup>. Attraverso queste specifiche modalità di scrittura, il nostro autore è in grado così di compiere quelle che possiamo declinare, come fa Calvino stesso, a vere e proprie divagazioni in cui «Kundera fa delle sue riflessioni estemporanee quasi un diario dei suoi pensieri e umori.»<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Si rimanda per maggiori informazioni specifiche alla monografia: C.Gentile, *Introduzione a Nietzsche, Il Mulino, Bologna, 2017*. Soggetto comunque fondamentale e che andremo ad analizzare insieme all'interno di specifiche delimitazione nell'analisi dell'Insostenibile leggerezza dell'essere (cap.2), dalla pagina scritta al film.

<sup>42</sup> S.Ardito, *La risata di Dio: Libertà e necessità ne "L'Insostenibile leggerezza dell'essere" di Milan Kundera, [...]*, cit. p.5

<sup>43</sup> F. Spinella, Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire, [...]*, cit. p. 203

<sup>44</sup>Considerazione questa che lo scrittore italiano non perde volontà a stimare sottolineando la loro capacità di formalizzare quasi un romanzo parallelo a quello definito come centrale, poggiando la sua discorsività all'interno di un connubio tra elementi analizzati nel mondo da egli stesso costituito (così come la totalità delle sue componenti) e il mondo dell'esistenza umana (come generalità totalizzante).

A ragion di questa prospettiva, che tende all'avvicinamento ideologico tra due dimensioni umane nel lavoro di Kundera, centrale è considerare un ulteriore fenomenica componente di base costante del e nel suo operare in qualità di romanziere, caratterizzata dalla non necessità di creare e strutturare dei personaggi come "credibilmente umani"<sup>45</sup>. A coronare tale considerazione posta sul ruolo umano all'interno delle sue opere, Kundera consolida all'interno dei suoi scritti, caratterizzati dalla divagazione, ovvero nei suoi intimi istanti di dialogo "diretto" col lettore, la necessità di intraprendere un'auto-analisi a più riprese, tentando di delineare la declinazione esplicativa di identificazione di quelle che possono essere le motivazioni e influenze che hanno permesso la nascita, quasi embrionale, delle umanità protagoniste del suo romanzare. Egli, infatti, decide spesso di intervenire direttamente e quasi personalmente all'interno del romanzo per dar forma proprio a quelle speculazioni di creazione, identificando egli stesso come i suoi personaggi in realtà «nascono da una frase, da un'immagine, da un gesto dilatati all'infinito, fino a diventare molto spesso la rappresentazione di questioni che attanagliano la filosofia»<sup>46</sup>, ponendo su di essi un reale e concreto centramento, nonostante la succitata strutturazione polifonica, così come vediamo verificarsi all'interno del suo volume *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*, sia per quanto riguarda Tomas che Tereza (due dei protagonisti).

All'interno quindi di una visione generale, che tende ad analizzare quelli che possiamo a grandi linee definire come aspetti fondamentali dell'ideologia Kunderiana, fondamentale è una qualsivoglia giustapposizione contestuale dello stesso autore. A tal proposito interessante è l'analisi posta in campo da Massimo Rizzante<sup>47</sup> all'interno del suo articolo *Kundera e*

---

<sup>44</sup> I. Calvino, *Due obiezioni a Kundera*, [...] cit. <https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/11/11/due-obiezioni-a-milan-kundera-di-italo-calvino-su-linsostenibile-leggerezza-dellessere/>

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> S. Ardito, *La risata di Dio: Libertà e necessità ne "L'Insostenibile leggerezza dell'essere" di Milan Kundera*, [...]cit., p.8

<sup>47</sup> importante poeta, saggista, prosatore e traduttore italiano, nato a san Donà di Piave nel 1963. Ha dedicato molto del suo lavoro all'analisi di Milan Kundera, partecipando direttamente al "Seminario sul romanzo europeo" dal 1992 al 1997 organizzato proprio dallo scrittore ceco.

<https://webapps.unitn.it/du/it/Persona/PER0004847/Curriculum>, UniTrento, Massimo Rizzante

*Fellini: orfani del passato e del futuro*, pubblicato nella rivista *Doppiozero* nel Giugno del 2022, che configura quella che definisce come un'inclinazione del nostro autore rispetto al «modernismo antimoderno»<sup>48</sup>. Contestualità, questa, che delinea principalmente una permeata criticità di base rispetto alla società, rappresentando in tale modo un «assenza di armonia con il presente e la stessa mancanza di illusioni sulle capacità di giudizio di coloro che verranno dopo»<sup>49</sup>. Una visione ben delineata quindi quella di Kundera all'interno di tale prospettiva, che permette a Rizzante di porre in correlazione la scrittura del romanziere alla regia di Federico Fellini (amici durante gli ultimi anni di vita del regista). Cogliamo quindi, grazie a tale analisi posta sulle basi ideologiche proprie di Kundera, la declinazione appartenente ad una considerazione basilare che ben rappresenta il romanziere, ovvero una totale, e a tratti disarmante, disillusione della realtà quale prospetto positivo in ognuna delle sue declinazioni. La funzionalità di tale principio di percezione della vita umana all'interno della società moderna non poteva non essere correlata da una buona dose di umorismo e di riflessa coscienza critica, poste come strumento di contrasto rispetto all'utopia umana di cui l'individuo stesso, spesso, è la prima ed unica vittima<sup>50</sup>.

Se dovessimo a tal proposito, quindi, compiere una sorta di riassuntiva rappresentazione delle sue opere e soprattutto del suo operare, interessante è la definizione descrittiva posta dalla rivista cinematografica *Ciak*, che definisce i suoi romanzi «intrisi della sua poetica commistione tra pensiero politico, sociale e riflessione sulla condizione umana»<sup>51</sup> calcando e manifestando pertanto quelli che sono stati, e rimarranno sempre, i precisi tratti personali ed artistici di Milan Kundera.

Fondamentali, quindi nell'analisi del nostro autore, sono dunque quegli aspetti personali ed oggettivi appartenenti per naturalità a fatti rappresentativi della politica umana, inevitabilmente commisurati al contesto storico e geografico in cui inserito e di cui esso stesso fece parte.

Considerevole per l'appunto è l'incontestabilità di appartenenza o di disappartenenza politica personale nel susseguirsi e strutturarsi delle sue narrazioni, sulle quali poggia e si identifica

---

<sup>48</sup> M.Rizzante, *Kundera e Fellini: orfani del passato e del futuro*, Doppiozero, <https://www.doppiozero.com/kundera-e-fellini-orfani-del-passato-e-del-futuro>, 2022

<sup>49</sup> *Ibidem*

<sup>50</sup> *Ibidem*

<sup>51</sup> V. Amitrano, *Morto l'autore de "l'insostenibile leggerezza dell'essere"*, [...], <https://www.ciakmagazine.it/news/morto-lautore-de-linsostenibile-leggerezza-dellessere-lo-scrittore-e-drammaturgo-milan-kundera/> cit.

una solida e continuativa base di velata dissidenza, dalla protesta alla commedia fino alla satira<sup>52</sup>. In tale modo Kundera dimostra quella che è a tutti gli effetti la sua più vera naturalità, in quanto romanziere e saggista, delineando quindi la fatuità personale nel declinarsi all'interno di differenti generi e forme, apportando però allo stesso tempo e modo una continuità trascendentale rispetto a quella che a tutti gli effetti è la sua esperienza e la sua visione ben strutturata all'interno di ideali specifici legati, come si è visto, alla politica ed alla storia in quanto mezzi di continuità con e per l'esperienza umana in quanto tale.

Una riflessione, quindi, quella succitata che dimostra e definisce il profondo e rappresentativo legame di Milan Kundera rispetto alla politica ed all'ideologia di base del suo contesto storico. Una comprovata qualificazione attraverso la quale è possibile delineare una particolare influenza all'interno della stessa strutturazione formale e tematica che lo caratterizza. In ragione di questa riprovata similitudine ed accostamento non è possibile per noi non considerare, ancor di più nella stesura di questa analisi, quello che è il rapporto tra l'autore, quindi Milan Kundera, e la Storia, all'interno di una progressiva strutturazione basata sulla giustapposizione di un insieme di postulati scientifici (e in tal contesto soggettivi) nello specifico. A rappresentare concretamente la funzionalità di tale accostamento, ritengo sia rappresentativa una riproposizione posta all'interno della monografia di Matteo Bona che riprende quelli che sono i *postulati sul concetto applicato alla storia* propriamente citati e considerati dal romanziere stesso, all'interno del romanzo-saggio *L'arte del romanzo (L'Art du roman. Essai)* 1988, ovvero:

- *Primo postulato: «Tratto tutte le circostanze storiche con la massima economia. Nei riguardi della storia, mi comporto come lo scenografo che allestisce una scena astratta con pochi oggetti indispensabili all'azione» (Kundera, 1988);*
- *Secondo postulato, o Principio della natura epifanica dell'evento narrativo<sup>38</sup>: «Delle circostanze storiche, prendo in considerazione unicamente quelle che creano per i miei personaggi una situazione esistenziale rivelatrice» (Kundera, 1988);*
- *Terzo postulato: «La storiografia scrive la storia della società, non quella dell'uomo. Perciò gli avvenimenti storici di cui parlano i miei romanzi sono spesso quelli che la storiografia ha dimenticato» (Kundera, 1988).*

---

<sup>52</sup> H. Bloom, *Milan Kundera, [...] cit.*, p. 14

- *Quarto postulato: «Non solo la circostanza storica deve creare una situazione esistenziale nuova per il personaggio di un romanzo, ma la storia deve essere capita e analizzata in se stessa come situazione esistenziale» (Kundera, 1988).*<sup>53</sup>

Riportando, quindi, all'interno di questa analisi sulle peculiarità proprie di Milan Kundera in quanto autore, tali personali considerazioni e corrispondenze narrative e storiche abbiamo modo di rappresentare e di scandagliare in maniera chiara e lineare quelle che sono le presupposizioni costruttive che alimentano ed irrorano l'esperienza dello scrittore in quanto tale, rispetto ad un rapporto con quella che appunto è la Storia. Un sincretismo narrativo-ideologico, quindi, che permette la costruzione di una situazione specifica e fondamentale per quanto riguarda la totalità delle sue opere tra un aspetto ed una ricerca banalmente conscia ed un trasporto personale costitutivo proprio della sua persona.

Milan Kundera in quanto romanziere, quindi, è rappresentativamente in grado, rispetto proprio all'insieme delle considerazioni succitate, di spostare l'azione storica all'interno di una situazione umana ed ancor di più esistenziale<sup>54</sup>, basandosi su una concettualità di base, ovvero che: «il mondo fa parte dell'uomo, è la sua dimensione e, a mano a mano che il mondo cambia, cambia anche l'esistenza (in-der-Welt-sein)» (Kundera, 1988).»<sup>55</sup>

Ne deriva un connubio quindi irrefrenabile ed instancabile quello tra l'uomo, in quanto componente della più generale umanità, e quella che è la storia in cui esso stesso è inserito. Due esistenze simulacro dello stesso avvenire ed influenzate l'un l'altra verso una spinta ad essere e a divenire qualcos'altro, qualcosa di Altro.

In successione a quest'analisi che sovrappone ed approfondisce il rapporto del romanziere rispetto al suo essere tale e poste, quindi, alcune delle basi fondamentali su quella che è ipoteticamente una strutturazione oggettiva della costituzione teorica di Milan Kundera, nevralgico, e di base interessante per lo sviluppo di tale elaborazione, diviene a questo punto l'analisi e la ripresa di quelle che sono le sue idee, le sue stesse parole, in grado di sancire nel modo più diretto possibile delle componenti personali ed autoriali rispetto ad ideologie e prese di posizione ben precise.

---

<sup>53</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere. [...]*, cit., pp. 70-71

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> *Ivi*, p.72

Trovo, infatti, fondamentale e rappresentativa, tra le altre, l'intervista posta direttamente allo scrittore da parte del giornalista Jordan Elgrably (attuale Editor in Chief presso *The Markaz Review*) nell'inverno del 1987, trascritta poi all'interno del volume numero 73 della rivista *Salmagundi* sotto la titolazione "*Conversations With Milan Kundera*". Al suo interno fin dalle prime righe, infatti, notiamo un interesse da parte del giornalista nel comprendere maggiormente quella che è la scrittura di e per Kundera. Tra i primi interrogativi posti in campo per compiere un'analisi soggettiva sul "romanzare" Elgrably gli chiede a Kundera se ritenga lo scrivere solo una forma di liberazione e di benessere, quasi come una metodologica riproposizione di auto-terapia e di *self-expression*<sup>56</sup>, in tutta risposta Kundera poggia una riflessione ed una personale riconsiderazione rappresentativa su quella che per lui è la scrittura definendo che:

*Writing is a form of therapy, yes. One writes to liberate something in oneself. However, this has nothing to do with an aesthetic value. If we confuse this sort of writing- wich is entirely sympathetic and legitimate, and has its mnemonic and therapeutic functions- with writing which requires a certain aesthetic, what we consider literature, we fall into graphomania. This is why I've found Roland Barthes' sentence, "Tout est écriture", very dangerous. He suggested there is an inherent aesthetic value in everything we write. I do not believe in the principle.<sup>57</sup>*

Cogliamo quindi, all'interno delle sue parole e modalità di analisi rispetto al suo lavoro e alla scrittura nel suo aspetto più generale, una visione ed un'ideologia ben precisa, chiara e coerente che compie una costante auto-analisi delle sue componenti legate in questo caso specifico ad elementi personali e non unicamente all'atto in sé di scrivere rispetto a chi lo compie. Kundera, infatti, pone una concreta attenzione rispetto a quella che è l'estetica dell'atto di scrivere in sé stesso, quale ideale individuale ed interno nella sua forma più naturale, negando inevitabilmente una qualsivoglia ricerca di un'ipotetica estetica del romanzo psicologico da manuale.<sup>58</sup> Questa situazione sottolinea in tal modo la sua stessa volontà al sottrarsi rispetto ad immaginifiche ed illusionistiche prospettive riguardanti quella che è una visualizzazione permanentemente estetica e di conseguenza irrealistica della scrittura, definendolo invece come avvenimento necessario del suo stesso essere in quanto umano.

---

<sup>56</sup> J. Elgrably, *Conversations with Milan Kundera*, Skidmore College, *Salmagundi*, n 73, 1987

<sup>57</sup> *Ibidem*

<sup>58</sup> F. Spinella, Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire*, [...], cit., p. 203

Proprio all'interno di una logica che tende a voler ricercare in maniera diretta la voce ed il pensiero più autentico di Kundera in modo del tutto soggettivo, meritevole di interesse e di rimarcazione è la provata e testimoniata constatazione per cui al nostro autore non piace parlare di sé. «Ho avuto un'overdose di me stesso»<sup>59</sup>. È così che Milan risponde al giornalista Christian Salomon durante un'ulteriore intervista pubblicata nel giugno del 2007 su *Lettera internazionale*, rappresentando quella che è a tutti gli effetti una presa di posizione sicuramente salda e ben definita rispetto al dover parlare di sé, non tanto come autore ma bensì come individuo, e non quindi delle sue opere in quanto tali. Kundera, quindi, manifesta una sorta di "disgusto" nel dover parlare, e rimarcare a più riprese, quella che è la sua individuale umanità rispetto a componenti esterne al suo lavoro, come egli stesso definisce.

Nonostante questa presa di posizione decisamente rappresentativa e "figlia" proprio di quelle ideologie di base che rappresentano la personalità individuale e artistica di Milan Kundera, di notevole interesse teorico è un ulteriore approfondimento che egli stesso compie durante lo strutturarsi temporale dell'intervista sopra citata, rappresentativo momentaneo fulcro del nostro analizzare. Egli, infatti, all'interno di una circospezione che tende ad interrogare vecchi romanzieri del passato, posta proprio sullo speculare teorico della narrazione di C. Salomon, compie quello che è un processo figlio del suo tempo e del suo operare, ovvero riconoscere l'inattuabilità di determinate convinzioni del passato, riguardanti per esempio l'importanza e la centralità di un romanzo rispetto ad un altro, in corrispondenza di determinate scale di classificazione oramai inevitabilmente divenute obsolete, e sottolineando in questo modo un elemento fondamentale rispetto alla scrittura e a sé stesso in quanto autore, ovvero che «la conoscenza dei suoi limiti»<sup>60</sup>. Con tale riflessione Milan Kundera cerca contestualmente di focalizzarsi sul compimento di una disillusione propria del suo fare in quanto artistico, attraverso l'utilizzo e lo schieramento ideologico di quelle che sono a tutti gli effetti delle verità basilari che cercano di corrompere e smascherare vecchie considerazioni figlie di un contesto lontano e in ragione di questo senza ombra di dubbio speranzoso. Proprio all'interno di tale riflessione, posta principalmente all'interno di riproposizioni identificative e di confronto tra storici autori tra cui Hermann Broch (riproposto a più riprese all'interno di tale dialogo), diviene rappresentativo circumnavigare la prospettiva concettuale apportata dal nostro autore. Ovvero, un elenco di caratteristiche che

---

<sup>59</sup> M. Kundera, C. Salmon (a cura di), *Intervista sul romanzo*, Lettera internazionale, <https://alfiosironi.wordpress.com/2007/06/08/intervista-a-milan-kundera/>, 2007

<sup>60</sup> *Ibidem*

egli stesso identifica come necessarie per comprendere quelle che sono le nuove modalità artistiche ed il loro funzionamento, distanziandosi personalmente da una rappresentatività narrativa ormai inattuale, che comprende:

*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 specificatamente romanzesco (in altre parole, invece di cercare di trasmettere messaggi apodittici, rimanere ipotetici, giocosi e ironici).<sup>61</sup>*

É proprio in questo modo quindi che Kundera ci fornisce, attraverso una declinazione ben definita ed ordinata, quelle che possono essere identificate come delle sorta di linee guida fondamentali per comprenderne il suo stesso operare. Esse, infatti ci permettono di comporre in tal modo un preciso mosaico intenzionale in grado di rappresentarlo in quanto romanziere e formalizzando attraverso importanti basi teoriche quelle che sono le radici ideologiche proprie di quegli universi narrativi che egli stesso, con il suo lavoro, è in grado di creare ed ampliare.

Egli continua, all'interno dell'intervista, ad analizzare, attraverso anche le domande del giornalista, quella che è appunto l'essenzialità dello scrivere in sé stesso come atto, componendo ed assestando un ulteriore passo in avanti teorico e metaforico, attraverso l'accostamento di tale pratica rispetto a quello che è l'intento ed il lavoro del compositore ceco Leos Janáček, da Kundera sempre ammirato proprio per una palesata vicinanza concettuale.

*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,*

---

<sup>61</sup> M. Kundera, C. Salmon (a cura di), *Intervista sul romanzo, [...]*  
<https://alfiosironi.wordpress.com/2007/06/08/intervista-a-milan-kundera>, cit.

*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.*<sup>62</sup>

Ritengo che all'interno di questo excursus che tende, come più volte espresso, a voler analizzare l'operato e la base ideologica del lavoro di Kundera umanamente ed artisticamente parlando, tale dichiarazione per l'appunto posta dall'autore stesso possa essere decisamente rappresentativa per comprenderne l'essenza, la base stessa del suo agire ovvero sinceramente diretto e senza fronzoli, libero da quelle "tecniche" capaci di incasellare e regolare qualcosa di naturalmente e fluidamente libero ed artistico. Considerazione, quindi, in grado di avvalorare in tal modo a tutti gli effetti una visione abbastanza chiara all'interno della poetica Kunderiana, ovvero che: «l'estetica del romanzo comprende e supera ogni idea del romanziere: l'opera è sempre più intelligente del suo autore.»<sup>63</sup>

Parlando però di quella che è la figura autoriale di Milan Kundera sicuramente non è possibile, all'interno di quest'ultima sezione ad egli dedicata, non considerare una conformità essenziale e rappresentativa, ovvero il suo essere oltre che romanziere anche importantissimo saggista. Qualifica questa che gli permette a tutti gli effetti di essere considerato, insieme ad altri importanti autori europei, tra cui *Jean Améry*, *Winfried Georg Sebald* ed *Emmanuel Carrère*, come uno dei rappresentanti del "romanzo saggio" proprio della letteratura contemporanea.<sup>64</sup>

Come Massimo Rizzante riporta all'interno del suo articolo *Milan Kundera, il maestro del romanzo*, pubblicato all'interno di *Doppiozero* nel Luglio del 2023, "La pubblicazione de *l'Arte del romanzo* fece conoscere il Kundera saggista"<sup>65</sup>. Attraverso questa pubblicazione, quindi Kundera, prenderà a suo carico l'ulteriore apposizione succitata. Nel suo svilupparsi l'autore compie una basilare riposizione di quelle che possiamo identificare come le sue personali prospettive rispetto al romanzare, all'interno del continente europeo, condendo il tutto con una buona dose di personale e caratteristica ironia ed ambiguità.

---

<sup>62</sup> M. Kundera, C. Salmon (a cura di), *Intervista sul romanzo*, [...], <https://alfiosironi.wordpress.com/2007/06/08/intervista-a-milan-kundera>, cit.

<sup>63</sup> M. Rizzante, *Milan Kundera, il maestro del romanzo*, Doppiozero, <https://www.doppiozero.com/milan-kundera-il-maestro-del-romanzo>, 2023

<sup>64</sup> L. Toffoli, *Il romanzo- saggio nella contemporaneità (1974-2021)*. *Améry, Sebald, Kundera, Carrère*, Università Ca' Foscari Venezia, Dottorato in critica letteraria e letterature comparate, 18/01/2023

<sup>65</sup> M. Rizzante, *Milan Kundera, il maestro del romanzo*, [...] cit.

Uno sfociare, quindi, all'interno di un'ulteriore e nuova metodologia d'espressione, che in fondo tanto nuova non è. Proprio in ragione delle considerazioni poste all'interno di questo paragrafo, infatti, abbiamo analizzato come per Kundera la storia, la realtà esistenziale dell'umanità e quindi anche la politica, fossero elementi nevralgici. Vediamo quindi come il suo romanzare perde proprio quell'inessenzialità che lui stesso ha sempre definito superflua, sviluppando delle prospettive tematiche maggiormente concentrate sull'attualità e l'esistenzialità umana non romanzata, quindi basata sulla sua stessa materialità, ovvero sulla saggistica.

Per non cascare nell'incoerenza tematica Kundera deciderà successivamente di compiere una svolta all'interno del suo percorso come rappresentante del romanzo-saggio, e per quello che esso stesso definisce come un risultato ed una scelta figlia unicamente del proprio piacere, decise, infatti, di trasformare il far "saggio" in uno scherzo che tende a non doversi mai prendere sul serio. Per esplorare, quindi, tale constatazione Kundera darà forma a lavori come la *Lentezza (La lenteur)* 1995, *L'identità (L'identité)* 1997 e *L'ignoranza (L'ignorance)* 2000, strutturando e sperimentando così a tutti gli effetti quello che possiamo identificare come un romanzo breve che ripercorre un percorso specifico, all'interno del quale: «un solo tema è trattato simultaneamente dall'inizio alla fine e dove i personaggi, seguendo un procedimento imitativo, tipico della fuga in musica, esplorano un aspetto particolare del tema, partecipando tutti alla sua costruzione polifonica»<sup>66</sup>

Riproponendo all'interno di questa formalizzazione nuovamente quella che è una costante di Kundera in quanto scrittore, ovvero l'assimilazione tra musica e scrittura (binomio identitario) in particolare rispetto alla polifonia, componente formale fondamentale della sua pratica artistica sulla quale torneremo successivamente.

Componiamo quindi a questo punto un mai completo inquadramento della figura del nostro romanziere come tale, del suo lavoro, delle sue "tecniche" piuttosto formali che tematiche (vista la sua ripetuta dichiarata mancanza di volontà nel voler dare una base solida e definita stessa alla scrittura come narrazione). Un lungo excursus quello composto in questo capitolo che cerca di raccogliere delle componenti dello stratificato e complesso autore ceco, in rappresentanza appunto della sua primaria apposizione rispetto al nostro nucleo tematico de *l'Insostenibile Leggerezza dell'Essere*. Un autore dai lineamenti, quindi, propri del suo tempo, del suo contesto, di un'ideologia scanzonatrice che non lascia spazio ad inutili

---

<sup>66</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere. [...]*, cit., p. 103

fronzoli, tendendo al risultato, al fulcro, per quanto esso spesso si presenti come ironico e soprattutto autoironico per sé e per il lettore, allargandosi a tratti rispetto ad una sfiorata ereticità sotto innumerevoli punti di vista. Una personalità forte nel suo non prendere mai delle direzioni prestabilite e appartenenti al “buon costume”, alla ricerca di una scrittura ma soprattutto di un universo che non riesce mai a prendersi troppo sul serio riportando però allo stesso tempo quelle che possono essere identificate come delle realtà universali condivise e profonde in quanto umane, uno scrittore dai mille volti che non tiene mai troppo a mettere in mostra il suo, Milan Kundera.



## **2 L'Insostenibile Leggerezza dell'Essere, dalla pagina scritta al film**

Tirando, quindi, le somme rispetto ad un'analisi che cerca di delineare gli aspetti biografici ed artistici di Milan Kundera, il passaggio successivo consiste nell'approfondire, se non avviare, quella che è possibile definire come una concreta scomposizione ed osservazione critica di qualcosa che a tutti gli effetti possiamo identificare come la nostra materia prima, il primo punto base per la stesura e ideazione di questa stessa ricerca, ovvero il romanzo de *l'Insostenibile Leggerezza dell'Essere*. Arrivati quindi a questo capitolare, l'obiettivo principale è uno (nella sua totale mancanza di unilateralità) ovvero: analizzare nello specifico l'opera di Milan Kundera, di qui questa ricerca prende il nome ed avvio, per poi spostarsi rispetto al suo specifico adattamento cinematografico, compiendo quindi una ricostruzione d'indagine tra la pagina e lo schermo.

I punti principali, quindi, su cui ci soffermeremo comprenderanno al loro interno: un'analisi rispetto al romanzo in sé, considerando gli aspetti generali più rappresentativi del suo essere tale, per poi compiere il passo successivo, ovvero spostare lo sguardo e l'analisi su quella che è a tutti gli effetti la trasposizione cinematografica, omonima e distribuita solamente quattro anni dopo la prima pubblicazione del volume.

Nell'analisi che cerca di circoscrivere le specifiche artistiche e compositive del nostro "primo" soggetto narrante, gli elementi che verranno maggiormente presi in considerazione in questa sede, saranno in primo luogo delle contestualità interne e costitutive stesse del romanzo, e successivamente un breve ma sentito excursus su delle peculiarità intrinseche della vicenda raccontata da Milan Kundera, ovvero delle fattualità che ho identificato come "echi filosofici", rispetto all'impattante componente narrativa e spaziale che queste riproposizioni filosofiche hanno nella strutturazione del romanzo.

Ciò di cui ci occuperemo principalmente, invece, rispetto al trasferimento sullo schermo, sarà un'indagine che parte all'interno di una considerazione quantomeno generale, ovvero: l'adattamento cinematografico, che svilupperemo riprendendo precedenti e affermate sezioni rispetto a questa fattualità molto diffusa all'interno del compartimento compositivo considerato (così come del teatrante, televisivo, e chi più ne ha più ne metta); per poi muoverci rispetto alla specificità del nostro caso, passando attraverso alcune necessarie considerazioni sul regista Philip Kaufman. Evidenziando la successiva peculiare compresenza

di elementi puramente compositivi all'interno di una comparazione artistica che si muove su diversi livelli e metodi di espressione.

In ultima sede si cercherà, quindi, di compiere un'analisi comparativa di queste due omonime strutturazioni narrative, consapevole delle diversificate componenti che le identificano tra due mezzi espressivi tra loro differenti. L'obiettivo, infatti, consiste nell'identificare ciò che cambia e ciò che resta nel passaggio che si iscrive tra pagina e schermo, appunto, dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere*, e delle esistenze che lo compongono.

## 2.1 Il Romanzo, echi filosofici

Per dare avvio, quindi, a questa seconda sezione della tesi, come primo obiettivo vi è la volontà di approfondire componenti interne al volume di Milan Kundera *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, 1984, poggiando come fulcro di interesse, oltre alle qualificazioni più evidenti del suo stile compositivo, quelli che sono i continui rimandi filosofici in esso inseriti e parti fondamentali della sua materia concettuale.

Quelli che possiamo definire come dati potenzialmente “biografici” rispetto al romanzo, per comporre una possibile ricostruzione cronologica di questo binomio artistico, sono stati precedentemente già descritti nel corso della sezione a Kundera dedicata. Tra questi appunto quelle che sono contestualità legate alla pubblicazione, date le difficoltà pratiche vissute dall'autore rispetto alla sua libertà di espressione negata, vissuta all'interno della sua stessa madrepatria, di cui si è posto un considerevole approfondimento nel capitolo precedente. Ricordiamo, infatti, che anche rispetto alla specificità legata a questo romanzo la sua prima pubblicazione avvenne per la prima volta in Francia nel 1894 da una piccola casa produttrice, e rappresentò uno dei primi due libri del nostro autore scritti all'interno della contestualità dell'esilio<sup>67</sup>. Con la rappresentatività dell'espatrio e della ritirata cittadinanza, Kundera si ritrova quindi a dover confrontarsi con una lingua nuova, compiendo nel suo farsi una vera e propria traduzione concettuale oltre che linguistica. Componente non secondaria e approfonditamente considerata all'interno del volume monografico a tale tema dedicato, ovvero: *Translating Milan Kundera* di Michelle Woods (pubblicato nel 2006), in cui viene appunto analizzata una specificità nel suo attuarsi rispetto a contestualità pratiche. Al suo interno, quindi, viene sviluppata rappresentativamente quella che è l'esperienza della traduzione, ma soprattutto della scrittura immaginata come portatrice di concetti ben più profondi del singolo insieme di parole, all'interno di un continuo ripensamento, una ripetuta ri-articolazione.<sup>68</sup> Proprio in ragione di queste inevitabili complicazioni per il nostro romanziere, Michelle Woods decide di riportare all'interno del volume quelle che sono delle vere e proprie trasposizioni rispetto a opinioni ed esperienze vissute direttamente da Milan Kundera, che ben esemplifica: «*my books lived their lives as translations; as translations, they were read, criticised, judged, accepted or rejected. I am unable not to care about*

---

<sup>67</sup> M. Woods, *Translating Milan Kundera*, [...], cit., p. 10

<sup>68</sup> *Ibidem*

them»<sup>69</sup>. Cogliamo quindi quella che è una situazione complessa a livello personale per Milan Kundera, che si ritrova inevitabilmente nella particolare situazione di dover ripensare e sviluppare riflessioni profonde, come avverrà nella stesura della sua opera su cui ci soffermeremo, che necessitano inevitabilmente di essere tradotte in una lingua che non gli appartiene ma che allo stesso tempo gli permette di riconsiderare la sua stessa scrittura:

*I too was forced from then on to write for translators only. And, paradoxical as it may seem, i feel it has done my mother tongue a lot of good... I am very concerned that I should be translated faithfully. Writing my last two novels, I particularly had my french translator in mind. I made myself- at first unknowingly- write sentences that were more sober, more comprehensible. A cleansing of the language. I have a great affection for the eighteenth century. So much the better then if my Czech sentences have to peer carefully into the clear mirror of Diderot's tongue.*<sup>70</sup>

Il risultato che quindi scaturisce da tale connubio di contestuali situazioni, comporta la commistione di differenti motivazioni e risoluzioni che forzatamente influiscono sulla scrittura e sulla persona di Milan Kundera, e la necessaria simbiosi tra queste due componenti, come nella stesura e nella materia propria che costituisce *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*.

Tra di esse riscontriamo come succitato, e ben descritto all'interno della monografia di Michelle Woods, la difficoltà concreta nel ripensamento, nello stravolgimento complesso che sta alla base di una nuova forma di scrittura, se non di pensiero, «*Translation is my nightmare. I've lived horrors because of it*»<sup>71</sup>. Così, infatti, Kundera descrive il suo rapporto con la traduzione all'interno dell'intervista con Elgrably, come un vero e proprio trauma, fenomeno pratico che si va a sommare forzatamente a tutte quelle che sono state le complesse ri-articolazioni proprie, interne al romanziere, rispetto ad una concretezza umana e di perdita, ovvero l'esilio. Allo stesso tempo però vediamo come questa nuova sfida per la scrittura e soprattutto l'espressione propria di Milan Kundera, gli permetterà di divenire lo scrittore che il mondo intero ha avuto occasione di conoscere e di apprezzare, che gli consentirà di consolidarsi come uno dei nomi più annoverati e riconosciuti a livello internazionale:

*«As a result, for 20 years Kundera wrote in a language that few people could read, yet in that time he became a best-selling international success thanks to the wide-ranging*

---

<sup>69</sup> M. Woods, *Translating Milan Kundera*, [...] cit., p.25

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 12

<sup>71</sup> J. Elgrably, *Conversations with Milan Kundera*, [...] cit, pp. 17-18

*translation of his novels. Although Kundera gained a world- wide readerhip as a result of translation»<sup>72</sup>.*

Nonostante ciò, Kundera rimarrà sempre restio verso tale inevitabile conformazione, situazione questa che gli comportò non pochi criticismi all'interno della comunità letteraria e non solo.

Tale fondamentale capitolazione rientra all'interno di uno specifico spettro che comprende al suo interno, come succitato, il romanzo di nostro primario interesse, di cui si sta cercando di compiere un'analisi tecnica e contestuale. *L'Insostenibile leggerezza dell'Essere*, infatti rappresenterà un capitolo fondamentale all'interno della carriera e soprattutto del riconoscimento internazionale rispetto alla figura di Milan Kundera. Tra le motivazioni di questo successo cogliamo quelle che sono delle contestualità che modificheranno l'apporto letterario di tale scrittura all'interno di una considerazione decisamente più estesa. Attraverso, quindi, questa analisi posta approfonditamente da Michelle Woods, cogliamo oltre ad elementi specifici dell'autorialità, anche qualificazioni fondamentali per la stesura, la creazione e la distribuzione di tale riconosciuto volume.

A concludere tale ricerca che circoscrive quelle che sono delle risoluzioni esterne rispetto al semplice contenuto del romanzo, e che riconsidera elementi propri di Milan Kundera e della sua scrittura, rispetto ad un mutato approccio alla concettualità di un forzato cambio espressivo a livello linguistico, fondamentale è un'ulteriore contestualità che specifica sia quella che è una risoluta presa di posizione dell'autore che una giustapposizione propria del romanzo. Questo fenomeno consiste in una scelta dell'autore, ovvero che nonostante la conclusione di quella che è stata ulteriormente definita come la *Rivoluzione di velluto*, conclusa nel 1989, e quindi la liberazione della Repubblica Ceca dal comunismo russo, Kundera comunque non rilasciò i diritti d'autore dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere* nel suo paese di origine fino al 2006, deliberando così un'attesa che durò ben 17 anni.

Ciò che possiamo assumere, quindi, ancora una volta, è la presenza di una personalità determinata all'interno di un insieme valoriale ben specifico, personalità non avvezza a inconsistevoli fronzoli e al "buon costume" proprio di un'epoca segnata da costanti incoerenze e problematiche, che testimonia la poca malleabilità personale nel doversi ripensare proprio come scrittore.

---

<sup>72</sup> M. Woods, *Translating Milan Kundera*, [...] cit., p.1

A questo punto, cruciale, è spostare lo sguardo di tale ricerca su quelle che sono delle vere e proprie componenti interne del nostro romanzo, del nostro punto di partenza all'interno di questa deliberata scomposizione delle qualificazioni più o meno registrabili all'interno di un rapporto tra due differenti mezzi di espressione, in grado però di posizionare al centro quella che è l'esistenza in quanto esperienza umana.

Cogliamo quindi delle compresenze tra gli aspetti assimilabili e distinguibili tra quello che è il mezzo della scrittura (come il romanzo in questo specifico caso) e della costruzione cinematografica, comparazione ancora più solida all'interno di quello che è un adattamento, per di più omonimo, dal momento che Kundera è autore della sceneggiatura.

Prima di compiere però un preciso approfondimento tematico su tale specifica questione, soggetto della nostra analisi, e la successiva suddivisione tematica riguardante il confronto tra romanzo e film, tenevo a porre una breve descrizione di quello che è a tutti gli effetti un impianto tematico inevitabilmente differente, che permette a Milan Kundera di apportare ed inserire elementi di analisi, legati all'esistenza, che si rendono per loro stessa natura e per specifiche qualità del linguaggio filmico, complesse da riportare all'interno dell'adattamento. In questa specifica sede si sta cercando di delineare quelle che sono, le personali e succinate, divagazioni artistiche e filosofiche proprie e rappresentative del romanziere e il loro costituire una vera e propria composizione all'interno della sua stessa scrittura.

Nel volume *dell'Insostenibile Leggerezza dell'Essere*, 1984, Kundera ha la possibilità, che non perde occasione di cogliere, di inserire tali composizioni da lui stesso definite come non filosofiche, ma che da tale universo riprendono le componenti basilari che le qualificano in quanto tali. Tra queste, all'interno del nostro specifico romanzo, diventa fondamentale una figura, in quanto intellettualità più volte nominata e citata nella stesura ideologica del romanzo, ovvero: Friedrich Nietzsche.

Kundera, innerva, se non propaga una vera e propria germogliazione narrativa, assimilando in diversi punti la stesura di questo romanzo rispetto alla fondamentale figura del 900 di Nietzsche. Egli infatti decide di iniziare, di permettere appunto, che le prime parole del volume siano propriamente riprese da un pensiero specifico, da un teorizzare proprio dell'importante figura protagonista del pensiero del 900:

*L'idea dell'eterno ritorno è misteriosa e con essa Nietzsche ha messo molti filosofi nell'imbarazzo: pensare che un giorno ogni cosa si ripeterà così come l'abbiamo già*

*vissuta, e che anche questa ripetizione debba ripetersi all'infinito! Che significato ha questo folle mito?*

*Il mito dell'eterno ritorno afferma, per negazione, che la vita che scompare una volta per sempre, che non ritorna, è simile a un'ombra, è priva di peso, è morta già in precedenza, e che, sia stata essa terribile, bella o splendida, quel terrore, quello splendore, quella bellezza non significano nulla*<sup>73</sup>

Queste le primissime righe che compongono e strutturano il romanzo, parole posizionate assolutamente non casualmente da Milan Kundera, l'inizio e il prologo di una vicenda umana dalle sfumature complesse, ma che decide di porsi e quindi di presentarsi a chi ad esse si avvicina attraverso quella che è la teoria dell'eterno ritorno ripresa proprio da Friedrich Nietzsche, che qui diviene ambasciatore teorico e concettuale dello stesso romanzo.

Ora, senza entrare all'interno di una speculazione filosofica, alla quale purtroppo nel corso dei miei personali studi non ho avuto la possibilità di cimentarmi (oltre che per puro diletto) non intendo, anche per una questione di focus di analisi, entrare nella specificità del campo filosofico. Nonostante questo, però ritengo che tale considerazione, che poggia su uno degli esponenti più importanti dei tempi moderni, non possa non essere quanto meno delineata nei suoi aspetti più evidenti, tralasciando quindi qualificazioni di sorta anche su una profilazione maggiormente cronologica.

In tale caso, ed in brevi e concise parole, la teoria dell'eterno ritorno consiste in una «concezione speculativa e cosmologica secondo la quale il corso degli eventi del mondo, compiuto il proprio ciclo, ritorna su sé stesso, in una serie indefinita di identiche ripetizioni.»<sup>74</sup> Si basa quindi su una ciclicità del ritorno. Tale concezione però poggia le sue basi su un dibattito longevo e a più voci. Tra i primi possiamo ricordare i presocratici nello stoicismo<sup>75</sup> legati quindi ad una visione tecnicamente contrapposta a quella del positivismo, ovvero dell'illimitato progresso. Tale supposizione teorica venne però allontanata nel periodo legato all'età moderna, preve spinte provenienti da differenti direzioni, come per l'appunto le correnti idealistiche e la teologia, come ben si può immaginare, fino a una riproposizione ideologico-concettuale appunto posta in campo dal succitato filosofo. La riconsiderazione propria di tale quantificazione esistenziale prende consistenza all'interno dell'opera di F.W.

---

<sup>73</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano, 2001, p. 11

<sup>74</sup> Enciclopedia Treccani, *Eterno ritorno*, Enciclopedia on line, <https://www.treccani.it/enciclopedia/eterno-ritorno/>

<sup>75</sup> *Ibidem*

Nietzsche del 1883-1885: *Also sprach Zarathustra, ein Buch für Alle und Keine (Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno)*. Nonostante ciò, il filosofo non compì mai un'ipotetica delimitazione ben chiara e definita di tale speculazione, ma ne aggirò il confine tematico che la definisce, all'interno di un teorizzare per l'appunto filosofica e quindi frutto di un continuo domandare porre e ipotizzare, Nietzsche parla di quello che è il continuo ritorno dell'eguale, per cui «tutto ciò che sta vivendo e ha vissuto, deve ritornare senza nulla di nuovo»<sup>76</sup>.

In questa sede quindi si è cercato di delineare cronologicamente e teoricamente quella che è tale teoria, con lo scopo di constatare però la sua centralità rispetto all'opera propria di Kundera, che attraverso la personale divagazione del suo pensare rispetto a tale speculazione cosmologica identifica e specifica quella che è la titolazione stessa dell'opera, costituendo su di essa quindi un'identità ben precisa.

*Se ogni secondo della nostra vita si ripete un numero infinito di volte, siamo inchiodati all'eternità come Gesù Cristo alla croce. È un'idea terribile. Nel mendo dell'eterno ritorno, su ogni gesto grava il peso di una insostenibile responsabilità. Ecco perché Nietzsche chiamava l'idea dell'eterno ritorno il fardello più pesante (das schwerste Gewicht).*

*Se l'eterno ritorno è il fardello più pesante, allora le nostre vite su questo sfondo possono apparire in tutta la loro meravigliosa leggerezza.*

*Ma davvero la pesantezza è terribile e la leggerezza è meravigliosa? <sup>77</sup>*

Kundera, quindi, all'interno del romanzo continua a ragionare rispetto a tale teorizzazione poggiando le basi “filosofiche” che innerveranno la totalità del romanzo, dell'intero universo narrativo, di cui si fanno visibili torri di avvistamento i personaggi, che in esso si muovono delineati a partire da una concettualità propria di una cosmologia che interroga sé stessa. Un ossimoro quindi paradossale quello che Kundera compie nella titolazione e nell'espressione della sua opera, così come per la suddivisione della sua struttura attraverso la definizione dei differenti paragrafi. Essi infatti sono suddivisi in:

*I. La leggerezza e la pesantezza*

*II. L'anima e il corpo*

---

<sup>76</sup> L. Adamo, *L'eterno ritorno del sempre uguale. Il problema del tempo in Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche e Charles Baudelaire*, Università di Siena, Corso di Laurea Magistrale in Storia e Filosofia, 2017, p. 5

<sup>77</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, [...] cit., p.13

*III. Le parole fraintese*

*IV. L'anima e il corpo*

*V. La leggerezza e la pesantezza*

*VI. La grande marcia*

*VII. Il sorriso di Karenin*

Cogliamo, quindi, oltre a una ripetizione omonima all'interno di tale suddivisione che di base non corrisponde a una netta separazione tematica, ma che, per la maggior parte degli enumerati capitoli, rappresenta una ripresa della simbolica associazione di contrapposti che sta propriamente alla base della teorizzazione succitata. Una paradossale e ripetuta unione di opposti, quindi quella riprodotta da Kundera, che sancisce al suo interno quelle umane qualificazioni compresenti nell'essenzialità stessa dell'esistenza.

*Che cosa dobbiamo scegliere, allora? La pesantezza o La leggerezza?*

*Questa domanda se l'era posta Parmenide nel sesto secolo avanti Cristo. Egli vedeva l'intero universo diviso in coppie di opposizioni: luce-buio, spesso-sottile, caldo-freddo, essere-non essere. Uno dei poli dell'opposizione era per lui positivo (la luce, il caldo, il sottile, l'essere), l'altro negativo. Questa suddivisione in un polo positivo e in uno negativo può apparirci di una semplicità puerile. Salvo in un caso: che cos'è positivo, la pesantezza o la leggerezza? <sup>78</sup>*

Come succitato quindi, Kundera riprende questa teorizzazione basilare propria di Parmenide, considerandone le peculiarità dualitarie, come opposti-contrapposti, e rendendo tale teorica composizione come propria rispetto a quella che possiamo a grandi linee definire come la strutturazione interna del volume stesso.

«Sebbene Parmenide postuli che la leggerezza sia positiva e il peso negativo, Milan Kundera, a favore di Nietzsche, osserva che il più pesante dei pesi, come gli eterni ritorni, designa la più intensa realizzazione nella vita umana.»<sup>79</sup>, questo è il passaggio successivo che possiamo indicare e circoscrivere all'interno delle, consapevoli o meno, divagazioni composte dall'autore nella strutturazione concettuale del romanzo, cogliendo come materiale di riflessione principale quelle che sono le vedute appartenenti al filosofo tedesco, proprio attraverso la strutturazione da egli stesso composta nei suoi personaggi.

---

<sup>78</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, [...] cit., p. 13

<sup>79</sup> K. Shahnewaz, *La nozione di eterno ritorno nell'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, University of liberal arts, Bangladesh, 2011

Un passaggio molto bello, che esprime apertamente questa succitata considerazione, è posto in modo chiaro e diretto circa verso il finale del volume, in cui seguendo in modo empatico e delicato il flusso dei pensieri di Tereza (una dei protagonisti centrali de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*), cogliamo una riflessione della dolcezza a mio parere commovente rispetto al suo amico più vero, Karenin, il suo cane (regalatogli da Tomas il giorno delle loro nozze). Una declinazione dell'esperienza filosofica quindi allo stesso tempo ricca di una giustapposizione precisa rispetto alla sua emotività, e come spesso succede In Kundera, rispetto all'esistenza umana nella sua totalità:

*Se Karenin fosse stato un essere umano e non un cane, di sicuro già da tempo avrebbe detto a Tereza: "Senti, non mi va più di portare in bocca ogni giorno un panino. Non puoi inventare qualcosa di nuovo?". In questa frase è contenuta tutta la condanna dell'uomo. Il tempo umano non ruota in cerchio ma avanza veloce in linea retta. È per questo che l'uomo non può essere felice, perché la felicità è desiderio di ripetizione.*

*Si, la felicità è desiderio di ripetizione, dice tra sé Tereza<sup>80</sup>*

È così quindi che lo scrittore identifica quello che è lo scarto tra la leggerezza e la pesantezza, rispetto prevalentemente alla contrapposizione di ciò che banalmente è un incasellamento in sistemi di giudizio che non considerano la complessità dell'esistenza, dell'essere. E proprio in ragione di questo una netta presa di posizione rispetto alla complessità umana è rappresentata dal continuo rimuginare di Tomas sulla sua stessa vita ed il modo in cui essa si articola, fino ad il raggiungimento di una totalità di svelato senso che verte alla leggerezza in tutta la sua pesantezza: «Io non ho nessuna missione. Nessun uomo ha una missione. Ed è un sollievo enorme scoprire di essere liberi, di non avere una missione»<sup>81</sup>

Un altro passaggio molto interessante e rappresentativo rispetto alla concezione umana della leggerezza e del suo "contrapposto", per quanto spesso assimilabili, viene posta in campo dall'altra protagonista donna dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere*, ovvero Sabina. In questo frangente, tra i molti interessanti elaborati rispetto alla sua figura e alla sua esistenza, ho deciso di riprendere quello che è uno stato d'animo interno che la disturba rispetto alla perdita di qualcosa, ovvero la perdita di un uomo, Franz, che lei stessa ha abbandonato:

---

<sup>80</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, [...] cit., pp. 302, 303

<sup>81</sup> *Ivi*, p.317

*Dopo quattro anni passati a Ginevra, Sabina si era stabilita a Parigi senza riuscire a riprendersi dalla malinconia. Se le avessero chiesto che cosa le era successo, non avrebbe trovato le parole per dirlo. Un dramma umano si può sempre esprimere con la metafora della pesantezza. Diciamo, ad esempio, che ci è caduto un fardello sulle spalle. Sopportiamo o non sopportiamo questo fardello, sprofondiamo sotto il suo peso, lottiamo con esso, perdiamo o vinciamo. Ma che cos'era successo in realtà a Sabina? Niente. Aveva lasciato un uomo perché voleva lasciarlo. Lui l'aveva forse perseguitata? Aveva cercato di vendicarsi? No. Il suo non era un dramma della pesantezza ma della leggerezza. Sulle spalle di Sabina non era caduto un fardello ma l'insostenibile leggerezza dell'essere. [...] Sabina sentiva attorno a sé il vuoto.*<sup>82</sup>

Questi sono alcuni dei passaggi, che a mio parere, possono essere considerati come i più rappresentativamente pregnanti proprio di questa energia incontrovertibilmente umana, ovvero della complessità emotiva e psicologica del singolo individuo nella stratificazione identitaria, che trova un pratico sostegno nella costruzione filosofica.

Un elemento mi coglie però più di altri rispetto a tali riflessioni, ovvero l'empatia che raccontano e raccolgono queste donne nel momento di attraversamento del proprio flusso di coscienza, della propria persona, nei momenti più complessi e più frustranti. Personalmente ho la netta percezione che Kundera riconosca in esse l'increspatura sulla superficie, l'abisso dell'Io in quanto essere femminile rispetto ad un sistema basicamente patriarcale, come il nostro dopotutto, e permetta a loro, se non il contrario ovvero che loro stesse gli permettono, di cogliere attraverso i loro occhi, la complessità dell'emotività umana e ne diventino quindi testimoni e torri di avvistamento.

Le considerazioni rispetto all'empatia e la capacità di leggere tratti che caratterizzano le protagoniste femminili del romanzo al pari di superfici visibili rispetto all'interiorità umana più sincera, prive di "armature", divengono in un certo qual senso esponenti di un ulteriore accostamento particolarmente toccante tra la discorsività di Kundera e la rappresentanza filosofica di Nietzsche. Tale riflessione avviene all'interno di una contestualità precisa rispetto alla sensibilità e all'ancora persistente flusso di pensieri propri di Tereza, sempre in correlazione a quello che è il suo rapporto e la concreta presenza di Karenin all'interno della sua vita, che la porta a compiere un'ulteriore dissoluzione rispetto al mondo animale e il suo complesso rapporto col mondo umano, all'interno, quindi, di una riproposizione propria del pensatore tedesco:

---

<sup>82</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, [...] cit., pp. 127-128

*Ho sempre davanti agli occhi Tereza seduta sul ceppo che accarezza la testa di Karenin e pensa al fallimento dell'umanità. E nello stesso istante mi appare davanti agli occhi un'altra immagine: Nietzsche esce dal suo albergo a Torino. Vede davanti a sé un cavallo e un cocchiere che lo colpisce con la frusta. Nietzsche si avvicina al cavallo e, sotto gli occhi del cocchiere, gli abbraccia il collo e scoppia in pianto. [...] Nietzsche era andato a chiedere perdono al cavallo per Descartes. La sua pazzia (e quindi la sua separazione dall'umanità) inizia nell'istante in cui piange sul cavallo.*

*È questo il Nietzsche che amo, così come amo Tereza sulle cui ginocchia riposa la testa di un cane mortalmente malato. Li vedo l'uno accanto all'altra: entrambi si allontanano dalla strada sulla quale l'umanità "signore e padrona della natura", prosegue la sua marcia in avanti.<sup>83</sup>*

È così quindi che raccogliamo insieme, nella medesima sede, quelli che sono gli apporti fondamentali, i legami profondamente interconnessi tra quella che è la figura ed il pensiero di Nietzsche rispetto a Kundera, ma soprattutto rispetto ad un'umanità che iscrive in sé stessa quella che è la complessità del sentire.

Prima di porre il passaggio successivo, ovvero spostarci verso quella che è la centralità della nostra tesi, considerando quindi l'adattamento cinematografico del romanzo (dalla pagina allo schermo), ritengo interessante inserire un ulteriore passaggio in tale sede di analisi, in considerazione ad ulteriori rimandi "filosofici" all'interno del romanzo stesso.

Questa seconda prospettiva di corrispondente matrice filosofica che ho deciso quindi di analizzare, poggia su una concezione ben precisa, e non troppo su una figura specifica, ciò di cui voglio circoscrivere la componente narrativa in questa specifica delineazione è l'elemento del *Kitsch*, ripreso in più occasioni all'interno del romanzo. «Usato impropriamente come sinonimo di "cattivo gusto", il kitsch designa una delle categorie estetiche più importanti degli ultimi cento anni»<sup>84</sup>. Così lo studioso Andrea Mecacci all'interno di tale analisi delinea in maniera "educata" quella che è la rappresentanza del *Kitsch*, che diverrà fondamentale, appunto, nella stesura del romanzo del 1984. Al suo interno però tale fondamento prenderà delle linee rappresentativamente meno

---

<sup>83</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere[...]*, cit., pp. 257-258

<sup>84</sup> A. Mecacci, *Il Kitsch: un profilo storico-critico*, Nuova informazione bibliografica, Fascicolo 2, 2015, aprile-giugno, p. 285

appartenenti al “buon gusto”, declinazione però assolutamente ricercata dall’autore, se non nevralgica:

*Da ciò deriva che l’ideale estetico dell’accordo categorico con l’essere è un mondo dove la merda è negata e dove tutti si comportano come se non esistesse. Questo ideale estetico è il Kitsch. È questa una parola tedesca nata alla età del sentimentale diciannovesimo secolo e poi propagatasi in tutte le lingue. A furia di usarla, però si è cancellato il suo significato metafisico originario: il Kitsch è la negazione assoluta della merda, in senso tanto letterale quanto figurato: Il Kitsch elimina dal proprio campo visivo tutto ciò che nell’esistenza umana è essenzialmente inaccettabile*<sup>85</sup>

Tale visione ben chiara e definita da parte di Kundera nasce all’interno di una prospettiva precisa, ovvero il ricordo di quella che è stata la morte del figlio di Stalin negli anni 80. *Jakov*, infatti, come racconta lo scrittore si suicidò all’interno di un campo di prigionia tedesco, perché non sopportava l’umiliazione di dover pulire la propria latrina, lui, in quanto «figlio dell’uomo più potente della terra»<sup>86</sup>.

*Lui che porta sulle sue spalle il dramma più sublime che si possa immaginare (era allo stesso tempo figlio di Dio e angelo caduto) , deve forse adesso essere giudicato non per cose elevate (che abbiano a che fare con Dio e gli angeli) ma per della merda? Sono dunque così vertiginosamente vicini il dramma il dramma più eccelso e quello più infimo?*

*Vertiginosamente vicini? La vicinanza può dare la vertigine?*

*Si, può darla.*<sup>87</sup>

È tangibile quindi, all’interno di questo ulteriore passaggio una presa di posizione ben precisa di Kundera, senza quei famosi fronzoli di cui abbiamo analizzato la totale mancanza di interesse nello strutturarsi del capitolo precedente rispetto alle personali e ricorrenti scelte estetiche appartenenti alla sua concezione artistica, che gli consente come in questo caso di allargare la propria rappresentativa presa di posizione. Lo scrittore, infatti, all’interno di tali speculazioni su quella che è la natura umana, per quanto completamente vittima dell’illusionistica costruzione del *Kitsch*, analizza in numerosi capitoli quella che cronologicamente possiamo definire come una branca della teologia, che, fin dall’antichità si interroga sulla natura dell’atto del defecare rispetto alla cristianità e soprattutto rispetto alla

---

<sup>85</sup> M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, [...] cit., p. 254

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 249

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 250

figura di Dio. Kundera, infatti, pone dei quesiti non poco istigatori nel loro sussistere, scomponendo una a una tutte quelle giustapposizioni di base cristiane che istituiscono il “buon costume”, così come il *Kitsch* anche in un certo qual senso. Egli, infatti, riprende basi teoriche ben precise, come «le incisioni di Gustave dorè [...]Valentino, grande maestro della Gnosi del secondo secolo [...] San Girolamo»<sup>88</sup>. Rispetto alle loro differenti analisi teologiche lo scrittore ne analizza le peculiarità, che si spostano tra l’inconcepibilità dell’accostamento, anche solo immaginifico di Dio e la ”merda”, condividendo quindi con essa tutti quegli aspetti puramente, e secondo la loro prospettiva, vergognosamente umani. Alcuni, invece, si interrogano attraverso concrete analisi rispetto a tale situazione, con reale interesse. Il succo del discorso per Kundera però rimane uno solo: la disillusione, ovvero l’accettazione dell’umanità anche nelle sue parti più intime e socialmente inaccettabili, come il defecamento o l’intima ricerca di eccitamento e sessualità nella sua versione più passionale, tutte specifiche dell’umanità in quanto tale, perché come sottolinea Kundera: come può essere l’uomo a immagine e somiglianza di Dio se egli non possiede gli intestini e non defeca? <sup>89</sup>

Non troppo velatamente Kundera s’interroga quindi su quella che è l’esistenza più viscerale dell’umanità, quelli che sono gli istinti e gli intrighi intellettuali propri del suo antimodernismo, della sua completa disillusione, che attraverso le rimembranze legate ad eventi storici e teorie, o riflessioni primariamente filosofiche, approfondisce in compagnia del suo lettore quella che è l’identità umana in quanto esistenza legata inevitabilmente a spinte interiori impossibili da far tacere.

Tali riflessioni e digressioni, più o meno interne alla narrazione, sono in grado di affascinare chi ne può divenire diretto spettatore e suscitare degli interrogativi profondi e capaci di porre in completa discussione proprio su quelli che sono spesso identificati come dei pilastri del più comune e socialmente condiviso modo di affrontare la vita e quindi di agire.

Ho deciso, all’interno di un’analisi che punta primariamente ad un ragionamento ed interessamento a quella che è una dissezione tecnico-teorica della costituzione stessa dell’adattamento (quindi della trasposizione da pagina a schermo), di lasciare uno spazio di respiro a quella che è stata una totale fascinazione di veri e propri ragionamenti che inevitabilmente non possono lasciare il lettore indifferente e che nella loro strutturazione comportano delle contestualità fondamentali rispetto alla vicenda stessa ed alla sua

---

<sup>88</sup> M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, [...] cit., pp.251, 252

<sup>89</sup> *Ibidem*.

narrazione. Proprio per questo motivo ho voluto inserire all'interno di questa specifica sede (che anticipa quello che sarà il focus del nostro analizzare) alcuni di questi “echi filosofici” che si diramano ed innervano attraverso le basi e le fondamenta del nostro oggetto di studio, dalla pagina allo schermo.

## 2.2 Philip Kaufman

Arrivati circa alla metà del nostro secondo capitolo (che ci permette di avvicinarci ulteriormente al nostro fulcro d'interesse), non possiamo che compiere una svolta rispetto ad una direzionalità che tende a corrispettivi tematici leggermente differenti. All'interno del nostro analizzare, infatti, i punti di congiunzione e di rappresentatività sono costituiti dalla compartecipazione di due elementi fondamentali: la pagina e lo schermo.

Così come, quindi, ci siamo mossi rispetto all'autorialità, in primo luogo, e alle qualifiche proprie del prodotto in un secondo, rispetto alla scrittura di Milan Kundera e il suo romanzo, così faremo all'interno di questo interessante punto di svolta. Corrispettivamente ci muoveremo all'interno di un'interrogazione che muove i suoi primi passi rispetto all'autore, in questo caso ovviamente al regista, ovvero Philip Kaufman, al fine di fornirci delle basi teoriche e costitutive funzionali al passo successivo e, come descrive il nostro titoleggiare, decisivo. Grazie a quelli che possiamo identificare come gli elementi da noi analizzati all'interno di questo principio, potremo infatti considerarci maggiormente consapevoli proprio di quelle contestualità che permettono e inevitabilmente conformano quelli che possiamo indicare come i prodotti ultimi, ovvero il romanzo ed il lungometraggio. Una basilare riproposizione quindi di dati "esterni", come in questo caso l'autorialità di Kaufman e la sua specificità in quanto tale, che identificano una sorta di personalità propria rispetto a qualcosa che tecnicamente è inerme, oggettificato, ma che nelle mani e negli occhi di chi osserva il loro svincolarsi dall'immobilità diviene pulsione, diviene pensiero.

*«To me, thoughts are fun and art is fun. The strength of our society should not be idle entertainments but the joy of pursuing ideas.»*<sup>90</sup> È così che MUBI, sito web nato con l'estrema volontà di rendere disponibile quelli che sono a tutti gli effetti dei film d'autore, descrive Philip Kaufman, queste sono le uniche parole, accompagnate da una fotografia del medesimo, selezionate per rappresentare e descrivere quella che è la figura, in particolar modo registica di Kaufman. Ritengo che questa dichiarazione propria del regista sia in grado di sviluppare un impatto importante su chi la legge e soprattutto di rappresentare quella che è una base ideologica, che come sempre, si riversa su quella che è la linfa costitutrice dei prodotti che ne scaturiscono. Non molto si è scritto su Philip Kaufman, quasi un'entità intangibile

---

<sup>90</sup> MUBI, *Philip Kaufman*, <https://mubi.com/it/cast/philip-kaufman>

all'interno di quelle che sono delle considerazioni bibliografiche, constatazione legata a elementi specifici o semplice mancanza di riconoscimento? Molte sono state le domande da me stessa posta in fase di ricerca rispetto ad informazioni proprie che contestualizzassero questa figura autoriale, vista la privazione di fonti attendibili e certificate rispetto al suo operato, in questa sede, all'interno di un approfondimento a lui specificatamente rivolto, forse troverò e troveremo una risoluzione a questi quesiti rispondenti a fattualità da me vissute. Prima di cercare di approfondire, però, quella che è una constatazione primariamente legata alla poetica propria del regista, e di quelle che possono essere delle motivazioni capaci di spiegare questa vacuità di informazioni, interessante è riportare alcuni degli elementi contestuali che lo caratterizzano e che lo hanno formato come tale.

Philip Kaufman nasce a Chicago, Illinois nell'ottobre del 1936 <sup>91</sup>, nella sua città natale frequenta e si diploma presso l'Università statale (*University of Chicago*) dove «*met Rose Fischer, his future wife and writing partner at the University*»<sup>92</sup>. Successivamente decise di frequentare la *Harvard Law School* per un anno, per poi tornare all'Università di Chicago con l'obiettivo di raggiungere una laurea in Storia. <sup>93</sup> Nonostante i buoni propositi Kaufman non riuscì a raggiungere tale ambizione accademica, proprio perché nel corso del 1960 sospese la scrittura della sua tesi magistrale si trasferì con la moglie Rose e il loro neonato, Peter, a San Francisco. <sup>94</sup>

Non trascorse molto tempo però, prima che la famiglia Kaufman diventasse protagonista di ulteriori stravolgimenti geografici ed organizzativi. Dagli anni 60 in poi, infatti, essi vissero quello che può essere identificato come un costante girovagare all'interno del continente europeo. Questo “girovagare” come precedentemente e frettolosamente qualificato nella realtà più concreta non era frutto di un inclassificabile vagabondaggio, ma bensì una scelta legata a quelle che sono delle contestualità lavorative proprie del nostro regista. Egli, infatti, ricopriva principalmente l'occupazione di insegnante polivalente, proprio grazie alla sua versatilità rispetto a quelli che sono stati a livello pratico i contatti con differenti campi del sapere: «*In Greece, he taught English: in Florence, he taught math*»<sup>95</sup>.

---

<sup>91</sup> Coming soon, *Philip Kaufman*, regista e sceneggiatore  
<https://www.comingsoon.it/personaggi/philip-kaufman/56871/biografia/>

<sup>92</sup> A. Insdorf, *Philip Kaufman*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, Springfield, 2012, p.3

<sup>93</sup> *Ibidem*

<sup>94</sup> *Ibidem*

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 4

Proprio questa possibilità vissuta in prima persona da Kaufman, oltre che dalla sua famiglia, gli permise ovviamente di entrare in contatto con innumerevoli aspetti legati proprio alle culture dei paesi in cui soggiornava come ospite ed insegnante. Qualifica questa che gli permise di conoscere, ma ancor di più di appassionarsi, ad aspetti propri delle appartenenze in primo luogo culturali dei paesi in cui sostava, come per l'appunto il cinema:

*The Kaufman family took off for Europe precisely when the French New Wave was rising, and its giddy sense of experimentation made quite impression. [...] It was in Italy that he saw John Cassavetes's seminal independent American film Shadows and later- in a movie theater near Amsterdam- Shirley Clarke's The Connection. «Those two movies were for me the start of something new here- I could feel the cry of America, the sense of jazz. Then there were inklings of what became known for a brief period of time as the New American Cinema. So i come back to Chicago in 1962 and set about trying to learn as much as I could, seeing every foreign movie I could » (qtd. In Cowie 115). Kaufman would learn to become a director by turning his unfinished novel into Goldstein, an American independent "nouvelle vague" hybrid. And his subsequent work continued to manifest European inspiration as well as sophistication <sup>96</sup>*

Si è deciso quindi all'interno di questa specifica sede di inserire quelle che sono per intero le dichiarazioni e le contestualizzazioni proprie della monografia considerata sulla figura di Philip Kaufman. Esse, infatti, sono in grado di descrivere in modo eloquente le peculiarità specifiche che hanno portato all'avvicinamento, e il conseguente prolifico accostamento, tra il precedente docente polivalente e il mondo del cinema. Nello specifico del cinema europeo nel corso degli anni 60, che, come sottolineato da Anette Insdorf, ha avuto senza ombra di dubbio un importante influsso sulla sua carriera registica.

Arrivati a questo punto, quindi, di un'analisi che si concentra primariamente su quelli che sono gli aspetti propri dell'esperienza registica e dell'approccio al mondo della cinematografia (tema di nostro centrale interesse), nevralgico è considerare quelle che sono delle contestualità legate a qualificazioni personali dello stile e ancor di più dei lungometraggi propri che identificano Philip Kaufman in quanto autore.

Per tentare di scomporre e classificare nel modo migliore possibile le componenti proprie di quelle che possiamo individuare come le qualifiche generali legate alla sua regia, scavalcando per un momento i suoi lavori da un punto di vista più quantitativo, una guida in grado di

---

<sup>96</sup> A. Insdorf, *Philip Kaufman*, [...] cit., pp 3-4

porre della sorta di binari su cui instaurare un rapporto di continuità ci è dato dalla monografia della scrittrice cinematografica americana succitata.

All'interno, infatti, della successione tematica del volume, Annette scandaglia meticolosamente quelle che sono delle particelle che nella loro totalità possono fornire un piano complessivo chiaro e dettagliato. La scrittrice, infatti, riconosce e sottolinea a tutti gli effetti quella che lei stessa definisce come una ricchezza di stilistica e di filosofica *verve* che innerva lo stile cinematografico di Kaufman, la sua firma per così dire, ma come allo stesso tempo tale innegabile qualificazione non venga riconosciuta, quantomeno non al livello che meriterebbe.<sup>97</sup>

*One reason is that the movies of directors such as Woody Allen, Robert Altman, or Quentin Tarantino are easier to categorize as belonging to one person. Because Kaufman's versatility is greater than his recognizability, he is considered less of an auteur. But close analysis of his twelve films reveals a true auteur at work.*<sup>98</sup>

Le parole della scrittrice statunitense non lasciano spazio a troppe speculazioni, chiara e diretta l'autrice stila quelle che sono delle contestualità specifiche in grado di esaminare e di confrontare il caso di Philip Kaufman rispetto a quello che possiamo identificare come il "mainstream" della cinematografia definita d'autore. All'interno di queste brevi righe, infatti, la studiosa (ben rodato nello studio e nell'analisi di grandi autori) riesce a porre un problema e una contestualità fondamentale. La ricercatrice analizza, infatti, quello che è l'accostamento tra le capacità proprie di Kaufman che lo inseriscono senza ombra di dubbio in un qualsivoglia "olimpo" degli autori propri del Cinema (con la c maiuscola), ma allo stesso tempo una difficoltà di riconoscibilità dovuta proprio a quella che è una complessa e stratificata versatilità del nostro regista, che accantona la possibilità di compiere proprio quella specificità dell'autorialità, ovvero la riconoscibilità. Questa analisi sicuramente nevralgica ci permette di dare risposta anche a quelle che sono state le interrogazioni personali legate alla limitatezza di letteratura scientifica sull'opera di Philip Kaufman in qualità di regista.

Prima di concentrarci sulle qualifiche proprie delle elaborazioni cinematografiche del regista statunitense, interessante è sottolineare e rappresentare quella che viene appunto definita da Insdorf come una totale versatilità che sovrasta la "autorialità Kaufmana" (da non confondere

---

<sup>97</sup> A.Insdorf, *Philip Kaufman*, [...] cit., p.1

<sup>98</sup> *Ibidem*

con l'omonimo sceneggiatore statunitense Charlie Kaufman), attraverso l'elencazione e la scomposizione, per quanto possibile, delle macro-componenti dei suoi lavori.

*Il suo primo film "Goldstein" (1965), ha vinto il Prix de la Nouvelle Critique al Festival di Cannes. Dopo è la volta di "La banda di Jesse James" (1972), "The White Dawn" (1974), e "The Wanderers - I nuovi guerrieri" (1979). Tra i suoi film di grande successo ricordiamo "Uomini veri" (1983), vincitore di 4 Oscar e "L'insostenibile leggerezza dell'essere" (1988) tratto dal romanzo di Kundera e che ha ottenuto una nomination all'Oscar, un Bafta e il premio come miglior regista del National Society of Film Critics. Nel 1990 è la volta di "Henry e Jane" e nel 1993 del thriller "Sol Levante". Come sceneggiatore è stato co-autore del film "I predatori dell'arca perduta" (1981). Nel 2000 firma la regia di "Quills - La penna dello scandalo".<sup>99</sup>*

Cogliamo quindi all'interno di questa raccolta proposta dal sito di *Coming soon*, l'elenco non del tutto completo dei film realizzati da Philip Kaufman e dei successi attestati da premiazioni, elenco costruito secondo un ordine primariamente cronologico. Realtà questa che è in grado di dare rilievo alle capacità, alle fattualità ed ai riconoscimenti vissuti dal regista durante la sua carriera, che vede un accentuarsi rispetto alla riconoscibilità di critica e di pubblico concentrata a metà degli anni Ottanta che si concretizza su uno degli aspetti maggiormente riconducibili a Philip Kaufman, ovvero: «*especially known for his adaptations of literary works*»<sup>100</sup>. In particolare, il film tratto dal romanzo di Kundera vede alla sua uscita riconoscimenti mondiali di assoluta centralità, tra i quali, come sottolineato all'interno del sito web succitato, la nomination agli Oscar ed un Bafta<sup>101</sup>, consolidandosi così come il lungometraggio con maggiori riconoscimenti riconducibili alla sua impronta registica.

Per quanto riguarda quelli che sono gli aspetti legati alla versatilità propria di Kaufman, fondamentale però è considerare le tematiche e di conseguenza i generi sperimentati dal regista nel corso della sua carriera, attraverso la succitata lista di nomenclature.

Tra quelli che sono i generi più ricorrenti, secondo una stima posta all'interno del suddetto sito, troviamo al primo posto il *dramma* seguito dal *giallo*, *biografico* e *avventura*.<sup>102</sup> Nello specifico però interessante è una breve scomposizione che inquadra le macro-componenti

---

<sup>99</sup> *Coming soon, Philip Kaufman, regista e sceneggiatore*, cit., <https://www.comingsoon.it/personaggi/philip-kaufman/56871/biografia/>

<sup>100</sup> Micheal Barson, *Philip Kaufman, American director and screenwriter*, Britannica, 2012, <https://www.britannica.com/biography/Philip-Kaufman>

<sup>101</sup> *Coming soon, Philip Kaufman, regista e sceneggiatore*, cit.

<sup>102</sup> *Ibidem*

d'ognuno dei suoi lavori. In maniera quindi cronologica riconosciamo, all'interno della sua prima elaborazione, ovvero *Goldstein*, quella che è un'allegoria del profeta *Elijaha*, toccando quindi delle tematiche legate alla religiosità, così come per il suo secondo lungometraggio, prodotto, diretto e scritto da lui stesso, ovvero *Fearless Frank* 1969, in cui un giovane uomo assassinato viene riportato alla vita.<sup>103</sup> A questo punto cogliamo quello che possiamo identificare come un *turning point* all'interno della sua scelta tematica attraverso la pellicola *The Great Northfield Minnesota Raid* 1972, in cui Kaufman riesce a smontare con maestria i moduli stereotipati consolidati del genere *western*, per poi spostarsi sul campo dell'avventura con *The white Dawn*, ambientato su un mercantile nell'artico.<sup>104</sup> In *The Wanderers* Kaufman, dà il via all'adattamento, attraverso il romanzo di Richard Price ambientato nel Bronx degli anni Sessanta e che mescola diversi fronti di tale contestualizzazione, come appunto la *gang story*, la disfunzionalità familiare e lo sfruttamento della sessualità.<sup>105</sup> Un ulteriore passo viene mosso attraverso una passeggera incursione nel cinema di fantascienza con *The Right Stuff*,<sup>106</sup> legata a quello che è un programma spaziale e successivamente uno spostamento sul versante sentimentale-erotico in maniera consequenziale tra *The Unbearable Lightness of Being* e *Henry & June*.<sup>107</sup>

Qui quindi riportati alcuni dei generi con cui si è misurato Philip Kaufman nel succedersi della sua carriera registica, anche se nevralgiche sono state alcune delle sue collaborazioni, sia per quanto riguarda la scrittura della sceneggiatura che la vera e propria messa in scena, da notare infine la collaborazione con alcuni di quei rappresentanti del *mainstream* autoriale, come George Lucas e Steven Spielberg.

*Kaufman finds "l'image juste"- the precise cinematic device appropriate to the story. [...] they are linked by an exploration of recurring and resonant themes. No other living American director has so consistently and successfully made movies for adults, tackling sensuality, artistic creation, and manipulation by authorities [...] His adaptations demonstrate that Kaufman is equal parts master craftsman and humanist.*<sup>108</sup>

<sup>103</sup> Micheal Barson, *Philip Kaufman, American director and screenwriter*, [...]cit., <https://www.britannica.com/biography/Philip-Kaufman>

<sup>104</sup> *Ibidem*

<sup>105</sup> *Ibidem*

<sup>106</sup> «which according to Tarantino, "created a new genre, the hip epic" (qtd. In Barra 70) » A. Insdorf, *Philip Kaufman*, [...] cit., pp. 1-2

<sup>107</sup> Micheal Barson, *Philip Kaufman, American director and screenwriter*, [...]cit.,

<sup>108</sup> *Ibidem*

Risonanti e di totale impatto le affermazioni della studiosa statunitense rispetto alle qualifiche di base legate all'artisticità generale propria di Philip Kaufman. All'interno del suo volume, infatti, Insdorf sottolinea ripetutamente, e basandosi su specifiche componenti espressive dei suoi film, quella che è appunto la bravura e la capacità artistica propria del regista.

Nella successione e divulgazione interna alla monografia, interessante, oltre alle specificità tematiche poste in campo dalla studiosa, lo sono anche quelle che possiamo indicare come delle considerazioni rispetto agli adattamenti, dalla pagina allo schermo (focus del nostro interesse) propri di Kaufman, e la loro capacità di colpire il pubblico:

*The right Stuff [...] and The Unbearable Lightness of Being work on at least two levels: each tells the story of compelling individuals pushing the envelope in a vivid place and time, and each finds a uniquely appropriate cinematic vocabulary for the tale. Kaufman thus invites us to reflect on the very process of visual story-telling at the same time that he waves the complex interactions of the individual body and the social landscape [...] Whereas the "I" of the authorial voice dominates many of the books that serve as inspiration for his films, Kaufman's cinematic "eye" translates them into sensuous motion pictures<sup>109</sup>*

Da parte della studiosa chiarissima è l'impostazione analitica volta a mettere in luce forme e temi rispetto alle capacità artistiche di Philip Kaufman e di quelli che sono gli elementi che lo identificano come regista, come la sua versatile abilità di dar forma ad universi cinematografici capaci di cogliere la sensibilità più profonda del personaggio, spesso d'origine letteraria, proprio per colpire direttamente l'immaginario dello spettatore.

---

<sup>109</sup> Micheal Barson, *Philip Kaufman, American director and screenwriter*, [...] cit., <https://www.britannica.com/biography/Philip-Kaufman>

## 2.3 Ciò che cambia e ciò che resta

Alla conclusione del secondo capitolo, che inevitabilmente insieme al successivo, rappresenta il cuore nevralgico della tematica scelta e sviluppata all'interno di questa analisi, ci troviamo di fronte al concreto *turning point* succitato. La base della tesi, infatti, si sofferma su quello che è l'adattamento e in conseguenza si pone l'obiettivo di scandagliare temi e forme rispettivamente del romanzo e del lungometraggio e di muovere tra questi due fondamentali perni della produzione artistica quello che è un approfondimento delle corrispettive componenti dei due fronti della rappresentazione degli eventi, e quindi delineare le operazioni messe in atto nel passaggio dalla pagina scritta allo schermo.

Fino a questo punto, infatti, ci siamo dedicati primariamente a quello che possiamo identificare come "il medium" più antico, anche rispetto ad un accostamento cronologico degli elementi propri di questa tesi, ovvero la pagina. Come succitato, infatti, essa vede concretamente la scrittura come condivisa pubblicazione nel 1984, mentre il suo omonimo ma contestualmente differente vicino, lo schermo, dà costituzione al lungometraggio dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* solamente quattro anni più tardi, ovvero nel 1988.

Prima di andare a sviscerare però quelli che sono degli elementi interni, suddivisi in specifiche macro-tematiche che si sviluppano tra il libro ed il film, in questa sede cercheremo prima di tutto di identificare quelle che sono le demarcazioni proprie dell'adattamento in quanto tale, focus di questa analisi comparativa.

Si tratta, per l'appunto, di un campo complesso, articolato e stratificato che come quasi tutte le cose "umane" in quanto prodotti dell'espressività, principalmente legati a delle scelte creative, prendono forme e direzioni spesso non delineate e quindi non univoche. Proprio in ragion di questo, porre delle "regolamentazioni" o quanto meno delle definizioni precise di ciò che si intende, e soprattutto delle diverse tipologie, non è sempre così facile, ma allo stesso tempo necessario. Per delineare quindi quelle che sono delle demarcazioni più o meno generali che ritornano utili nel caso corrente, quindi appunto, di un adattamento cinematografico, fondamentale è riprendere quelle che sono delle concrete teorizzazioni sull'argomento. Un esempio importante, che utilizzeremo in fase di definizione antecedente al nostro caso specifico (o come mezzo per descriverlo ed identificarlo) è il volume di Linda

Hutcheon (Ex presidente di *Modern Language Association*) ovvero: *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*.

Definire e selezionare, per così dire, una guida, una mappatura “dell’adattamento” è più che mai necessario, nel mondo contemporaneo, infatti, come sottolinea Hutcheon, non è facile porre delle basi solide ma soprattutto permanenti rispetto a quello che è un adattamento, sia per quanto riguarda un caso specifico ma anche nella sua accezione più generale. Qual è la vera storia, la prima storia? E qual è l’adattamento?

Nel contesto contemporaneo, caratterizzato, anche per motivazioni legate alla pluralità di fonti e di piattaforme ma soprattutto di storie, gli adattamenti (e le sue innumerevoli declinazioni) vedono un considerevole e improporzionato aumento. Linda Hutcheon, infatti, all’interno del suo volume dimostra in maniera del tutto pratica ed accademica proprio questo imparziale e costante fenomeno che interessa il mondo dell’arte (e non solo) dalla letteratura, al cinema e alla quasi totalità dei mezzi multimediali e creativi, e lo fa attraverso numerosi e differenti esempi, in grado di rappresentare la stratificazione e la compresenza di innumerevoli forme di adattamento e delle concrete ricadute economiche all’interno di diversi compartimenti della produzione.<sup>110</sup>

La considerazione generale su cui la studiosa canadese poggia la sua stessa analisi però, più che sugli esempi, si struttura all’interno di un’impostazione specifica, ovvero la volontà nel voler dar valore ad una riscrittura artistica che spesso viene considerata come subalterna e secondaria, e quindi come tale giudicata, accostata spesso attraverso un’accezione negativa rispetto a quella che viene identificata come la “versione originale”. Secondo la studiosa, infatti, l’adattamento non è una ripetizione, non una copia inerme in risposta alle esigenze stilistiche di un nuovo mezzo di rappresentazione, bensì una nuova realtà, un prodotto per l’appunto appartenente a sé stesso, quasi dotato di una vitalità propria, caratterizzata dalle funzionalità del suo mezzo di rappresentazione.<sup>111</sup>

Qualcosa quindi senza ombra di dubbio cambia, e lo fa in base alle caratteristiche proprie del suo modo di esistere, anche rispetto a delle contestualità tecniche e rappresentative proprie ed individuali del mezzo espressivo specifico. Anche i testi, quindi, sono spesso forzati ad un contenitivo mutamento, che previene nella maggior parte dei casi una sorta d’incapacità di

---

<sup>110</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti: i percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma, 2011, p. 7

<sup>111</sup> *Ibidem*

comunicabilità che si attuerebbe se le caratterizzazioni proprie della vicenda non si modificassero in base alla metodologia linguistica propria del testo e del mezzo d'espressione. Le contestualità a cui il tema della vicenda deve rispondere spesso vanno oltre alla semplice semiotica tecnica ad esso predefinito, e si configurano invece rispetto a fattualità universali, per così dire, sia a livello culturale che temporale. Ogni testo, infatti, che vede un adattamento nel suo compiersi, deve rispondere anche a quelle che sono delle caratteristiche fondamentali che stanno alla base del luogo e dell'epoca in cui quell'adattamento verrà creato e quindi prodotto.<sup>112</sup> Se per esempio fosse necessario riadattare un prodotto letterario del XVI secolo ai giorni nostri, forzatamente il linguaggio dovrebbe modificarsi a delle contestualità proprie del nostro tempo, anche perché se così non fosse molto probabilmente quel prodotto nello specifico non verrebbe mai veramente considerato dal pubblico "odierno", che molto probabilmente, secondo una visione generalista dei riceventi, non riuscirebbe in molti casi a comprenderne il senso. Questa realtà è ascrivibile anche all'interno di differenti aspetti propri del contesto di realizzazione, come per esempio fattualità legate alla cultura. Un romanzo finlandese molto probabilmente diverrà soggetto di una considerevole rimodulazione se dovesse divenire un lungometraggio prodotto nel territorio nipponico. Contestualità, quindi, queste, che formalizzano, insieme alle scelte stilistiche ed espressive dell'autore che si cimenta appunto nell'adattamento; bisogna però tener ben presente che proprio questa ricostruzione contestuale è in grado, spesso, di dare forma ed origine a prodotti di incredibile bellezza e di notevole interesse, oltre che artistico, anche culturale.

In seguito, quindi, a queste contestuali caratterizzazioni proprie delle accezioni più generali dell'adattamento, necessario è porre tali riflessioni rispetto a quello che è il nostro caso di studio ovvero: *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, e quindi a questo punto, analizzare le persistenze e le variazioni tra i due testi.

Avendo personalmente sia letto che visionato quelli che sono corrispettivamente il romanzo e il lungometraggio, mi sento di dire che in maniera esperienziale, ma soprattutto di costruzione delle singole unità componenti, così come della loro totalità, la corrispondenza tra queste due forme di espressività molto distanti tra loro riescano in ogni caso a trasmettere quelle che sono delle linee di fondo permanenti e continuative tra le due produzioni, anche

---

<sup>112</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti [...]*, cit. p. 13

rispetto ad una permanenza fondamentale, ovvero della figura di Kundera alla stesura della sceneggiatura.

Kaufman, all'interno della sua carriera cinematografica e nello specifico di questa esemplificativa fattualità, è senz'altro in grado di cogliere quello che è un sentimento a mio parere preciso nelle elaborazioni, ma soprattutto nelle modalità di cogliere le profondità psichiche e comportamentali, dei singoli personaggi, avvicinandosi per questo sensibilmente alla scrittura di Kundera.

Il Romanzo del 84, come analizzato nel capitolo precedente, infatti ha la capacità di approfondire in maniera quasi esterna ma allo stesso tempo delicata le personalità e le emozioni dei personaggi, su cui si costruisce la narrazione. La triade centrale, infatti, composta da Tomas, Tereza e Sabina (a cui si accosta brevemente la figura di Franz nel film ma maggiormente nel romanzo) è assolutamente e senza ombra di dubbio il fulcro dell'elaborazione narrativa propria della "dualità" Kundera- Kaufman, la materia viva e pulsante che costituisce il fulcro della vicenda e intorno alle quali vite si instaurano riflessioni che permettono di cogliere profondità ben più nascoste, ma soprattutto replicabili e versatili all'interno di una prospettiva generale.

Questa focalizzazione propria della fonte originale, ovvero legata in primo luogo al romanzo, rimane assolutamente, anche se inevitabilmente attraverso diverse modalità e linguaggi, al centro della scena sullo schermo. I personaggi, quindi, permeano al centro della narrazione che raramente si estende al di fuori del loro agire e soprattutto del loro sentire, ricolmi all'interno del romanzo proprio di quelle "lunghe discese" personali dell'autore e la contestuale possibilità di approfondire maggiormente interiorità umane altrimenti inermi superficiali. Obbligata diversità questa che non ritroveremo nell'opera cinematografica e che rientra quindi all'interno di quella che possiamo identificare come "la lista" degli elementi che differenziano i due prodotti da noi interrogati. Rispetto a questo posizionamento ritroviamo quella che lo studioso Patrick Cattrysse identifica come una situazione ricorrente, ovvero la critica negativa che di norma vivono gli adattamenti cinematografici, calata rispetto al nostro soggetto d'interesse:

*In the case of Kundera's Unbearable Lightness of Being, most critics regret the "loss" of the narrator who is explicitly present in the novel, who talks directly to the reader,*

*installs a specific relation with him, and tackles various philosophical, moral, political, and social questions.*<sup>113</sup>

Sicuramente, tra gli elementi quindi che identificano quell'insieme di differenze che sostanzialmente si interpongono tra il romanzo ed il lungometraggio, troviamo l'assenza di un narratore, quindi, di una *voice over* che potesse ricoprire una sorta di "mancanza" (secondo le critiche) di quelli che sono delle esplicazioni più profonde di fattualità altrimenti "invisibili".

In questa specifica sede però mi sento di voler esprimere quella che è la mia prospettiva rispetto a questa fattualità. Attraverso i miei anni di studio e gusto personale, sento di poter dire che il cinema, così come la letteratura, ma in maniera diversa, non ha bisogno di spiegare, non ha la necessità di essere ciò che sembra e soprattutto non deve sempre dover definire. Il cinema, a differenza del romanzare, si costruisce attraverso le immagini e non unicamente attraverso le parole. Quello che parla in un film, e soprattutto all'interno di questo nello specifico, è qualcosa che va oltre all'espressione diretta ma che si interfaccia con la superficie umana, con la sua immagine appunto, che come nel mondo reale in cui noi viviamo ogni giorno, si muove su componenti diverse, su esteriorità che rappresentano stratificazioni spesso ambigue di qualcos'altro.

La scelta del regista, quindi, di non inserire una qualsivoglia forma di narratore esterno e quindi di *voice over*, è qualcosa che io personalmente condivido ed apprezzo. Ciò che comunica qui, quelle che nel volume si traducono in questioni di base filosofiche e morali, diventano inevitabilmente i volti, i corpi e gli spazi. Una possibilità, questa, propria del mezzo e della semiotica cinematografica (da me già citata numerose volte ma nevralgica all'interno di queste interrogazioni) che personalmente trovo infinitamente affascinanti e che Kaufman sa bene come rendere "superfici" comunicanti.

Ci troviamo quindi di fronte ad una differenza, a qualcosa che appunto cambia, soprattutto rispetto alle contestuabilità che come abbiamo identificato grazie a Linda Hutcheon, definiscono l'adattamento, che si dirama però all'interno della stessa materia prima: l'emotività umana e la sua complessità.

*Therefore, in terms of authors, this film presents itself first as an "original" work by a production firm, a director and a series of film professionals. The fact that the movie is*

---

<sup>113</sup> P. Cattrysse, *The Unbearable Lightness of Being: Film adaptation seen from a different perspective*, Salisbury, Vol. 25, Fasc. 3, pp. 222-230 1997, p. 222

also based on a novel by Kundera is only mentioned in thirteenth place. This proportion between the film "authors" is also reflected in the meta-texts that accompany the release of the movie (cf. press files, posters ... ). This implies that Kundera and his work are put next to other semiotic devices which have functioned as models for the production of the film. As far as the perception is concerned, however, one notices that the motion picture *The Unbearable Lightness of Being* functions much more explicitly as a film adaptation. In 1988, when the movie was released in Western Europe, practically all West-European journals and magazines dealt with the film as an adaptation of Kundera's novel. Most journalists devoted an important part of their article to the comparison of the movie with the novel, and/or to the discussion of Kundera's literary works. As stated above, the motion picture is generally considered from the perspective of the reproduction of the novel, and its function is largely reduced to the promotion of the literary values of the source text and its author. The presentation of the film, though, suggests that this was not the only purpose of the filmmakers. This is also revealed in interviews with the filmmakers, who, when asked, explain that, next to Kundera's novel, they also wanted to bring in their own creative contributions.<sup>114</sup>

Ho deciso di riportare per intero quella che è una testimonianza a mio parere interessante all'interno di questa specifica sede. Patrick Cattrysse, studioso e creativo belga, decide infatti di compiere un'analisi indicata rispetto al rapporto tra il romanzo ed il film de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Nel concretizzarsi di queste riflessioni, infatti, lo studioso sottolinea ancora una volta una sorta di comunicazione "più generica" tra la scrittura letteraria e quella cinematografica, rispetto ad una prospettiva che anche in questo caso cerca di scindere una dicotomia spesso vittima di critiche e di negative prospettive. Rispetto a questa succitata riflessione interessante è la terminologia utilizzata per indicare la radice creativa alla base del prodotto cinematografico, che non si identifica primariamente come un vero e proprio adattamento lineare rispondente unicamente al volume di Kundera. Al lungometraggio, infatti, viene riconosciuto uno *status* di "rifacimento", se così possiamo indicare, che si prende la libertà di autodefinirsi come frutto anche di una creatività propria degli autori<sup>115</sup>, nonostante, come succitato, la critica non l'ha mai veramente considerato a partire da questo punto di vista.

---

<sup>114</sup> P. Cattrysse, *The Unbearable Lightness of Being* [...], cit., p.222

<sup>115</sup> *Ibidem*

Cattrysse continua descrivendo cronologicamente anche quelle che sono state le scelte poste in campo in fase di creazione dell'adattamento cinematografico, in cui viene sancito dal regista, dal produttore e della *troupe*, la volontà di inscrivere la narrazione di base all'interno di un contesto completamente differente, ovvero quello *hollywoodiano*, più classico e rispondente di conseguenza a delle necessità semiotiche proprie di questo compartimento artistico, considerevolmente differenti rispetto alla "matrice originale".<sup>116</sup>

La questione, quindi, poggia su delle volontà proprie ed espresse rispetto a contesti completamente differenti, oltre che semiotici anche pratici, ed a un livello di ricezione di pubblico. Qualcosa che sicuramente cambia tra questi due prodotti e quindi fondamentale da tenere a mente all'interno di questa analisi.

Cattrysse, rispetto al fascicolo analizzato, continua ad offrire degli interessanti spunti di riflessioni. Tra questi quello che egli stesso identifica come il "concetto di equivalenza" che nel caso specifico, secondo lo studioso, rimane valido rispetto a questa corrispondenza, secondo il quale quindi il porre in relazione i due testi, all'interno di un'interpretazione 1 a 1 rimane efficace.<sup>117</sup>

*The adaptation of The Unbearable Lightness of Being presents an interesting case because, besides offering analogies between the film and the novel, it also offers a number of important differences. These differences are no longer treated as treason or unfaithfulness toward the literary source. They are studied as the symptoms of other norms and models which, for some reason or another, have overruled the model of the literary novel. In this way, the differences between the novel and the film become as interesting as the analogies. Every realized equivalence is considered as a compromise between the literary source text and the other semiotic practices, which have functioned as models for the filmic adaptation.*<sup>118</sup>

Ecco, quindi, come il focus dell'approfondimento succitato cercherà di circoscrivere in maniera più delineata quelle che sono appunto le analogie e le differenze tra i due testi.

Per quanto riguarda le analogie, Cattrysse, sottolinea la permanenza di aspetti funzionali e fondamentali, come gli avvenimenti e i personaggi.<sup>119</sup> Di base quindi vediamo la permanenza nevralgica delle caratteristiche caratteriali proprie di Tomas, Tereza e Sabina, che

---

<sup>116</sup> P. Cattrysse, *The Unbearable Lightness of Being* [...], cit., p.222

<sup>117</sup> *Ivi.*, p. 224

<sup>118</sup> *Ivi.*, p. 225

<sup>119</sup> *Ibidem*

mantengono tra loro quelle che sono delle relazionalità frutto di identità narranti più o meno in diretto contatto tra loro. Oltre a queste fondamentali coordinate rimangono invariate anche le corrispondenze spazio-temporali: Praga e la sua occupazione, fondamentali per la costruzione stessa degli avvenimenti. Impostazione contestuale quindi di base invariata che permette alle eventualità più superficiali della storia originale di rimanere tali.

Rispetto alle variazioni tra i due testi Cattrysse analizza quelle che sono delle considerazioni già preposte, come la differenza semantica tra il romanzo ed il lungometraggio rispetto alla lunghezza tecnica di rappresentazione<sup>120</sup>, rispondente quindi anche a delle impostazioni esterne alla semplice narrazione.

Un altro elemento che rientra in un'ipotetica lista di "ciò che cambia" è una considerazione legata alla frequenza ed al posizionamento cronologico degli eventi, che all'interno del film mantiene una sorta di costruzione più classica e semplice tendente, quindi a non ripetersi, a differenza della costruzione interna del romanzo, che interpone tra esse differenti coordinate spazio-temporali. Realtà in grado di qualificare il film rispetto ad un mantenimento di un possibile ordine cronologico, per l'appunto generalmente lineare.<sup>121</sup> Fattualità rispondenti anche in questo caso alla formalità più classica scelta dall'impostazione cinematografica in questione.

Ponendoci, quindi, in una prospettiva che decide d'indagare in maniera generale il rapporto tra il prodotto letterario e l'omonimo cinematografico, possiamo indicare una generale continuità rispetto a quelle che sono le linee di fondo della vicenda in sé stessa, rappresentando in questo modo ciò che resta. Le modifiche principali, quindi ciò che cambia, corrispondono in primo luogo a delle contestualità legate alle semiotiche proprie dei due metodi di "raccontare", che intercorrono tra i due testi rispetto a delle necessarie, se non obbligatorie, differenze. In secondo luogo, possiamo considerare l'insieme di scelte legate primariamente all'autorialità dell'opera filmica, che oltre al volersi inserire in quello che indichiamo come un cinema più classico, e quindi *hollywoodiano*, decide di porre un sostanziale cambio di passo nella volontà di focalizzazione. Come abbiamo precedentemente identificato, infatti, Kaufman, accostato alla nevralgica stesura di sceneggiatura propria di Kundera, decide di non riportare all'interno del suo operato quella che è la voce onnisciente

---

<sup>120</sup> P. Cattrysse, *The Unbearable Lightness of Being* [...], cit., p.225

<sup>121</sup> *Ibidem*

propria del romanzo, che sa e descrive ciò che i personaggi pensano, permettendo così proprio quell'ambiguità della vita, come noi esseri umani la vediamo e proviamo.

Per fare i conti con questa decisione, il regista, inserisce all'interno della sua elaborazione dei punti di vista ben precisi, attraverso proprio l'occhio che osserva: la telecamera e la sua apposizione rispetto ai corpi ed agli oggetti. Composizione interna all'inquadratura che identifica una sorta di potenzialità narrativa propria a cui il romanzo, così elogiato, non può ambire. Il corpo dei personaggi, quindi, diviene superficie visibile dell'emozione, dei pensieri. Un esempio è legato alla scelta di porre spesso, soprattutto nei momenti di sconforto o complessità emotiva dei personaggi, l'occhio che osserva e racconta, direttamente posizionato rispetto ad un'ipotetica indagine del viso dell'attore/attrice, componendo dei veri e propri primi piani in grado di restituire in maniera indiretta un insieme di elementi legati alla vicenda ed ai personaggi in quanto entità profondamente emotive (fig.A). Permettendo di restituire proprio quella funzionalità della voce narrante con le immagini.



fig.A

Altri sono gli elementi inseriti e frutto di decisioni proprie di contestualità semiotiche nel lavoro che vede alla regia Philip Kaufman. Tra queste la ribadita qualificazione di associare spesso ai personaggi ornamenti spaziali che esemplificano delle componenti interne e profonde attraverso l'associazione di luoghi e di oggetti. Una delle più esplicative è l'apposizione di un'infinità di specchi (fig. B), tra cui uno nello specifico (con forma di corpo femminile), all'interno dello studio di Sabina, a cui viene ripetutamente associata ed inserita. Per Sabina lo studio è a tutti gli effetti il luogo in cui traspare la sua profondità più veritiera e normalmente nascosta, che nel romanzo ha tempo e potenzialità per esprimersi in maniera più descrittiva. Lo specchio, quindi, come rappresentazione di un'individualità che spesso, come

descritto anche nel romanzo, riflette gli eventi che la circondano, vivendoli quasi con superficialità e attraverso i corpi altrui, caratterizzata da una costante volontà di distacco, di ribellione e di mancanza di profondità relazionale, percepita spesso come una limitazione, un blocco verso sé stessa e alla sua “libertà” (e in questo assimilabile a Tomas, anche se rispondente ad interiorità psicologiche differenti).



fig. B

Un'altra fattualità propria delle scelte e delle contestuali potenzialità del mezzo cinematografico, che si differenziano dalla scrittura letteraria, è l'inserimento oltre che delle immagini (e di come esse vengono costruite) anche dei suoni, così come per la musica, proprio come strumento di comunicazione e di rappresentazione. Un esempio comunicativo all'interno di questa prospettiva viene ancora una volta riportato da Cattrysse all'interno della sua analisi:

*It also connects with the musical composition of the film. When the first text is shown, the musical accompaniment starts Leos Janacek's Fairy Tale: Third Movement. It is a cheerful violin concerto that accompanies the scenes about Tomas's sexual adventures. It translates the lightness of being in a musical way.<sup>122</sup>*

Cogliamo quindi, quella che è la capacità di Kaufman di dar espressione e voce a cose che nell'immaginazione più comune sono per l'appunto principalmente ed unicamente solo cose, ma che attraverso lo sguardo del cinema e la semiotica propria delle immagini e della correlazione tra esse (inquadrature e sequenze), riescono a comunicare a chi osserva, attraverso una sensibilità spesso anche personale, ma che esemplificano complessità ben più

---

<sup>122</sup> P. Cattrysse, *The Unbearable Lightness of Being [...]*, cit., p 227

profonde di ciò che attraverso uno sguardo superficiale potrebbero sembrare solo giustapposizioni casuali, cosa che nel cinema capita molto raramente.

Oltre a quelle che sono quindi delle differenziazioni legate in primo luogo alle contestualità proprie del mezzo comunicativo e delle funzionalità più o meno creative ad essi interconnesse così come alle scelte comunicative proprie del regista, capaci di esprimersi oltre alle parole (fascinazione infinita propria del cinema e della comunicazione per immagini), interessante in questa sede è considerare un elemento che vede due posizionamenti opposti, e che si aggiungano alla suddetta lista di variazioni.

Questa aggiunta che mi sento personalmente di considerare in quest'ultima sede è legata ad una considerazione specifica, ovvero la diversificazione, tra l'approfondimento e la "negazione" di quella che è una componente fondamentale all'interno del romanzo, in particolar modo rispetto alla figura, centrale di Tereza: i sogni.

Nel lavoro di Kundera, infatti, queste rappresentazioni sono ripetute, esaustienti ed inevitabilmente in grado di dar forma all'interiorità, alle paure ed angosce proprie del personaggio, attraverso cui lo scrittore, come analizzato nel capitolo precedente dà forma e profondità a complessità emotive proprie di un cuore quasi innocente, infantile, un bimbo in fasce spinto proprio in quel punto dalla corrente degli eventi.<sup>123</sup>

Attraverso i sogni di Tereza Kundera è in grado di spaziare nell'onirico, rappresentativo della vicenda e dei rapporti vissuti unicamente attraverso la prospettiva della protagonista in questione. Diventano quindi dei trampolini verso nuove frontiere, verso profondità dell'interiorità e dell'insostenibile leggerezza dell'essere propria dei personaggi, fulcro della narrazione. Il lettore non può non restare affascinato da questa fattualità caratterizzata da colori, musiche quasi circensi o da una tristezza infinita, in cui la morte pare imminente sulla collina di *Petrin*, aggrappati ad un albero piangendo tutte le lacrime più profonde del nostro essere o stringendo un piccolo coniglietto indifeso.<sup>124</sup> Kundera, quindi, ci introduce, oltre che attraverso la voce narrante, onnipresente ed onnisciente, un ulteriore mezzo di rappresentazione che si struttura diametralmente, a livello dimensionale, rispetto alla vicenda, ma in grado di dar forte rilievo ad una complessità interiore dolorante.

---

<sup>123</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, [...], cit.

<sup>124</sup> *Ibidem*

Nel lungometraggio, ovviamente, questa caratterizzazione, di grosso impatto anche a livello empatico e di catarsi rispetto al lettore, viene a perdersi. I sogni di Tereza, gli unici mai esistiti a livello di universo narrativo transmediale, non hanno trovato sostanzialmente spazio nel lavoro registico di Kaufman. Questa contestualità è legata senza ombra di dubbio a quella bipartizione precedentemente sviluppata all'interno di un insieme che distingue tra ciò che resta e ciò che cambia, rispetto a quelle che sono delle oggettive considerazioni di rappresentazione propria della semiotica più o meno tecnica di ogni mezzo di rappresentazione analizzato. Quindi una concreta difficoltà d'inserimento, sia per quanto riguarda la necessaria brevità narrativa richiesta al lungometraggio, ma anche la sua necessità di rispondere a determinate regole ed incasellamenti propri delle scelte produttive. Una narrazione quindi semplice e lineare, alla quale non bene si sposano elementi appartenenti al non reale, al lirico e alla coscienza. Un'ulteriore "differenza" tra le due produzioni apparentemente non così diversificata ma che nel caso specifico lascia degli spazi vuoti rispetto alla psicologia interna al personaggio e alla conoscenza, ma soprattutto nell'immaginazione del lettore e non dello spettatore.

Ponendo delle conclusioni rispetto a tale capitolo e paragrafo, quindi abbiamo analizzato fattualità proprie delle nostre matrici. Dalle influenze filosofiche, fondamentali all'interno della strutturazione narrativa del romanzo, all'autorialità propria di Philip Kaufman rispetto ad una generalizzazione artistica. In seguito, ci siamo spostati sul campo del concreto, ovvero rispetto ad un'analisi che cerca di circoscrivere quelle che sono appunto le analogie e le differenze di due prodotti omonimi ma rispondenti a regole completamente diverse.

In questo senso importante è sottolineare quella che è a tutti gli effetti una continuità di base tra i due testi, legata primariamente alle vicende, capacità espressiva e costruttiva da non sottovalutare. All'interno di questo ponte narrativo inevitabile è riscontrare delle differenze, rispondenti a fattualità semiotiche ed interne, così come esterne, e legate a decisioni proprie dell'autore. In ogni caso, nella risoluzione dell'analisi, un elemento rimane fondamentale, ovvero che qualsiasi siano le regole più o meno tecniche a cui essi rispondano, i due elaborati in questione sono entrambi validi di attenzione e di considerazione, proprio come produzioni creative ricche e assolutamente godibili nella loro unicità così come nella loro stratificazione e "comparazione", al cui centro una considerazione rimane fissa, ovvero la volontà di porre interrogativi più che risposte, rispetto ad identità e complessità proprie dell'esistenza attraverso i testimoni di questa vicenda umana.

### 3. I Personaggi

La materia principe, il fulcro e la fine di ogni pensiero e sentimento: i personaggi dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*. Una triade nominativamente appartenente alla cultura ceca, quella di Tomas, Tereza e Sabina, intorno alla quale si concretizza l'esistenza in essere della costruzione narrativa, che rimane sostanzialmente imperturbata nel processo che vede l'omonima trasposizione cinematografica.

La funzionalità e la posizione nevralgica vissuta "dal personaggio" *in interim* è forzatamente qualcosa di sostanzialmente plastico ed elementare rispetto alla stesura di un racconto in quanto tale. Difficilmente, infatti, sarebbe possibile strutturare, ma anche semplicemente immaginare, una testualità senza la correlata costruzione d'identità, di esemplificazioni dell'umanità, appunto, portatrici della concettualità stessa della vicenda, fin dalle sue origini.

*emozioni, sentimenti, fantasie nascoste, di desideri, bisogni e illusioni, di pensieri manifesti e intenzioni segrete, di attese, di energia sprigionata o trattenuta, di dilemmi, congetture e conflitti, di gesti e silenzi eloquenti, di inviti, seduzioni e imperativi, di movimenti, slanci e arresti, di viaggi, scambi e paradossi e dei legami tra le cose: questo libro parla dei personaggi dei film.*<sup>125</sup>

Esemplificazioni quindi dell'interiorità umana, oggetti frutto proprio di quel millenario processo identificato come catarsi, sono i personaggi.

Eccoci, quindi, di fronte al vero massiccio sensibile che struttura la nostra analisi. Esempi di una complessità propria della generalizzazione esistenziale dell'umanità. Un terzo capitolo, quindi, che si struttura all'interno di contestualità ben precise, rispettivamente attraverso le materialità sensibili offerte dai tre principali pilastri tematici propri del racconto.

Una permanenza, quindi, di componenti e di caratterizzazioni tra la pagina e lo schermo appunto dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere*, che nella scomposizione interna del presente capitolo vede concretamente l'interrogarsi rispetto a specificità proprie di ogni meta-testo, ed ovviamente della loro compresenza. Il capitolo quindi si strutturerà all'interno di una suddivisione che cercherà di approfondire in primo luogo quelle che sono le identità narranti. Titolazione che ho deciso d'instaurare all'interno di questa funzionale rappresentatività, rispetto appunto proprio a quella centralità umana succitata, esplicitata attraverso queste formulazioni dell'esistenza. Un'indagine quindi di quegli elementi interni

---

<sup>125</sup> M. Comand, *I personaggi dei film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 2

ed esterni alla narrazione rispetto appunto ai suoi esponenti, la loro potenzialità e le rispettive declinazioni, tra il romanzo e l'opera cinematografica. Successivamente, rispetto, ad un'analisi principalmente singolare delle qualificazioni proprie del personaggio in quanto tale, si porrà un ulteriore passo avanti, fondamentalmente centrale sia per quanto riguarda lo sviluppo narrativo interno, sia per le esportazioni concettuali testimoni probabilmente della stessa costruzione testuale: i rapporti umani. Verranno quindi analizzati quelle che sono le interrelazioni tra i personaggi, forzatamente centrali e matrici proprio di quei ragionamenti, spesso anche metafisici ed emotivi legati alla rappresentatività della ricerca, "dell'indagine" esistenziale alla base della stesura testuale, in primo luogo, del lavoro di Kundera. Relazioni quindi come focus del secondo paragrafo di questo capitolo, all'interno del quale si focalizzeranno tutte le coordinate precedenti e successive rispetto a questo analizzare.

Per concludere un'indagine che cerca di identificare le qualificazioni proprie del metatesto, l'ultimo paragrafo vedrà infatti un interessamento primariamente corrispondente a quello che è l'insieme degli aspetti tecnici appartenenti proprio al testo filmico del 1988.

### 3.1 Identità narranti

Eccoci, quindi, all'interno dell'estensione testuale che identifica ed analizza le figurative rappresentanze umane della vicenda. Primo paragrafo che specifica e contestualizza due fenomenologie interne precise: la centralità all'interno del metatesto dell'Io in quanto tale e la scomposizione interna e specifica di ognuna delle sue personali componenti.

Per visionare e sviluppare quindi le unicità proprie e rappresentative di ognuna delle identità interne al racconto, come strutturazione elementare rimasta principalmente continuativa all'interno della duplice produttività, fondamentale è porre come punto di avvio quello che è il personaggio Kunderiano, e le declinazioni appartenenti al nostro caso.

*Che cos'è un individuo? In che cosa consiste la sua identità? Tutti i romanzi cercano di dare una risposta a queste domande. E in effetti, cos'è che definisce un io? Quello che fa, le sue azioni? Ma l'azione sfugge al suo autore, rivoltandosi quasi sempre contro di lui (Kundera, 2000)<sup>126</sup>*

Matteo Bona, come sempre, è in grado di fornirci degli strumenti d'indagine e di riflessione fondamentali, che vanno alle basi stesse della strutturazione tematica dell'elaborazione di Kundera. Una relazionalità, quindi, complessa quella tra l'autore ed i suoi personaggi, all'interno di un continuo rimescolamento di gerarchiche apposizioni che cercano di porre domande rispetto all'identità in quanto tale. All'interno della stesura della sua stessa elaborazione Bona persegue rispetto ad una sorta di circoscrizione della figuratività dell'umana materia nella stesura interna ed esterna della personificazione artistica di Milan Kundera, suddividendo principalmente le specificità dei casi a livello dei succitati cicli narrativi dallo studioso identificati, rispetto ad una linearità basilare di fondo: la mancanza di senso.<sup>127</sup>

Una permanenza, quindi, propria della formalizzazione di un artista stratificato e per l'appunto disilluso proprio del tempo storico di cui lui stesso è testimone e vittima. Una ricerca nell'essenzialità dell'umana coscienza, riscoprendo nella gran parte dei casi quindi una continua perdita nella volontà di raggiungimento di una impossibile risoluzione dell'emotività, spesso forzatamente bipolare, propria dell'uomo, e nello specifico dell'individualità contemporanea.

---

<sup>126</sup> M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*. [...], cit., p. 106

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 106-114

Oltre, quindi, ad una considerazione per così dire generale rispetto all'assimilazione del ruolo d'individualità per Kundera, e quelle che sono le sue innumerevoli declinazioni (nate spesso da spunti esterni e apparentemente vacui), e ad una corrispondenza di ruolo interna alla narrazione in quanto tale, ci troviamo di fronte a questo punto ad una situazione contestuale ben precisa, ovvero: Tomas, Tereza e Sabina.

*«There are three narratives intertwined in this novel! There is the lovesex story of Tomas, Tereza, and Tomas's other women, notably the artist, Sabina »*<sup>128</sup>. È così che lo specificato articolo dello studioso statunitense Dillon dà l'avvio alla sua stessa strutturazione legata primariamente alla "favola" di Tomas. Lo studioso poggia la sua interpretazione su quelli che sono due dati contestuali ben precisi: tre conformazioni composte corrispettivamente dalla "coppia" Tomas- Tereza e le altre donne dell'uomo, di cui esponente più rappresentativamente considerata ed assolutamente portatrice di una indipendente visione dell'insostenibile leggerezza dell'essere: l'artista Sabina.

Essendo queste quindi delle formalità ben precise rispetto all'interesse mosso rispetto alla triade di personaggi appunto centrali per la narrazione, vorrei a questo punto considerarli brevemente all'interno della loro singolarità in quanto per l'appunto: identità narranti.

All'interno di questa tripartita configurazione, quindi, partirei probabilmente dal primo personaggio che viene mostrato e descritto al lettore-spettatore: Tomas.

*Tomas, [...] seduttore e neurochirurgo di fama, insegue ogni donna in un rapporto narcisistico che lui stesso ama definire con le parole "amicizia-erotica". Alle proprie amanti dichiara soltanto un rapporto non sentimentale nel quale ognuno dei due se non accampa pretese sulla vita e la libertà dell'altro, può portare la felicità all'altro. Questo accordo non scritto presuppone che Tomas escluda l'amore dalla propria vita.*<sup>129</sup>

È proprio all'interno di questo frangente, specificatamente emotivo che il personaggio maschile al centro della vicenda ci viene mostrato e soprattutto presentato. Un uomo quindi che fugge dalla considerevolmente generale apposizione positiva concepita rispetto all'amore. Rappresentando, in questo modo, a noi spettatori del suo Io una situazione ben precisa, ovvero appunto di completo rifiuto emotivo.

---

<sup>128</sup> M.C, Dillon, *Desire for All/Love of one: Tomas's tale in "The Unbearable Lightness of Being"*, Philosophy Today, Vol. 33, Fasc. 4, 1989. p. 347

<sup>129</sup> F. Chiacchiarri, D. Salvi, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Philip Kaufman, [...] cit.*, p. 1

Rispetto al volume di Kundera la situazione riguardo primariamente alla giustapposizione temporale è frutto di una sovrapposizione quasi costante di differenti coordinate spazio-temporali, ma funzionali alla rappresentazione dell'identità di Tomas. La prima volta che incontreremo Tomas all'interno dell'elaborazione del 1984, infatti, sarà alla finestra del suo appartamento, crogiolandosi rispetto a pensieri e sentimenti che aveva furbescamente evitato per molto tempo, pensa all'amore. Rispetto a questa proposizione della relazionalità tra le parti torneremo successivamente, eppure questa apposizione posta in campo dall'autore ceco diviene di base terreno contestuale interessante per circoscrivere la figura ed il "ruolo" di Tomas all'interno della narrazione. Nella stessa pagina (19) in cui però è definita proprio questa parvenza di ripensamento emotivo di Tomas, rappresentato principalmente da domande e dubbi, ci vengono prestati degli elementi contestuali del passato dell'uomo capaci di ampliare una qualsivoglia considerazione rispetto alla sua presa di posizione in relazione all'amore.

*Con la prima moglie, non aveva vissuto neanche due anni e ne aveva avuto un figlio. Nella causa di divorzio, il tribunale aveva affidato il bambino alla madre e aveva ordinato a Tomas di pagar loro un terzo del suo stipendio. Gli aveva anche concesso di vedere il figlio ogni due settimane. Ma ogni volta che doveva andare a vederlo la madre accampava una scusa [...] Si immaginava un futuro di sforzi donchisotteschi per inculcare nel figlio le proprie idee che, sotto ogni riguardo, erano l'opposto di quelle della madre. Il solo pensiero già lo spossava. Quando una domenica la madre gli annullò ancora una volta all'ultimo minuto un incontro col figlio, decise d'impulso che non l'avrebbe più visto. Perché poi, avrebbe dovuto sentire per quel bambino, al quale nulla lo legava all'infuori di una notte imprudente, più affetto che per un altro? Avrebbe pagato ciò che doveva scrupolosamente, ma che non gli venissero a chiedere di lottare per avere diritto al figlio in nome di un qualche sentimento paterno! Naturalmente nessuno era disposto ad accettare un ragionamento simile. I suoi stessi genitori lo condannarono e dichiararono che se Tomas rifiutava di interessarsi di suo figlio, anche loro, i genitori di Tomas, avrebbero smesso di interessarsi del proprio. [...] Così, in poco tempo, Tomas riuscì a liberarsi di una moglie, un figlio, di una madre e di un padre. Gli era rimasta soltanto la paura delle donne. Le desiderava ma lo spaventavano. Tra la paura e il desiderio dovette crearsi una sorta di compromesso: lui lo indicava con le parole "amicizia erotica".<sup>130</sup>*

---

<sup>130</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, [...] cit., pp. 19- 20

Kundera, ci presenta quindi Tomas, immerso tra i pensieri di una donna fanciullescamente ingenua che lo ha colpito al ventre scoperto dell'empatica "compassione", sentimento che lui stesso non riesce a comprendere, ritrovandosi così a porre delle riconsiderazioni sul suo passato, sulle sue scelte ed impersonificazioni rispetto proprio a quei dogmi sociali di riconoscimento e legami di affettività dai quali lui stesso come individuo si è disconosciuto. Tomas abbandona quindi quasi forzatamente le aspettative sociali a lui rivolte, rispetto ad una individuazione paterna, maritale e filiale, perdendo in questo modo ogni coercitiva costrizione sociale verso l'altro. Una probabile quindi fuga da inquadramenti, da doveri ed imposizioni coi quali, in quanto individui appartenenti ad una società, conviviamo e attraverso cui si struttura il nostro sguardo sul mondo. Un insieme valoriale ben preciso appartenente proprio a quell'insieme di costruzioni immaginifiche dell'uomo e che ne strutturano la stessa vita, qualcosa in cui oggettivamente si crede, proprio per mantenere il nostro "eco-sistema" così come è previsto. Tomas viene rigettato proprio da questo eterno ritorno dell'identico in un'idealizzazione del composto sociale "famiglia", non sembra apparentemente soffrirne troppo, Kundera stesso infatti descrive come in questo modo lui sia stato in grado di liberarsi proprio di quei legami non scelti dell'individualità umana. Eppure, qualcosa traspare, un senso di rifiuto al legame, all'imposizione relazionale da cui lui stesso è stato espulso quasi suo malgrado, una difficoltà vera e propria all'interno di un qualsivoglia approccio umano quale richiedente di determinate risposte comportamentali. Tomas ha paura, prova desiderio, ma evita ciò a cui spesso il piacere iniziale può portare: il legame.

Kundera, inevitabilmente, è portatore di strumenti a cui Kaufman non può far riferimento con uguale facilità, e decide di non farlo proprio per una conformazione narrativa classica e cronologicamente lineare, riproponendo quindi senza ordine il passato, il presente ed il futuro. Grazie a questa specifica visione a ritroso della vita del protagonista maschile, per quanto delimitata, il lettore può comprendere già molto del primo personaggio che si affaccia agli eventi del caso.

Nel lavoro che vede alla regia Philip Kaufman, infatti, è ancora Tomas la prima figura attorno alla quale lo sguardo del regista si sofferma (casistica quindi che permane). Ci viene mostrato all'interno dell'unico luogo a lui rimasto che gli permette un mantenimento di un "ruolo sociale" specifico, ultimo baluardo di un personale disconoscimento dagli inquadramenti sociali, ovvero in ospedale nella sua bianca divisa da chirurgo. Eppure il contesto di inserimento non è quello più classico che si possa aspettare, Tomas è nello

spogliatogli della struttura, in compagnia di una giovane e bellissima infermiera che fuma una sigaretta, gli altri medici escono, lui ci viene mostrato disinvolto, seduto con le gambe stese ed un asciugamano poggiato sulla testa. La ragazza sta uscendo e il protagonista da sotto l'ostacolo fisico che gli copre il viso ci preannuncia quello che sarà un imperativo che si ripeterà a più riprese lungo il film, ovvero "spogliati" palesandoci la certezza di un precedente o persistente intrigo sessuale tra i due, cosa che lei conferma rispetto alla fattualità per cui dovrebbe essergli bastata la sera precedente, lui insiste, dietro ad un vetro oscurato ci sono due medici ed un paziente, tutti si mettono in ascolto ed osservano in segreto ciò che sta avvenendo, lei si posiziona di fronte a Tomas, si slaccia la camicetta della divisa mostrando soltanto a lui il seno nudo.

Kaufman decide di presentarcelo proprio così, un uomo apparentemente semplice e senza impegno, che compie il suo lavoro con maestria per poi tornare all'interno di un vortice senza fine e senza il tanto spaventoso impegno di dover qualcosa a qualcuno, a cui piace semplicemente giocare con la leggerezza che gli permette la sua scelta di vita.

La rappresentatività del personaggio cambia, a livello costruttivo tra il romanzo, che per l'appunto non rispondendo a dei dogmi temporali, spazia tra il futuro (dato che il primo pensiero è legato a Tereza (Juliette Binoche) anche se deve ancora concretamente conoscerla) ed al passato di una famiglia che lo ha rinnegato e da cui lui si è completamente dissociato; ed il lungometraggio, che attraverso differenti tecniche ma simili risultati sviluppa la compresenza di un individuo legato ad un "ruolo lavorativo", ma distaccato rispetto alla relazionalità con l'umanità in quanto dogma del sensibile, alla continua ricerca del piacere erotico quale metodologia canzonatrice rispetto alle difficoltà dell'io.

Il Tomas di Kundera e quello di Kaufman generalmente si muovono concettualmente sulla stessa lunghezza d'onda, attraverso una rappresentazione disconforme nella forma, nella materialità, ma non del contenuto, complice la continuità di penna di Kundera. Anche rispetto, infatti, alla rappresentatività visiva dell'opera cinematografica Tomas (Daniel Day-Lewis) fugge, e quando cerca di smettere questa corsa profondamente forsennata, l'angoscia del dubbio crolla su di lui. Inizialmente, nonostante la condivisione passionale ripetuta con l'artista Sabina, Tomas non vuole fermarsi, non vuole che chiunque ponga su di lui degli obblighi di qualsiasi tipo, che non siano quelli lavorativi, che si impone lui stesso. Tra le molte donne della sua vita, appartenenti al grande e non circoscrivibile insieme delle "amicizie erotiche", Sabina (Lena Olin) è infatti l'unica che vede una sorta di riproposizione,

sia sulla pagina che sullo schermo, la sua appare una compagnia distaccata ma affettuosa. All'interno della narrazione filmica ci viene mostrato fin dai primi minuti il rapporto tra i due, attraverso la posizione di Tomas, brano visivo successivo alla presentazione posta all'interno degli spogliatoi dell'ospedale; la sequenza appare esemplificativa di qualità appartenenti ad entrambi i personaggi. Sono nel grande letto al centro dello studio della donna, nudi, reduci di ore di passione, Sabina gioca con la sua rappresentativa bombetta sul viso, invita Tomas a restare, lui si rifiuta, abbozzando la scusa per cui non dorme mai fuori dal suo letto, e che allo stesso tempo non vuole condividere con nessuna il suo. Sabina ride ed esprime la fattualità per cui a lei piace Tomas perché nel mondo del *Kitsch* lui sarebbe un mostro, ridono, lui si alza per andar via, lei lo trattiene, gli poggia sulla testa la bombetta, simbolo della loro ricercatezza ed accettazione della leggerezza, e ricominciano il frutto erotico del loro legame, in sintonia si mostrano allo specchio, con la bombetta e felici del loro legame senza imposte obbligazioni.

Questa costruzione propria dello schermo, non rappresentata nel caso specifico del romanzo, rappresenta una costante nella costruzione dei rapporti fugaci di Tomas, proprio come descrive Kundera:

*Con le altre donne non dormiva mai. Quando andava da loro era felice; poteva venire via quando voleva. Il peggio era quando venivano loro a casa sua e lui doveva spiegare che dopo mezzanotte le avrebbe accompagnate a casa perché soffriva di insonnia e non poteva dormire addormentarsi se aveva di fianco un'altra persona.<sup>131</sup>*

Con poche inquadrature quindi cogliamo il posizionamento di Tomas, la sua permanenza valoriale rispetto alla fuga da un peso che non si sente più di voler portare. Il letto e l'andar a letto con le donne, quindi, rappresenta per lui un rituale ben preciso attraverso cui percepisce la sensazione di scoprire la verità più profonda dell'io «di aprire con il bisturi il corpo supino del mondo»<sup>132</sup>. All'interno, infatti di un'analisi più profonda del personaggio, che già dalle prime pagine ci fornisce il romanzo e che invece si svilupperà secondo altra natura visiva nel lungometraggio, cogliamo che la verità sta in qualcosa di altro rispetto al semplice piacere in sé, fattualità dell'eccitazione analizzata all'interno di una contrapposizione-fusione rispetto alla complessa concettualità dell'amore. Tomas non è ossessionato dalle donne ma dalla loro milionesima parte di Io del mondo. Ognuna di esse, infatti, è portatrice di specifiche caratterizzazioni che il mondo in quanto componente oggettiva dell'umanità, nella normalità

---

<sup>131</sup> Milan Kundera, *L'Insostenibile leggerezza dell'Essere*, [...] cit., p. 21

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 204

della vita quotidiana, non può cogliere, qualcosa di umanamente ed universalmente profondo, sprigionabile solamente attraverso l'atto sessuale. Tomas ha il desiderio quasi ossessivo di impadronirsi del mondo, quello più profondo e inestricabilmente personale di ogni individualità.<sup>133</sup>

Il Tomas di Kaufman risponde fedelmente agli stessi identici principi, fuggevole e spaventato ma allo stesso tempo ripetutamente richiamato a qualcosa di intrinseco alla sua natura, nonostante la sua successiva scelta di cambiare, di accettare nella sua vita la permanenza di quella componente che fino a quel momento tanto aveva rifiutato, la condivisione della vita, anche se non del tutto totale, con Tereza.

Con l'iniziale timido arrivo di Tereza, infatti, le cose si stravolgono e la storia inizia. La sua impulsiva ingenuità diverrà infatti proprio quell'aspetto, quel particolare, che modificherà per sempre la prospettiva di Tomas.

*Come può un convinto assertore come lui della leggerezza- ossia l'idea della vita e dei rapporti affettivi come ombra effimera e fugace- accettare l'amore di una sola donna e la pesantezza dell'essere- ossia l'impegno morale e sentimentale- come una cosa meravigliosa?<sup>134</sup>*

Tutto, quindi, perde improvvisamente la presa sulla realtà, soprattutto per Tomas, aggrovigliando il complesso spettro delle emozioni all'interno di un vortice centrifugo, che spinge verso differenziati punti di "sfogo".

*In L'art du roman, Milan Kundera, the author, mentions the following associations about what leads to the birth of Tereza: body, soul, vertigo, weakness, idyll and paradise. [...] In L'insoutenable légèreté de l'être, Tereza's narrative of life is an important axis in the clearly dualistic macro-structure of the text of the novel. Following her development, the readers would have many clues to explore the central themes of the novel. In the narrative process of presenting how Tereza is repeatedly victimized by dualistic conflicts, Kundera associates "lightness" with "unbearable."<sup>135</sup>*

Tereza quindi è fulcro narrativo centrale per la strutturazione tematica della narrazione, sia per quanto riguarda l'elaborazione di Kundera che di Kaufman.

---

<sup>133</sup> Milan Kundera, *L'Insostenibile leggerezza dell'Essere*, [...] cit., p. 204

<sup>134</sup> F. Chiacchiari, D. Salvi, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Philip Kaufman*, [...] cit., p. 74

<sup>135</sup> P. Hong, *Kundera: A Romantic Philosopher or a Philosophical Novelist? Exemplified by Tereza's Narrative*, *PhilPapers, Philosophy and Culture* 38, 2011, p. 20

L'incontro tra i due avviene attraverso due punti di osservazione tra loro praticamente contrastanti ma presto testimoni di un'unione. In entrambi i testi a Tomas viene richiesto un intervento medico fuori dalla città di Praga, in un centro di cura termale nella provincia più rurale e incontaminata della Repubblica Ceca. Durante la trasferta del chirurgo libertino (se così possiamo dire, proprio perché come abbiamo già osservato la situazione era ben più complessa) i due protagonisti, di un successivo rapporto assolutamente travagliato e soggetto di questa narrazione, si incontrano nel ristorante in cui la giovane lavora.

Nel lavoro di Kaufman un elemento a mio parere poetico nella visione cinematografica viene ad aggiungersi. Tomas infatti vede Tereza prima che lei veda lui, a differenza del romanzo, e la osserva mentre all'interno di una continuità di movimento costante la giovane donna entra nella piscina termale a cui il chirurgo era già accostato, e col suo costume nero attraversa la totalità del luogo acquatico (elemento narrativo che verrà ripreso rispetto diverse contestualità) senza accorgersi della presenza indagatrice di Tomas, lui la segue, sia con lo sguardo che col movimento del corpo, quasi come l'esemplificazione di una battuta di caccia in cui la giovane ragazza rappresenterà la preda, il trofeo, visivamente affascinato da questo cambio di prospettiva rispetto alla maggior parte degli ospiti del luogo (uomini anziani e robusti). Lei esce dalla piscina ed entra nello spogliatoio in trasparenza, da cui coglieremo la *silhouette* delle sue nudità, frutto del desiderio, ne uscirà già vestita per dirigersi al lavoro, come cameriera del ristorante, completamente inconsapevole di essere seguita. Tomas, infatti, continuerà a cercare un punto di apertura verso la sconosciuta e si ritroverà in un fumoso corridoio caratterizzato da suore preganti, anziani massaggiati e doloranti e da conseguenti gemiti quasi riconducibili all'atto sessuale, contrapponendo in questo modo la leggerezza del piacere sessuale e la pesantezza della vecchiaia e della malattia. Tomas continuerà imperterrito rispetto al suo unico obiettivo e lo farà fino al raggiungimento del tavolo del succitato ristorante, in cui, consapevole della sua apposizione, le chiederà un cognac (elemento di continuità tra i due testi). Il resto dell'incontro fondante di questa relazione umana stratificata tornerà ad un accostamento tra volume e film, che analizzeremo principalmente all'interno del paragrafo successivo, ma ritengo sia fondante sottolineare questa presentazione del personaggio di Tereza e di una qualsivoglia apposizione di rapporto figurativo tra i due, scelta proprio dal posizionamento registico di Kaufman.

Tereza inizialmente prende strutturazione attraverso uno sguardo "manipolante" e volutamente auto manipolato, ovvero appunto quello di un Tomas alla "caccia". Sia nel libro

che nel film, infatti, osserviamo l'arrivo della ragazza da un lato attraverso lo sguardo indagatore dell'uomo accostato da un lato alla piscina e che affascinato la segue nella sua quotidianità, inconsapevole dei cambiamenti a cui andrà incontro; dall'altro ci viene presentata attraverso il rimuginare costretto di Tomas rispetto a questo stravolgimento. Tereza quindi è rappresentata come realtà inizialmente passiva rispetto allo sguardo cronologico degli avvenimenti che all'interno di entrambi i testi prenderà progressivamente sempre più centralità.

Presto, infatti, lo spettatore/lettore comprenderà, l'umanamente limitata ma incontrovertibile, bontà della ragazza, l'ingenuità fanciullesca di un cuore non avvezzo alle "delusioni d'amore" (specifica troppo semplicistica rispetto alla complessità di ciò che è il rapporto umano, soprattutto all'interno di una relazione per così dire amorosa ma in grado d'identificare una casistica particolare). Tereza infatti, ci crede, è romantica nel suo io più profondo, ovviamente rispetto a quello che è l'inizio cronologico dell'incontro tra loro. Una ragazza "semplice" nel senso di non aver mai avuto troppe pretese, oltre al rispetto ed all'affetto altrui, cosa che purtroppo ha fatto sempre molto fatica ad ottenere, portandola incontrovertibilmente alla progressiva disillusione proprio di quelle visioni primariamente romantiche.

Nonostante questa continua perdita di leggerezza emotiva –riflessiva e visiva (all'interno del lungometraggio) Tereza rimane costantemente un'anima percettivamente leggera nella sua pesantezza, intrinsecamente dedita alla vita ed alla sua semplicità, colpita costantemente, fin dalla sua infanzia, da agenti esterni che tendono a complicare una altrimenti linearità sensibile. Specifiche caratteriali queste, identificate nell'Io personaggio impersonificato da Tereza che prendono forma nel caso specifico del romanzo dalle descrizioni minuziose dei pensieri e delle emozioni della ragazza (spesso in contrasto con il resto del mondo, e con Tomas). Kundera, quindi all'interno dell'intero romanzo rilascerà contestualmente quelle che possiamo identificare come delle componenti sparse dell'emotività di Tereza che si accentueranno all'interno del rapporto con il futuro marito, più o meno positive, ma generalmente appartenenti ad una fattualità specifica, ovvero la dolcezza, l'empatia, l'ingenuità propria di una ragazza cresciuta in fretta e forse mai del tutto, che cerca quasi disperatamente una risoluzione, una possibilità di romantica affettività in un uomo ed in un mondo spoglio proprio dall'insostenibile leggerezza dell'essere.

Questa caratteristica identitaria propria di Tereza viene egregiamente rappresentata anche all'interno della composizione filmica del 1988. Le parole onniscenti e la conseguente rappresentazione del suo sentire vengono inevitabilmente a mancare, eppure Tereza c'è e lo fa con tutta la sua più profonda verità. Nella costruzione del personaggio, infatti, la scelta del viso attoriale di Juliette Binoche non è assolutamente casuale (cosa assolutamente fondamentale per quello che è appunto un prodotto artistico che comunica per immagini). Il viso della giovane attrice, associato al corto e scompigliato taglio di capelli, è in grado infatti di lasciar trasparire in maniera del tutto diretta una semplicità d'animo proprio della fanciullezza di cui Tereza è ancora dotata. A sottolinearne le delimitazioni narrative Juliette Binoche si presenta in tutta la sua spontanea semplicità allo spettatore, inconsapevole della sua sensualità (visivo oggetto di sguardi oltre che a quello di Tomas), impulsiva nel suo essere scompigliata nel momento in cui entrerà nel ristorante così come il suo mangiarsi le unghie mentre osserva l'affascinante sconosciuto che legge.

Tra le qualifiche proprie della costruzione del romanzo, tra le più importanti e già sottolineate, c'è la capacità proprio di compiere continui salti tra passato, presente e futuro, non seguendo uno stringente ordine cronologico, e così avverrà anche rispetto a Tereza. Rispetto alla sua figura, infatti, viene associata dallo scrittore una fattualità consistevolmente impattante per la giovane Tereza, ovvero il rapporto con la madre. Una donna per così dire per nulla soddisfatta dei frutti che la vita le aveva servito:

*Quando giunse il tempo di sposarsi, aveva nove pretendenti: Erano tutti inginocchiati in cerchio attorno a lei. Lei stava al centro come una principessa, e non sapeva chi scegliere [...]. Che poi lei avesse scelto il nono, questo non era dipeso tanto dal fatto che fosse il più virile degli uomini, quanto del fatto che quando lei gli sussurrava, all'orecchio, mentre facevano l'amore «Stai attento, mi raccomando, stai attento!», lui lo faceva apposta a non stare attento e lei se lo dovette sposare in tutta fretta [...] Così era nata Tereza. L'innumerabile famiglia si raccolse da tutti gli angoli del paese, si chinava sulla carrozzina e cinguettava. La madre di Tereza non cinguettava. Taceva. Pensava agli altri otto pretendenti e le sembravano tutti migliori del nono. [...] Un giorno si accorse di avere le rughe attorno agli occhi e si disse che il suo matrimonio era un'assurdità. Incontrò un uomo non virile che aveva alle spalle alcune truffe e due matrimoni falliti. [...] Cadde in ginocchio di fronte al truffatore e abbandonò il marito e Tereza. Il più virile degli uomini divenne il più triste degli uomini. Era tanto triste che non gli importava più di nulla. Diceva d'appertutto e a voce alta quello che pensava, e la polizia comunista, scandalizzata dalle sue enormità, lo arrestò [...] Tereza fu cacciata*

*via dall'appartamento sigillato e mandata dalla madre. In breve, l'uomo più triste degli uomini morì in prigione e la madre, seguita da Tereza, andò con il truffatore in una piccola città ai piedi delle montagne [...] faceva la commessa in un negozio. Mise al mondo altri tre figli. Poi si guardò di nuovo allo specchio e scoprì di essere vecchia e brutta.*<sup>136</sup>

Ho deciso di riportare per “intero” quelle che sono le trasposizioni letterali di Milan Kundera rispetto alla madre di Tereza, che resterà sempre e solo questo, senza alcun nome proprio. Esemplificativo e incisivo è lo scrittore nell'indagare una situazione fondamentale di disagio familiare e personale. Una donna inserita in un sistema che non vuole e in cui non si riconosce e da cui, malamente, prova a fuggire. Insoddisfazione e rabbia che la madre renderà base per i “rapporti” con la figlia, presupposti abbastanza chiari d'intenti. Incolpata quindi per tutta la sua infanzia della sua stessa nascita, per il suo essere parte del mondo. Tereza ripudiava la madre, così come quest'ultima faceva con la figlia.

Kundera come enunciato quindi ha il privilegio ed il primato di ricostruire il personaggio all'interno di una predisposizione anti-temporale. Lo scrittore, infatti, struttura i suoi personaggi, ognuno di loro, attraverso continui rimandi al proprio passato e sguardi verso il proprio futuro, che inevitabilmente permettono una strutturazione più solida dell'individualità all'interno di una narrazione polifonica. Questa complessità cronologica e contestuale viene a perdere la sua semplicità all'interno del lungometraggio, che si struttura senza compiere alcun salto temporale, senza quindi, indagare il passato di questi Io a cui tanto la continuità di scrittura fa riferimento.

Tereza quindi ha sempre avuto un rapporto indolente con la madre, a cui la figlia non è mai veramente piaciuta. La donna, infatti, non ha mai perso occasione, durante l'infanzia e adolescenza della figlia, di metterla a disagio, di costringerla a situazioni che la mettessero in imbarazzo, quasi con le spalle al muro, in una sorta di rapporto uso-abuso. «L'unica persona che le appartenesse e non potesse sfuggirle, l'ostaggio che poteva pagare per tutti gli altri, era Tereza.»<sup>137</sup>

La madre, quindi, completamente arresa alla sua perdita di senso in quanto individuo, ha deciso da sempre di portare con sé, sul fondo del rinnegamento umano, la propria figlia, sintomo costante di scelte a lei imposte. All'interno di una voragine costituita principalmente

---

<sup>136</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, [...] cit., pp 50-51

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 50

da un annichilimento del corpo, dell'anima, del pudore e del buon senso in quanto rispetto per sé stessi e gli altri, Tereza è cresciuta sottoposta a continue perdite di senso, e soprattutto perdite di sé. Il suo unico vero genitore rimasto non la può sopportare e continua costantemente a rinnegare la bellezza in quanto concezione primariamente legata alla corporalità rispetto ad un ipotetico amor proprio. La madre deride il suo pudore e nel frattempo non mostra alcun segno di correttezza rispetto sé stessa.

*La madre si soffia il naso rumorosamente, parla a voce alta con la gente della sua vita sessuale, esibisce la sua dentiera. [...] Il suo comportamento non è che un unico gesto brutale col quale essa rinnega la sua bellezza e la sua giovinezza[...] (E se Tereza ha movimenti nervosi, se nei suoi gesti manca una certa grazia lenta, non ce ne dobbiamo meravigliare: quel grande gesto della madre, violento e autodistruttivo, è rimasto in Tereza, è diventato Tereza) <sup>138</sup>*

Le parole dello scrittore colpiscono al cuore del lettore, come hanno colpito il mio. Il dolore che ho provato per la giovane Tereza, e lo sconforto per la madre, è stato qualcosa di concreto e costituito proprio dalla bravura profonda e umanamente indagatrice propria di Kundera; per questo motivo, all'interno di questa indagine sulle identità non posso far altro che citarlo e riconsiderarlo, elogiandone l'immersività emotiva, che a me in quanto lettrice, ha trasmesso.

È così quindi che Tereza è cresciuta, all'interno di un continuo rifiuto proprio dalla figura per lei più importante, una continua deformazione dell'Io rispetto ad un'incapacità di poter avere dell'amor proprio per sé e per il proprio corpo. Tereza, ci racconta Kundera, passa ore davanti allo specchio, cercando la sua interiorità e decomponendo una a una delle qualifiche ascrivibili alla figura materna, cercando sé stessa, astraendo il suo corpo da una totale mancanza di qualsivoglia bene, gioendo quando tra quelle sfigurate forme riusciva finalmente a vedere sé stessa. Un corpo che vuole essere unico, ma che tornerà ad essere uno tra molti, per quanto importante, non il più importante.

Nel lungometraggio questa personale, profonda e annichilente considerazione non viene sfiorata, purtroppo non c'è né spazio né tempo per indagare il passato di ogni individuo, e nemmeno viene menzionato, se non attraverso uno sguardo grave della ragazza quando nomina all'affabile sconosciuto la sua convivenza con la figura materna, che spegne per qualche istante la gioiosa esuberanza di qualche minuto prima. Contestualmente però, grazie alla continuità della mano Kunderiana alla sceneggiatura, quello che è il vero Io di Tereza,

---

<sup>138</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, [...] cit., pp. 53-54

declinato dettagliatamente all'interno del romanzo, prende forma all'interno della strutturazione del personaggio attraverso sistematicità di base differenti ma capaci di ristrutturare visivamente quella che, appunto, Tereza è. L'indagine costante del suo viso, infatti, attraverso l'occhio onnisciente del cinema, è in grado di rappresentare senza ombra di dubbio l'anima più profonda del personaggio. Tereza rimane un'anima romantica, alla ricerca di empatia, di legami affettivi con tutta la sua ingenuità propria di un viso delicato e avvezzo alla trasparenza propria di Juliette Binoche e di Tereza, così come un insieme di movenze e comportamenti fanciulleschi che la caratterizzano, esemplificative le sequenze attraverso cui si presenta allo sconosciuto e a noi: disordinata, tra corse, storte camminate, risatine sommesse e trasparenza d'intenti. (fig. C)



fig. C

La scelta, quindi, non è assolutamente casuale ed unita alle capacità espressive figlie proprie delle scelte registiche di Kaufman, permettono la costruzione di un'interiorità ferita alla ricerca di rivalsa, di pace, o più semplicemente di un luogo sicuro in cui ricominciare. Un esempio di ritorno materiale proprio all'ipotetico "luogo sicuro" per la ragazza all'interno dell'opera cinematografica, viene sviluppata attraverso l'apposizione contestuale e ripetuta di un elemento specifico: L'acqua. Tereza del film, infatti, ci viene presentata proprio così, uno schizzo d'acqua ed una giovane inconsapevole che nuota libera, sostenuta nel peso del corpo proprio dalla leggerezza dell'acqua. La sua vita per quanto noiosa e ripetitiva è semplice, è quasi allo scuro di quelli che saranno i dolorosi passaggi che vivrà nel rapporto con l'altro. Allo stesso tempo Kaufman riutilizza proprio questo elemento espressivo, oltre che visivamente rilevante, in diversi momenti di film, che si succederanno a totali messe in discussione da parte della ragazza, come la visione immaginifica di Tomas vicino ad uno schieramento di donne nude, oppure come il momento successivo al tradimento del marito e

della sua stessa indole. In questi frangenti il suo corpo è abbandonato a sé, sostenuto dall'elemento di ricongiunzione con la sua componente passata, inconsapevole, scandagliata però da uno sguardo diverso, perplesso. L'acqua quindi come continuità espressiva rappresentativa propria dell'interiorità dolorante di Tereza, come luogo di ritorno quasi alle origini, una sorta di liquido amniotico di riflessione, di sospesa e silenziosa pace. Temporaneo allontanamento dal mondo esterno che comporterà però un inevitabile continuo ritorno della pesantezza dell'essere, legata proprio alle persone che correlano la sua vita, il suo futuro, come il suo passato.

A ben pensare però, Tereza non è impossibilitata al dolore, anzi ne è avvezzata, e la propaggine proprio della perdita di senso nella propria identità in quanto corpo, instillata in lei dalla madre verrà semplicemente riconfermata, portando Tereza all'interno di un costante vortice di ambivalenti stati emotivi, che la condurranno sia all'interno del romanzo che del lungometraggio in una quasi continua caduta, una perdita di senso, di punti proprio di leggerezza, divenendo essa stessa sempre meno leggera e sempre più pesante, così come le persone che la circondano e da cui probabilmente lei non riesce mai davvero a distaccarsi, proprio come modello di affettività in lei istillato. Una discesa dolorosa nel proprio Io, quindi, all'interno dei rapporti che la ragazza vive e che la condurranno un passo per volta all'insostenibile leggerezza dell'essere.

“L'ultima” delle individualità concretizzate e continuative tra le differenti elaborazioni contestuali è Sabina. Personalmente penso che, soprattutto per quanto riguarda il lavoro registico di Kaufman, la sensuale figura di Lena Olin, sia primariamente, anche se non totalmente, strutturata secondo un ordine per così secondario, legato cronologicamente in primo luogo rispettivamente a Tomas e secondariamente al rapporto che si instaura tra l'uomo e Tereza. Con questa affermazione non intendo oscurare la sua importanza in quanto personaggio, ma bensì il suo essere funzionale rispetto ad una narrazione che interroga due individualità ed il loro rapporto, che per quanto ad essi lei possa avvicinarsi rimarrà succube del rapporto succitato, da cui dipenderà. Allo stesso tempo però Sabina rappresenta la sensualità, la componente di piacevolezza propria di Tomas ma anche un'interiorità che per quanto ben più consapevole di sé stessa rispetto a Tereza, continua a mettersi in discussione, anch'ella spesso rispetto a componenti sociali, dal patriottismo al legame affettivo.

Sabina diviene quindi un punto d'osservazione fondamentale rispetto alla vicenda, quasi a colmare quei vuoti lasciati proprio dall'instabile coppia, così come della continua rivalità tra

leggerezza e pesantezza di cui sarà anch'essa portatrice. La sua centralità all'interno di questo frangente viene ovviamente a strutturarsi con maggiore "prepotenza" all'interno del romanzo del 1984. Ancora una volta, infatti, Kundera è in grado di discernere le profondità individuali di chi osa muoversi all'interno del suo immaginario, scavando tra i pensieri ed il passato, restituendo così al lettore un Io complesso e ben più concretamente strutturato rispetto al lungometraggio, vista la sua limitatezza temporale.

*Sabina è un personaggio esistenzialmente leggero che vive una vita di libertà. Sfugge al peso tradendo il concetto di Fato, e la sua conseguenza è sperimentare l'insopportabile leggerezza dell'essere. Questo tradimento è definito come "rompere i ranghi e andare verso l'ignoto". Sabina trova l'ignoto "magnifico", poiché detesta il concetto di Fato e disprezza la vita pesante che suo padre aveva vissuto. Le persone esistenzialmente leggere abbracciano il concetto di libertà assoluta e agiscono su impulsi egocentrici. [...] Sabina non vive una vita circolare di ripetizione; vive una vita di continuo cambiamento..<sup>139</sup>*

Sabina, quindi, come individualità da sempre stabile all'interno di una considerazione precisa, ovvero, la permanenza, quasi la ricerca ossessiva, della leggerezza. Questa concretezza si correla proprio a quella giustapposizione di opposte componenti caratteristica della visione kunderiana precedentemente analizzata, e che si concretizza nella titolazione stessa dell'opera. Sabina è leggera ma è in grado di esserlo in base ad una costante nella sua vita, ovvero il tradimento. Lei fugge e si allontana proprio da quell'insieme di situazioni che incatenano l'uomo in quanto esistenza a determinate condizioni, a determinati comportamenti, come per l'appunto i legami. Da questo Sabina si differenzia da Tomas, formati all'interno della stessa materia sensibile di egocentrica mancanza di impegno, ma nell'incontro del fato, della leggerezza per la loro pesantezza, i due compiono scelte diametralmente opposte.

Anche Sabina, infatti, incontrerà la sua Tereza, ovvero Franz, un accademico, un uomo borghese stabilizzato all'interno di un insieme di valori appartenenti al niente, un'utopia sociale impossibile ma alla quale lui può avere accesso proprio grazie alla sua apposizione

---

<sup>139</sup> S. May, *Existential Gravity: Relationship and Nietzsche's Eternal Return in The Unbearable Lightness of Being*, The University of Queensland's Student Philosophy e-Journal, November 2020, <https://exordiumuq.org/2020/11/01/existential-gravity-relationships-and-nietzsches-eternal-return-in-the-unbearable-lightness-of-being/>

elitaria. Sabina però per quanto abbia lottato con sé e col fato decide di andarsene, di tornare ad essere leggera, vertiginosamente libera e fedele al suo principio base: il tradimento.

All'interno quindi di questa ulteriore dicotomia di leggerezza e pesantezza instaurata all'interno del rapporto con la propria identità attraverso l'altro, che verrà analizzata maggiormente nel prossimo paragrafo, si ha possibilità di scorgere quella che è la profondità stessa del personaggio di Sabina. La riproposizione appunto di un legame diametralmente apposto rispetto a quello che possiamo identificare come centrale rispetto alla narrazione permettendo alla focalizzazione di inquadrare in maniera più profonda questo personaggio, che all'interno del lungometraggio permane all'interno della sua caratterizzazione. Nell'elaborazione che vede infatti alla regia Philip Kaufman, Sabina è parte della vicenda, così come Franz attraverso gli occhi di lei, ed entrambi in maniera subalterna hanno la loro possibilità di muoversi all'interno di un campo visivo primariamente loro, centralmente di Sabina. Entrambi però vedono una conseguenziale riduzione di rappresentazione, soprattutto rispetto a Franz, che all'interno della pellicola diviene semplicemente un'ombra rispetto alla quale Sabina brevemente si muove, in modo quasi fin da subito irritato. Franz nel lungometraggio non ha vita, solo alcune flebili affermazioni vocali rispetto alla sua identità ma che si focalizzano e strutturano unicamente rispetto a lei, la donna che in entrambi i testi semplicemente lo abbandona così come abbandona l'obbligo alla pesantezza, partendo da sé stessa e da ciò che materialmente la circonda. Anche per Sabina lo spazio di movimento si modifica, diminuisce. La sua complessità emotiva, le motivazioni dei suoi comportamenti rimangono nell'ambiguità di un luogo ristretto e focalizzato all'esterno dell'esplicazione diretta. Ciò che cogliamo di lei all'interno del film, infatti, è una grande complessità sensibile che si estende e si ritrae in base a quelle che possono essere delle ipotetiche responsabilità sentimentali rispetto all'altro. Sabina è vicina a Tomas, prima figura a lui associata rispetto ad una porzione di intimità anche solo comunicativa, ed è vicina a Tereza. In qualche modo non le si può voler male, nonostante il suo essere l'amante principale dell'uomo. Sabina infatti li aiuta, li sostiene, è lei la prima a cui Tomas chiede aiuto per Tereza e a trovarle un lavoro spingendola a credere nelle sue capacità, così come sarà lei a piangere per la loro precoce morte comunicando come loro fossero i suoi migliori amici.

Il sostegno che Sabina offre a Tereza, moglie del suo amante, si concretizza anche all'interno di una sfera intima se non sensuale. Questa situazione si conforma all'interno di un contesto specifico rispetto all'opera cinematografica, Tereza sta cominciando ad elaborare una sorta di

accrescimento di consapevolezza, legate ai suoi interessi professionali, alle sue passioni ed ancor di più al suo corpo e alla sua sessualità; questo insieme di elementi prendono forma tutti insieme all'interno di un momento di completa intimità tra le due donne agli estremi della vita di Tomas, complice anche la spinta di una fotografa che Tereza conosce nella redazione in cui vorrebbe lavorare, ma "feticcio" di qualcosa che sta per qualcos'altro. Tereza vuole sperimentare, vuole andare oltre alla sua pudica impostazione rispetto ai corpi e alle nudità all'interno di un contesto di femminilità proprio con la donna che sa aver da sempre una storia sessuale col marito, volendone in qualche modo far parte (cosa che chiederà ripetutamente al marito). La giovane insigne dell'ingenuità chiede alla ben più consapevolmente sensuale Sabina degli scatti di nudo, prima quasi violenti, come a ricercare una sorta di vendetta ma poi sempre più dolci, più intimi appunto, che dal corpo trasfigurano nell'Io. Situazione che la porterà a mettersi essa stessa a nudo, prima figuratamente, comprendendo, attraverso le lacrime nascoste dietro l'obbiettivo, forse la sua impossibilità di accesso proprio a quella leggerezza che loro condividono e successivamente assecondando le richieste dell'amante passionale del marito, spogliandosi e mostrandosi in modo progressivamente sempre più serena, conscia della comprensione totale che troverà nell'altra. Si viene quindi a creare una strutturazione stratificata che vede al centro appunto due donne messe a nudo l'una di fronte all'altra, inevitabilmente e quasi dolorosamente ma allo stesso tempo dolcemente legate (testimoni le lacrime di Tereza), messe a nudo progressivamente in una riscoperta di sé stesse e della propria sessualità in quanto inizialmente vista e guardata per poi ribaltarsi in una comune eliminazione dei limiti imposti alla sensualità del corpo femminile, in un'apertura che si spinge oltre alla visione maschile della nudità ma che ne ricerca le profondità umane. Sabina quindi quale paradossale luogo "sicuro" in cui Tereza, che più di tutte dovrebbe odiarla, trova invece un luogo di riscoperta di condivisa empatia costruita sulla leggerezza della mobilità. La consapevole donna, infatti, convince la dolce ragazza a spogliarsi anch'essa e a mostrarsi anch'essa davanti all'obbiettivo, superando quella disintegrazione della bellezza femminile costruita dalla madre stessa (cosa che nell'opera cinematografica non conosciamo ma di cui cogliamo la dura superficie) capacità di Sabina di far quasi aprire le profondità di Tereza, di liberarla e di farla sentire finalmente sdoganata da preconcetti e clausure.

La descrizione di questa specifica situazione è legata principalmente a due motivazioni, la prima l'innegabile bellezza di questo momento di pura condivisione tra due donne, una messa a nudo "gratuita", sincera, senza scopi che non siano legati all'identità ed alle sue domande,

un luogo quasi sicuro per la pesantezza così per la leggerezza in cui essere sé stessi e di conseguenza essere capiti proprio per questo, momento che ho trovato di un'infinita bellezza emotiva e profonda, ed in secondo luogo rispetto all'importanza di Sabina per i personaggi del primo piano e per il suo ruolo in quanto agente di questa complessità emotiva. Lei come sostegno, come avamposto della leggerezza consapevole del suo voler restare tale nonostante tutto, cosa che Tomas e Tereza inevitabilmente avevano perso.

La Sabina del romanzo, ovviamente, ha più spazio fisico-concettuale per esprimersi, per esistere appunto. Kundera ne indaga le complessità insostenibili dell'esistenza e lo fa scavando all'interno appunto della relazione con Franz, della relazione con la propria patria calpestata dalla coercizione e della sua libertà.

Personalmente ho amato molto questo "terzo" personaggio, grazie all'analisi del suo pensiero infatti, in quanto lettori, si ha la possibilità di coglierne le limitatezze umane ma allo stesso tempo la progressiva costruzione di consapevolezza della tutela della propria leggerezza, anche attraverso delle considerazioni legate alle coordinate biografiche proprie della sua vita di ciò che la ha conformata in quanto tale.

*Fino ad allora, i momenti di tradimento la riempivano di eccitazione e di gioia al pensiero che davanti a lei si apriva una nuova strada, in fondo alla quale c'era una nuova avventura di tradimento. Ma se un giorno o l'altro quella strada fosse terminata? Una persona può tradire i genitori, il marito, l'amore, la patria, ma quando poi non ci sono più né genitori, né marito, né amore, né patria, che cosa resterà da tradire?*<sup>140</sup>

Questa riproposizione in coda rispetto all'artista rappresenta quella che è la linea di fondo più oscurata del suo essere, forse appunto più pesante. Lei che non vuole attaccarsi a nulla e nulla a lei, così come le sue opere che si squarciano verso un'alterità che va oltre alla superficialità delle cose.

Una centrale tripartizione quindi, che vede un ulteriore dilungamento rispetto alla figura di Franz nel romanzo, capaci di interporre un insieme di complessa ed ambivalente bellezza, proprio come l'emotività umana e le forze interne ai legami che la identificano. Luoghi, per chi osserva, a volte di incredibile bellezza sensibile capaci di emozionare, empatizzare e rappresentare le profondità dell'umana esistenza

---

<sup>140</sup> Milan Kundera, *L'Insostenibile leggerezza dell'Essere*, [...] cit., p. 128

### 3.2 Leggerezza e pesantezza, i rapporti umani dell'insostenibile leggerezza

*Legame, un concetto ambiguo che fa riflettere. Si tratta di qualcosa di cui disfarsi o di qualcosa da esibire liberamente e di cui farsi carico? Il legame spesso viene confuso con la catena o con il legaccio, e questo spiega quanto sia difficile riuscire a stabilire la giusta distanza all'interno della relazione, forse tra le cose più difficili del nostro presente.*<sup>141</sup>

Lo psichiatra e psicoterapeuta Pasquale Romeo, all'interno del suo volume *Senza legami. Libertà o necessità?*, 2009, compie un'analisi concretamente fondamentale, appunto, rispetto al concetto di legame. Tale interrogazione s'instaura rispetto ad un contesto specifico, ovvero quello odierno, caratterizzato dalla concreta paura della relazionalità nella sua accezione più generale, declinata in particolar modo però rispetto al largo spettro dell'amore. La cosa più rilevante per la stesura di questo paragrafo che interroga quelli che sono i rapporti umani per quanto riguarda la dualità di mezzi di rappresentazione di una vicenda quale *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, è appunto quella che è la paura dell'incatenamento rispetto alla relazione. Formalità questa che s'instaura rispetto a diversificati comportamenti e identità interne alla vicenda, oltre che ad un'interrogazione sull'accezione di legame in quanto costituzione più generale, nevralgica all'interno di questa contestualità.

Fuga dalla pesantezza, quindi, quella vissuta da alcuni dei personaggi della nostra vicenda, in primo luogo da Tomas, che si ritrova però all'interno di una complessità d'impulsi esterni che lo porranno in una contestuale situazione di crisi, dividendolo emotivamente all'interno di due sfere tra loro opposte e quindi dolorose, anche e soprattutto per chi con lui tiene a voler creare una tipologia di legame romantico.

Questa condizione avviene proprio con l'incontro di Tereza e si attua attraverso la continuità di una loro reciprocità emotiva ricca di complessità e stratificate condizioni. Il loro legame, appunto, è posto al centro della vicenda che s'instaura come permanenza tra romanzo e opera cinematografica, e proprio rispetto a questa condizione cercherò di concentrarmi rispetto alla stesura di questo paragrafo.

---

<sup>141</sup> R. Pasquale, *Senza legami, Libertà o necessità?*, Armando, Roma, 2009, pp. 13-14

Due opposti, due sconosciuti, diametralmente discordanti rispetto proprio a quelle concezioni di leggerezza e pesantezza che innervano e costituiscono la concezione alla base di queste opere artistiche. Due individualità caratterizzate da impulsività o complessità proprie che non potrebbero essere più distanti, punti di discontinuità in continua lotta tra loro per il distacco ma impossibilitati a farlo, tra l'implacabile fato e la ricerca di empatia e di affettivo riconoscimento.

«Tomas è nato dal detto "einmal ist kein-mal". Tereza è nata dal brontolio di uno stomaco»<sup>142</sup>  
Questa bipartizione, così magistralmente riassunta da Kundera, sarà la linea costante che permeerà il rapporto tra i due protagonisti. Tomas, premuto dalla pesantezza fino a questo momento rifiutata, si ritrova all'interno di un vortice costituito da continui ripensamenti, Tereza esiste nella sua semplice composizione fanciullesca e soffre per qualcosa che forse non avrà mai davvero.

Ciò che traspare e soprattutto permane all'interno di entrambi i testi letterario e filmico, differenze contestuali di base considerate, è appunto una costitutiva differenziazione: Tereza agisce d'impulso, di pancia appunto, Tomas risponde a dei concetti universali di obbligazione emotiva e sensibile. Nella sua basilare presa di posizione l'uomo protagonista della vicenda rispetta e impersonifica un concetto basilare, succitato nella bipartizione di forze generatrici, ovvero il *Ess muss sein!* Questa espressione tedesca risponde ad una fattualità precisa, ovvero: così deve essere, e si costruisce primariamente rispetto alla figura del compositore tedesco: Ludwig Van Beethoven, attraverso un aneddoto della sua vita di una semplicità unica, ma che Tomas riscrive in sé in quanto postulato universale, così come per il suo rapporto con Tereza, mosso dalla compassione e dal dubbio interiore che scaturisce dal rapporto con l'altro. Nonostante, infatti, il suo continuo vacillare e al doloroso, per entrambi, mantenimento della sua vita passata, o quanto meno della volontà di una poligamia sessuale, Tomas non riesce ad abbandonare il fato, ad abbandonare Tereza, perché è così che dev'essere, più che per un volere primariamente, ma soprattutto totalmente, personale e consapevole.

Il loro primo concreto incontro, come succitato, avviene per entrambe le elaborazioni all'interno del ristorante in cui la donna lavora, e s'instaura principalmente rispetto a sei

---

<sup>142</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, [...] cit., p. 47

differenti coincidenze che identificano con ancora più forza le differenze sensibili tra i due protagonisti.

*All'ospedale della città di Tereza era stata scoperta per caso una forma insolita di meningite e il primario dell'ospedale di Tomas era stato chiamato per un veloce consulto. Il primario, però, aveva per caso la sciatica, non poteva muoversi, e al posto suo all'ospedale di provincia aveva mandato Tomas. In città c'erano cinque alberghi, ma Tomas era sceso per caso proprio in quello dove lavorava Tereza. Per caso prima della partenza del treno gli era rimasto un po' di tempo libero per andare a sedersi al ristorante. Tereza era per caso di servizio e per caso serviva al tavolo di Tomas.* <sup>143</sup>

Questa congiunzione astrale di coincidenze, come precedentemente descritto, previene un'abissale differenza tra quelle che sono le considerazioni poste in campo da l'uno e dall'altra, ripartendo proprio quello che è il crudo fato del pratico tedesco ed il brontolio di uno stomaco affamato. Rispetto alla ricostruzione cronologica delle casualità sopraelencate ci ritroviamo ad osservare la vicenda dal punto di vista di Tomas. Nonostante siano passati sette anni dal loro incontro nel momento in cui scaturisce tale pensiero, l'uomo viene colto da uno sconforto profondamente viscerale, lo stomaco comincia a dolergli in spasmi dolorosi al pensiero che tutto ciò che è avvenuto, è avvenuto appunto per caso, che la donna che respira profondamente di fianco a lui nel suo letto è frutto di casi fortuiti, che ha abbandonato la libertà di Zurigo (dove era precedentemente fuggito) per tornare proprio da lei, a Praga occupata dai russi, rinunciando così a tutto tranne che a lei, ma soprattutto che il loro amore in quanto legame non è un «"Es muss sein!"», bensì un "Es konnte auch anders sein": poteva benissimo essere altrimenti»<sup>144</sup>.

Il caso, quindi, come inconveniente bugiardo di qualcosa che invece possiamo identificare come il fato. Tomas vive questa considerazione all'interno di un'angosciante presa di posizione che rimette in discussione tutto quello che lui ha cercato di credere o comunque di costruire in tutti gli anni passati con Tereza (nonostante il suo non aver mai smesso di frequentare "amicizie erotiche", cosa che la fa soffrire molto). Una visione di per sé claustrofobica, votata alle apposizioni esterne, frutto di fattualità inconsce, che delineano

---

<sup>143</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, [...] cit., p. 42

<sup>144</sup> *Ibidem*

qualcosa di ipoteticamente pesante di velature leggere rispetto ad un uomo che crede di fuggire dalla pesantezza, ma che ne è completamente parte.

La presa di posizione di Tereza rispetto a tale fattualità è diametralmente opposta. La prima volta che lo vede alla radio suonava Beethoven (ricorrenza e rimembranza compositiva probabilmente per l'autore). Per la ragazza, confinata nel paesino di provincia e costretta all'umiliazione della bellezza fin da quando era piccola, la musicalità del compositore tedesco rappresentava l'altra parte, la libertà e ciò che di bello c'è. Nella sua continua fuga dalla disillusione del mondo Tereza si rifugiava nei libri e nella musica, e così aveva incontrato Beethoven durante il suo cammino, come parte di un pubblico, composto da tre persone, impegnato ad ascoltare un'orchestra al teatro del paese in cui lavorava, e di quello squarcio nella sua anima Tereza ne era rimasta incantata.<sup>145</sup> Per la giovane donna alla ricerca della bellezza nascosta, quella era una coincidenza:

*com'era possibile che, proprio mentre stava portando un cognac a quell'uomo che le piaceva, sentisse Beethoven? Non certo la necessità, bensì il caso è pieno di magia. Se l'amore deve essere indimenticabile, fin dal primo istante devono posarsi su di esso le coincidenze, come gli uccelli sulle spalle di Francesco d'Assisi.*<sup>146</sup>

Questa sconfinata romanticizzazione di ciò che sta avvenendo agli occhi di Tereza (sua unica prospettiva), non termina attraverso questo definito accostamento musicale, ma come per Tomas si defila rispetto ad ulteriori coincidenze declinate al caso in quanto romantico avvenire rispetto alla speranza di un futuro migliore.

La seconda coincidenza per Tereza consiste nell'accostamento dell'uomo che è di fronte a lei (unico estraneo all'interno del ristorante, unico non appartenente a quella cerchia di ubriaconi viscidati frequentatori abituali, e quindi già frutto di una curiosità romantica, in quanto fuga), consiste nella contestualità per cui egli porta sottobraccio un libro.<sup>147</sup> Per Tereza elemento inconfondibile di un altrove, di un'appartenenza ad un luogo altro, di una sorta di «confraternita segreta»<sup>148</sup> a cui lei stessa tiene a voler far parte, per fuggire proprio dalla quotidianità di un luogo e di un'umanità che non la rispecchia. La terza coincidenza sta nella fattualità per cui la stanza dell'albergo di Tomas è il numero sei, stesso numero civico della

---

<sup>145</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, [...] cit., p. 56

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 57

<sup>147</sup> *Ibidem*

<sup>148</sup> *Ibidem*

residenza in cui aveva vissuto con i genitori ancora uniti a Praga, prima della divisione e scomposizione dei legami.<sup>149</sup> L'ultima grande conferma per la dolce ed ingenuamente fanciullesca Tereza è la definitiva, la più importante. Uscita dal ristorante rivedrà l'uomo del suo fato, e lo scorgerà proprio su quella panchina gialla, unica ancora spaziale per la sua pace in un piccolo angolo di verde di quel paese grigio e sempre identico. Luogo in cui Tereza è avvezza a lasciar fluire la vera bellezza attraverso sé stessa, proprio su quella panca su cui lei stessa si era seduta il giorno prima con il suo libro tra le mani, cercando di fuggire dall'umiliazione costante della vita quotidiana, sognando appunto una vita diversa.

*In quell'istante capì (gli uccelli delle coincidenze si erano posati sulle sue spalle) che quello sconosciuto le era destinato. Lui la chiamò, la invitò a sederglisi accanto. (L'equipaggio della sua anima si precipitò sul ponte di coperta del suo corpo). Poi lo accompagnò alla stazione e lui, quando si salutarono, le diede il suo biglietto da visita col numero di telefono: «Nel caso dovesse venire una volta a Praga...»<sup>150</sup>*

Personalmente ritengo, che gran parte della poetica sensibile che s'instaura tra i due protagonisti del nostro racconto si fondi proprio su questa opposta composizione. Lo stesso evento viene rivisitato attraverso le prospettive dei due personaggi, e non potrebbe essere più diverso. La specularità forzatamente opposta di queste due visioni quindi come impattante per chi da fuori osserva, fondamentali per comprendere le stratificate e progressive ramificazioni del loro legame. Fattualità che costruisce al suo interno un costante movimento a *matrioska* di incredibile bellezza costruttivamente concettuale. Oltre, infatti, alla natura e alle considerazioni delle corrispettivamente coincidenze, il tutto si formalizza all'interno di una contestualità apparentemente superficiale, quanto meno secondaria, ovvero la figura di Beethoven. Cerco di spiegarmi meglio: entrambi, Tomas e Tereza, nel loro incontro, nella costruzione del loro legame, indagano l'identità artistica del compositore, eppure la presa di posizione continua permanentemente ma soprattutto rappresentativamente a rimanere contrapposta. Tereza ne coglie la bellezza, la leggerezza di una vita volta a sé, all'amore, a quella poca sensibilità emotiva che circonda la sua vita falciata da un continuo rifiuto di sé: «Sono state forse quelle poche coincidenze (del resto assai modeste, grigie, davvero degne di quell'insignificante città) a mettere in moto il suo amore e a diventare fonte di un'energia che essa non esaurirà fino alla fine della sua vita»<sup>151</sup>. Tomas invece ne coglie la durezza, la

---

<sup>149</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, [...] cit., p. 57

<sup>150</sup> *Ivi* p. 58

<sup>151</sup> *Ibidem*

schematica ripetizione se non imposizione, propria di qualcosa che non può essere altro, quanto meno a prima vista, e se così non fosse tutto perderebbe inevitabilmente di significato, appunto di senso.

Trovo questa sottilissima considerazione composta da Kundera di infinita poesia e rappresentativa di tutto ciò che è stato e tutto ciò che sarà l'insostenibile leggerezza dell'essere. Fonte di continui ripensamenti ed interrogativi, tra questi il più composito si sviluppa rispetto ad una domanda precisa, ovvero: cos'è davvero leggero e cosa davvero pesante?

Per quanto riguarda la pellicola del 1988 la situazione succitata in qualche modo permane, costruita però su coordinate narrative relativamente differenti. L'incontro tra le due individualità, quale vero luogo di narrazione, s'instaura all'interno dello stesso contesto, eppure ciò che lo spettatore coglie rimane prevalentemente differente. Tomas di Kaufman, rispetto a quello di Kundera più riflessivo e condotto dal fato, è consapevole di ciò che fa, sa quello che vuole, questo è ciò che cogliamo dal suo sguardo inseguitore e beffardo rispetto alla figura dell'inconsapevole cameriera di provincia non appena la scorge nell'acqua della piscina. Sa perfettamente la motivazione per cui si siede al ristorante e in gran parte non è perché vuole un *cognac*, ma proprio per allargare la sua conoscenza privata del mondo fuori dal suo "territorio" di appartenenza, vuole l'attenzione della ragazza e vuole che ne sia totalmente affascinata. E Tereza presto cascherà nella trappola, proprio con tutta quella ingenua visione romantica dell'incontro descritta da Kundera all'interno del romanzo, e quindi anche della pellicola. Il viso di Juliette Binoche si accende di curioso imbarazzo rispetto a quest'uomo che, come nel romanzo, rappresenta la novità rispetto ad un luogo visivamente abbandonato a sé stesso, condito di vecchi letargici abbandonati allo scorrere della vita. Questa fattualità viene sottolineata proprio dalla costruzione del discorso filmico: abbiamo seguito Tereza attraverso l'inseguimento guardingo dell'uomo, sedutosi al tavolo la prospettiva cambia, vediamo Tereza che apre il libro di fronte a sé, si mangia le unghie e quasi distrattamente comincia ad osservare i commensali, scorge lo sconosciuto e proprio qui il movimento della camera ci mostra il suo sguardo anche e soprattutto da un punto di vista della progressiva costruzione di interesse. Un'ampia carrellata infatti prende a strutturarsi dal fondo della sala fino al raggiungimento dell'affabile sconosciuto, sono tutti anziani e poco gradevoli, ma soprattutto circoscritti rispetto a dei colori bianco-slavati, Tomas invece risalta sullo sfondo rispetto a tutti gli altri, è vestito di nero, è bello e soprattutto ha aperto di fronte a

sé un libro. Cogliamo nello sguardo fanciullesco ed impulsivo di Tereza la nascita di una personale curiosità rispetto all'uomo, lo guarda, guarda il libro di lui e poi guarda il suo libro sul bancone, e di nuovo guarda lui, allora lui quasi sussurrando ma con ampi gesti del viso le chiede un *cognac*. Lei glielo serve e lo mette sul conto della sua stanza, il numero sei, così come nel romanzo la ragazza furbescamente sottolinea la coincidenza ma declinandola a suo favore, sottolineando come anche lei terminerà il turno di lavoro alle sei. Lei uscirà e scorgerà l'uomo tanto affascinante alla sua panchina, lo sguardo le si illuminerà, felice e gioconda correrà a cambiarsi per raggiungerlo. Alla panchina e lei, con tutta la dolcezza di un viso inconsapevolmente inconscio, racconterà a Tomas e a noi l'importanza di quel luogo, trasmettendo proprio tutta quella fascinazione sensibile provata dalla ragazza per un flebile brillio di luce proveniente appunto dalla famosa altra parte. Tomas non andrà in stazione, ma salirà sulla sua macchina, eppure il saluto carico di opposte promesse rimarrà lo stesso.

Una capacità espressiva quella messa in campo dalla costruzione filmica di Kaufman che, per quanto strutturata attraverso un linguaggio e materialità differenti, manterrà proprio quelle linee di fondo appartenenti all'autenticità principe dei personaggi, fornendo anzi aggiunte compositive di sensibile bellezza. Ciò che se ne deduce è la costituzione basilare di un incontro devoto ad un continuo flusso di leggerezza e pesantezza che rimarrà basicamente invariato tra le due composizioni, scrittura letteraria e scrittura filmica, capaci entrambe di trasmettere l'opposizione posta in campo nella visione della vita, nell'identitaria narrazione degli eventi, che instaureranno appunto delle costanti linee di fuga tra i due protagonisti.

Una continuità cardinale per la strutturazione stessa della vicenda però consiste nella decisione, non troppo a lungo interrogata, di Tereza di raggiungere Tomas a Praga, mantenendo proprio quell'ambiguo saluto che i due si erano scambiati al loro primo incontro.

Il culmine del loro stratificato e complesso rapporto nasce proprio all'interno di tale contesto. Tereza si presenta a casa di Tomas, parte ed abbandona tutta la sua vita senza troppo pensarci, segue quasi giudiziosamente inconsapevole proprio quella fuga, quello spiraglio di luce che in quell'uomo aveva visto, per lasciarsi alle spalle lo squallore di una vita senza sensibilità emotiva, senza condivisione e spazio per la sua anima.

Come in tutte le analisi composte precedentemente a questa abbiamo considerato della materiale differenza di tempo e spazio che la narrazione cinematografica e quella letteraria hanno tra loro. Ed ancora in questa sede questa dualità si contraddistingue. Nel

lungometraggio Tereza si presenta direttamente a casa dell'uomo conosciuto al tavolo del ristorante con lo sguardo felino, lo fa con la sua piccola valigia in mano, entra nella sua vita senza troppi fronzoli dichiarando allo sconosciuto che ha amici da trovare, cose da fare e un nuovo lavoro da trovare, cosa che vedrà una maggiore possibilità di sviluppo nel volume, ma che si costruirà su basilari contestualità permanenti. la Tereza nel romanzo agirà in maniera un po' meno diretta e più "orchestrata", fingerà di aver affittato una stanza d'albergo, ma per un problema o per l'altro non riuscirà mai a farci ritorno (vista anche l'inesistenza della stessa). Entrambe però porteranno ad una realtà che modificherà quella che era la non-presenza umana nella vita e nel letto di Tomas.

*Dieci giorni dopo venne a trovarlo a Praga. Fecero l'amore subito, il giorno stesso. Quella notte le venne la febbre e rimase perciò l'intera settimana nel suo appartamento con l'influenza. Egli provò allora un inspiegabile amore per quella ragazza quasi sconosciuta; gli sembrava che fosse un bambino che qualcuno aveva messo in una cesta spalmata di pece e affidato alla corrente di un fiume perché Tomas lo tirasse sulla riva del suo letto. [...] Si era addormentata. Lui le si inginocchiò accanto. Il respiro febbricitante si fece più rapido, si sentì un debole lamento. Appoggiò il viso a quello di lei e le sussurrò nel sonno parole rassicuranti. [...] Allora si immaginò che lei fosse lì da lui già da molti anni e che stesse morendo. All'improvviso ebbe la chiara sensazione che non sarebbe sopravvissuto alla sua morte. Le si sarebbe disteso accanto e avrebbe desiderato di morire insieme a lei.<sup>152</sup>*

L'impatto che questa contestualità, soprattutto interiore oltre che fisica, ha su chi osserva esternamente è forte. Cosa è successo? Come può Tomas pensare anche solo di provare qualcosa del genere per di più per una sconosciuta impulsiva vista una volta? Questa domanda è fondamentale e nevralgica così come questa prima notte insieme che si trasformò nella prima di una lunghissima serie cambiò per sempre la vita dei due protagonisti, strutturando la costruzione del loro legame. Tereza quindi come la prima ad avere il diritto di non provocare insonnie fastidiose a Tomas, che invece, vedendola nel suo letto, fanciullescamente malata, ne prova un'infinita tenerezza, tanto da desiderare di stare con lei al suo fianco fino alla morte. Così come per il lungometraggio quella notte Tereza gli tenne stretta la mano, sperando con tutta sé stessa di aver trovato la sua speranza per un futuro che

---

<sup>152</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, [...] cit., pp. 14-15

non la ripudiasse, e lui colpito da questa necessità ne prova una dolce empatia, le bacia la mano e alzandosi silenziosamente per andare al lavoro, al posto della sua mano le lascia un libro, simbolo del loro rapporto. Un'intimità empatica che sembra riuscire a scavare nella sua vita e nella sua emotività da sempre fuggita, ancora una volta un movimento quindi speculare rispetto diversi punti di fuga.

Nell'opera cinematografica Tereza semplicemente rimase ospite sempre più parte dell'appartamento di Tomas, condividendo con lui il letto, a volte sognando, altre urlando, altre ancora implorando che l'uomo con cui vive potrà un giorno amarla in quanto unica donna della sua vita. La stessa cosa avviene nel romanzo, con più spazio di costruzione narrativa, e permettendo quindi ulteriori movimenti interni o esterni alla singolarità emotiva del personaggio, ma configurando un cambio di passo nelle vite dei due. Per Tereza fu un cambiamento totale, entrò infatti a gamba tratta nella vita di Tomas, conoscendo anche Sabina e diventandone quasi amica, comprendendo quell'uomo su cui tanto aveva sperato per ciò che realmente lui era: una fuga dalla pesantezza. E cosa non è la pesantezza se non quella costituente del legame biunivoco per Tomas? Il protagonista, infatti, non cambiò mai totalmente le fondamenta della sua vita, quanto meno riguardo alla continuità delle "amicizie erotiche", che per quanto più scandite, rimasero una costante per lui ma soprattutto per il loro rapporto. Ciò che lui nel concreto modificò rispetto alla sua vita in quel momento, fu il crogiolarsi in nuovi pensieri, in nuove prese di posizione, in dubbi e domande, anche spesso sviluppatasi in demoni interiori, ma senza mai davvero riuscendo ad abbandonare la sua vita passata. Questo concetto si riferisce in primo luogo alla sua ossessionata scoperta dell'universo attraverso la ricerca erotica di più donne, che appunto instaurerà delle lacerazioni profonde nel rapporto con Tereza ed all'interno della sua individualità che si trasmuteranno in momenti di crisi connotati da pianti, ripensamenti, sogni e volontà di farne parte quanto di volerne fuggire il più lontano possibile. Tomas però nel corso della storia che rappresenterà il loro legame compierà egli stesso delle azioni di completa impulsività, che metteranno in crisi alcune delle certezze fino ad allora costruite, la prima tra tutte il suo lavoro. Per seguire Tereza tornerà a Praga, la città da cui non molto tempo prima erano fuggiti proprio per via dell'occupazione sovietica, trasferendosi a Zurigo. Nonostante il cambiamento contestuale Tomas continuò imperterrito a mantenere un certo standard rispetto alle sue "amicizie erotiche", tanto che Tereza, non sopportando più questa situazione (avendo sperato in un cambiamento), decide di tornare a Praga con Karenin (probabilmente anche per rimembrare i pochi bei momenti vissuti col coniuge). La scelta di Zurigo era nata da una

motivazione precisa, ovvero la possibilità di una posizione lavorativa abietta per il famoso chirurgo cieco (che ormai non poteva più agire liberamente nella sua madrepatria data la sua scelta di pubblicare un articolo antisovietico durante la primavera di Praga). A Zurigo quindi Tomas aveva tutto ed anche di più, e quando Tereza se ne andò percepì inizialmente quasi una liberazione, un ritorno alla leggerezza, che però durò molto poco, e così consumato dai suoi stessi dubbi decise di tornare da Tereza, e rinunciare proprio a quella leggerezza e soprattutto a quell'unico luogo nel mondo nel cui sempre si era riconosciuto: il lavoro. Questa considerazione sta proprio a rappresentare la fattualità per cui anche Tomas rinunciò a cose anche importanti nella sua vita, cose che prima di allora non avrebbe mai messo in discussione, ma mai del tutto la sua quasi ossessionata scoperta del genere femminile.

Nonostante, infatti, la sua esistenziale rinuncia Tomas continuò a conoscere donne e ad averci rapporti, Tereza nel suo profondo lo sa e lo sente, così come percepisce l'odore del sesso altrui nei capelli del marito e continua a soffrire disperatamente e non capire, lui ha rinunciato alla libertà per stare con lei ma non riesce a rinunciare alla leggerezza dello stare con altre.

*Come può un convinto assertore come lui della leggerezza- ossia l'idea della vita e dei rapporti affettivi come ombra effimera e fugace- accettare l'amore di una sola donna e la pesantezza dell'essere- ossia l'impegno morale e sentimentale- come una cosa meravigliosa? Kaufman non cerca le risposte all'interno di un quadro storico-ideologico, e nemmeno in un tradizionale percorso di crescita psicologica. Ci lascia con domande che non hanno chiara e precisa risposta e che se deve essere data va cercata per ognuno dentro sé stesso.<sup>153</sup>*

Le riflessioni poste da Chiacchiari all'interno del saggio, all'opera cinematografica dedicato, sono molto interessanti ed indagano proprio quelle linee di fondo nel rapporto tra i due protagonisti attraverso cui s'instaurano quelle linee di forza che determineranno la totalità del racconto a loro dedicato. Egli, infatti, sottolinea una constatazione precisa che identifica il continuo vicino- lontano tra le identità narranti dei due protagonisti, impregnati di un rapporto che non vedrà mai un totale equilibrio delle spinte contrapposte che lo istituiscono. Lo studioso, infatti, sottolinea quella che è una componente importante del loro legame, ovvero un contrasto tra la speranza e la realtà: Tereza fugge e si rifugia tra le braccia di uno sconosciuto, quale è Tomas nel momento in cui la ragazza prende la decisione di mollare quella che è stata la sua vita fino a quel giorno, perché provava il forte desiderio di essere

<sup>153</sup> F. Chiacchiari, D. Salvi, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Philip Kaufman*, [...] cit. p.74

unica ed insostituibile, volontà che investiva anche su sé stessa nelle lunghe ore passate di fronte allo specchio a cercarsi.<sup>154</sup> Eppure, Tomas non aveva posto alcun confine delineato e invalicabile su alcuna unicità ed insostituibilità, la baciava così come baciava le altre, facevano l'amore come lo faceva con altre donne, così facendo Tereza era stata ricapultata in quell'oscuro e intangibile mondo in cui la sua identità sensibile non viene riconosciuta come tale, ma come tutte le altre.<sup>155</sup> Questa fattualità precipita Tereza in una continua sofferenza, un taglio profondo in fondo al suo stomaco brontolante, una impossibilità di serenità che la segnerà per tutta la vita passata con Tomas. Tereza compie diversi tentativi cercando di sfuggirle, ma allo stesso tempo di farne parte, di non sentirsi sola ed esclusa come è sempre stata. Lo fa con Sabina, nel suo studio mettendola a nudo, lo fa nei suoi sogni, ma soprattutto lo fa volendo essa stessa provare quella leggerezza a cui il marito non può rinunciare, decidendo quindi di tradirlo. Decide di divenire essa stessa agente attivo di quell'insostenibile peso e sceglie come oggetto del suo trasgredire ed unire un cliente assiduo del suo bar una volta tornata a Praga, una volta tornata ad essere cameriera. Lui la difende di fronte alle minacce di una qualsivoglia denuncia al partito comunista, lei vittima dell'eterna illusione del romanticismo e alla ricerca di condivisa leggerezza vede in lui una fuga, una possibilità di farsi spazio in quel dolore. Si reca a casa sua e in uno spoglio silenzio senza dolcezza i due avranno un rapporto che toccherà profondamente la coscienza della dolce Tereza. La scelta presa non farà altro che aumentare il dolore della ragazza precipitando con le stesse ombre che l'avevano inseguita nelle notti in tormentosi incubi, grida, sudati risvegli e dolorosi pianti, prova a sfuggirne ma proverà solo più sconforto che nel lungometraggio la porterà ad uno sfiorato pensiero al suicidio, mentre nel romanzo sarà elemento di contrastanti emozioni, tra la riscoperta del proprio corpo e la consapevolezza di essere altro, anche per la scelta di non volerlo far sapere a Tomas e della sua presa di coscienza rispetto all'impossibilità d'appartenenza alla sua stessa imposizione alla vita, alla distanza che li separa, eppure ciò che è il legame tra loro permeerà le loro vite.

*Così pur volendosi bene Teresa e Tomas finiscono col crearsi una vita incompatibile con un rapporto da vivere in una profonda condivisione poiché "l'uno era forte e l'altro debole". E dal momento che è proprio la persona debole che deve saper essere forte quando il forte è troppo debole per poter far del male al debole, così Tereza decide di andar via lasciando Tomas in quella leggerezza dell'essere.*<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> F. Chiacchiari, D. Salvi, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Philip Kaufman*, [...] cit. p.74

<sup>155</sup> *Ibidem*

<sup>156</sup> *Ibidem*

E per quanto momentaneamente Tomas sia felice di un ritorno a qualcosa che prima radicava ognuna delle sue scelte, si rende presto conto che senza lei non può stare, che il suo *Es muss sein!* allontanandosi produce una perdita di senso nella sua vita. E nonostante l'occupazione, la pesantezza e i dolori allo stomaco che gli instillano un iniziale e completo rifiuto della consorte ritrovata, «amore nutrito di compassione»<sup>157</sup>, Tomas parte perché è così che deve essere.

Un rapporto quindi votato alla costante discesa, al dolore, alla contrapposta bipartizione tra leggerezza e pesantezza di due individui diversi che però nel loro rapporto comprenderanno il posizionamento altrui avvicinandosi. Sia Tereza che Tomas vedranno l'appesantirsi ma allo stesso tempo l'alleggerirsi di nuove consapevolezze, di nuove verità che li uniranno in un unico frangente di pace e serenità condivisa. I due decidono di andare a vivere in campagna, abbandonare tutto e di immergersi nella completa leggerezza di una progressiva mancanza di senso, e la loro vita diviene finalmente luogo d'incontro, di condivisione, appunto, di leggerezza. È così che la coppia vivrà gli ultimi attimi della loro vita, Tomas e Tereza moriranno da lì a poco, per una complicazione meccanica, più o meno accidentale, al veicolo che stavano utilizzando per tornare a casa, dopo una serata di dolce condivisione, sorridenti e per sempre uniti nell'insostenibile leggerezza dell'essere.

Ad opporsi ulteriormente a questa dualità caratterizzata da Tomas e Tereza vediamo l'accostamento di un ulteriore rapporto, che si dipanerà però attraverso prospettive diametralmente opposte. Si tratta del legame che s'instaura tra Sabina e Franz, come già identificato appunto, anch'essi rappresentano una dualità composta da due opposizioni fondamentali tra la pesantezza e leggerezza, che si alternano rispetto a considerazioni interne al legame stesso e alle due componenti slegate dall'unione. Sabina si ritrova nella stessa situazione di Tomas, dalla leggerezza scivola nella pesantezza con Franz, uomo sposato ed affermato a livello sociale. Sabina vorrebbe affondare nel cambiamento, nelle braccia di qualcosa di stabile, di a lei sola dedicato, ma non riesce, la sua natura è tradire e non può far altro con un uomo che vede il mondo secondo una prospettiva e lei così lontana ed irritante, così come il suo modo di fare l'amore, Sabina non può restare.<sup>158</sup> Franz allo stesso tempo abbandona tutta la sua vita, molla la moglie e la figlia che in realtà non ha mai sopportato, si

---

<sup>157</sup> I. Calvino, *Due obiezioni a Kundera*, [...] cit.  
<https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/11/11/due-obiezioni-a-milan-kundera-di-italo-calvino-su-linsostenibile-leggerezza-dellessere/>

<sup>158</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'Essere* [...], cit.

libera proprio di quella pesantezza per abbracciare la leggerezza, che in un attimo gli sfugge dalle dita. Eppure, Franz rimane così libero, leggero, in grado di compiere scelte per sé stesso solo, amando un'altra ragazza ma per sempre grato e legato alla libertà che Sabina gli ha donato.<sup>159</sup> Nel lungometraggio purtroppo lo spazio per indagare la personalità più profonda dell'uomo non c'è, eppure una cosa è chiara, Sabina, a volte suo malgrado, sceglierà quel vuoto dato proprio dall'insostenibile leggerezza dell'essere sempre e rispetto a tutto il resto.

Questa complessità, alternata tra continue pesantezze e leggerezze sarà quindi il flusso che intercorrerà e costituirà la vicenda stessa, concentrata all'interno di un legame di natura amorosa scandito da forze contrastanti ma impossibilitate ad abbandonarsi davvero. La tortuosità dell'animo umano rispetto all'altro, al nostro opposto quasi, innerverà la natura dolorosa delle identità narranti che si muoveranno tra la pagina e lo schermo. La continuità, infatti, di questa nevralgica relazione rimarrà basicamente invariata all'interno dell'opera cinematografica. Attraverso gli occhi di due differenti mezzi espressivi avremo quindi due formalizzazioni della stessa materia complessa e stratificante dolorosa e gioiosa allo stesso tempo. Una formazione quindi artistica fedelmente riconducibile all'antenato cartaceo, mantenendo appunto proprio quelle che sono le identificazioni umane ed i legami che si instaurano tra loro, scaturendo in chi osserva empatica sensibilità ed interni quesiti sull'Io e sull'interrelazione di essi.

Essendo il fulcro narrativo di entrambe le elaborazioni, i rapporti umani tra leggerezza e pesantezza, sarebbe impossibile riuscire a riportare per intero ognuna delle componenti espressive, ma soprattutto delle fattualità che intercorrono all'interno di questo complesso legame tra i due testi analizzati. La profondità dell'identità umana è colta nella sua totalità, e a ciò a cui il volume non può arrivare viene colmato dall'immagine di Kaufman e viceversa, instaurando la costruzione di una stratificata identificazione dell'umano confronto con sé e con l'altro, capace di emozionare ed interrogare. Essendone stata protagonista percepisco una connessione quasi reale con i personaggi finora interrogati e materia narrativa dell'insostenibile leggerezza dell'essere. La loro esistenza è concreta, è qualcosa di umanamente condiviso, doloroso e profondo, emotività incastonate da continui cambi di posizione, di quesiti e rivalutazioni da entrambe le parti della leggerezza e della pesantezza. Una sensibilità capace di emozionare e scalfire la superficialità di ciò che spesso si ritiene banale o superfluo.

---

<sup>159</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'Essere [...]*, cit.

### 3.3 Aspetti tecnico-espressivi

Cogliere delle fattualità che intercorrono tra l'ampia stesura di un romanzo ed il suo correlato adattamento cinematografico non è sempre, o comunque totalmente, cosa semplice. Questa considerazione si poggia in primo piano proprio su quelle differenze che si strutturano rispetto alla strumentazione ed alle pratiche legate alle componenti espressive messe in atto in fase di riscrittura e di rappresentazione che inevitabilmente modificano quella che è l'esposizione reale e concreta dei fatti che intercorrono. Bisogna però sottolineare come all'interno di questa precisa vicenda la continuità concettuale, materiale e sensibile rimane nevralgicamente la medesima (punto su cui torneremo nel momento in cui bisognerà "stringere le fila" nell'interezza di questa elaborazione). All'interno di questa binaria suddivisione del racconto intercorrono quindi delle diversificazioni strutturali, che rispetto all'operato cinematografico vede la configurazione di un raggio d'appartenenza rispetto proprio all'insieme degli aspetti compositivi che lo identificano.

Per proseguire quindi attraverso un ordine che ci permetta di delineare l'opera cinematografica del 1988 rispetto una prospettiva legata primariamente alle scelte espressive capaci di circoscriverne aspetti più o meno interni alla vicenda ed al suo svolgersi, stileremo proprio quell'insieme di componenti tecniche che lo rendono tale.

Come direttore della fotografia troviamo la figura di Sven Nykvist, rinomato professionista del settore, conosciuto anche per le sue elaborazioni in campo registico. Di origine svedese, vede tra le con-partecipazioni in campo artistico riguardabili di considerazione anche la sua lunga collaborazione con Ingmar Bergman fin dalle origini della sua carriera, comportando il raggiungimento di importanti risultati artistici riconosciuti internazionalmente.<sup>160</sup> «Richiesto poi anche negli USA da registi che volevano una luce all'europea, capace non solo di illuminare ma di creare atmosfere»<sup>161</sup>. E così accadrà anche per quanto riguarda la collaborazione con Philip Kaufman nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*. La fotografia di

---

<sup>160</sup> Cinematografo, *Sven Nykvist* *Sven Vilhem Nykvist*, <https://www.cinematografo.it/cast/sven-nykvist-sk36arxt>, 2006

<sup>161</sup> *Ibidem*

Nykvist, infatti, permette all'opera cinematografica, incastonata in un sistema produttivo e distributivo di base hollywoodiano (così come la costruzione interna degli eventi), di strutturarsi all'interno di un'atmosfera "all'europea". I colori sono sfumati, leggeri, quasi circondati da quella nebbiolina propria delle grandi città nel cuore dell'Europa, assolutamente riconducibile alla capitale ceca; non avviene quindi un grosso contrasto, nonostante le potenzialità gotiche della monumentalità di Praga, ma cerca di circoscrivere proprio quell'ambientazione nebulosa e quasi granulosa di un determinato contesto, storico, geografico e politico.

La costruzione quindi della singola immagine avviene attraverso una fotografia allo stesso tempo leggera e pesante, tra la patina di grigiastra trasparenza e l'alternarsi di qualcosa di più profondo ed oscuro che in qualche modo è figlio proprio del contesto in cui i protagonisti sono inseriti. L'illuminazione che le caratterizza è generalmente bassa, tenue, non preme con forza sugli ambienti o sui protagonisti, anzi sembra quasi a tratti unirli in un'unica massa senza forti contrasti, evitandone l'alienazione spaziale rispetto a ciò che li circonda, ma accompagnandone dolcemente i dolorosi processi di consapevolezza. Un'eccezione però avviene, e si localizza al centro della costruzione filmica, ovvero, la storia, l'occupazione russa della città di Praga e le violenze che proprio da questa situazione sono scaturite. Considerando in questa sede unicamente gli aspetti tecnici che la caratterizzano, il linguaggio visivo, la tenue narrazione posta in campo fino a quel momento viene stravolta. Nella notte, in cui i nostri protagonisti raggiungono quello che è a tutti gli effetti un punto di svolta doloroso nella strutturazione del loro legame<sup>162</sup> la stanza comincia progressivamente a vibrare, Tereza scende attempata, in pigiama e con le lacrime agli occhi, e scopre che i russi e il loro carrarmati hanno invaso Praga. Proprio di fronte alla loro casa vi è un veicolo pesante che perlustra la zona per azzittire qualsiasi forma di protesta; si accorge della donna in strada e la colpisce con un potente faro, in quel momento Tomas scende correndo preoccupato e protegge la donna e il cagnolino sceso con lei, ed ecco che nel buio nebuloso di una città prima tranquilla ed "inglobante" nella sua placidità, i nostri protagonisti vengono come

---

<sup>162</sup> Tereza infatti non resiste più, ha aspettato Tomas sveglia sapendo che era con un'altra donna. Disperata da questa situazione che perdura e che raggiunge per lei un momento di completa perdita di ogni freno, inizialmente chiede a Tomas di portarla con lui dalle altre donne, se ne prenderà cura e le porterà da lui, non vuole più stare sola, poi le lacrime cominciano numerose a sgorgare dagli occhi stanchi, inizia una camminata nervosa avanti indietro nella piccola stanza fulcro del loro rapporto, luogo del loro primo incontro, e si sfoga con Tomas, manifesta il suo profondo dolore e la sua impossibilità a continuare. Qui cogliamo un momento di svolta nella vicenda che pone sul primo piano il loro rapporto, Tereza si trova in un momento di disillusione che rappresenterà una parabola di discesa che permeerà entrambi i protagonisti. Uno schiaffo nella realtà, sia per la dolce Tereza che per Praga.

schiacciati all'angolo proprio da questo forte raggio di luce (Fig.D), che preannuncerà qualcosa di spaventosamente preoccupante e che modificherà le loro vite, così come di tutti i cittadini dell'allora Cechia.



Fig.D

Il registro visivo vedrà quindi una conseguente modificazione nell'arco espressivo che rappresenterà l'evento storico fondante per l'occultamento della primavera di Praga, e tutto ciò che esso rappresenterà, argomento sul quale tornerò nella costruzione del prossimo ed ultimo capitolo. A livello tecnico-espressivo cogliamo delle importanti modifiche rispetto a quella che è in primo luogo la fotografia, nel cuore cronologico del lungometraggio (così come anche del romanzo) la narrazione vede una traslazione di significati e di attenzione, che si sposta dai personaggi, e le loro interne vicende nella costruzione di stratificati legami, alla Storia. Si tratta appunto di avvenimenti vissuti dal paese rispetto ad una costruzione cronologica ma soprattutto di contenuti (per entrambi i testi) propriamente appartenenti a qualcosa di oggettivamente esterno alla creazione immaginifica di Tereza, Tomas, Sabina e Franz, e delle vicende che li caratterizzano, e che appartiene appunto ad una realtà oggettiva che la città di Praga ha vissuto e di cui la storia è protagonista. Questa fattualità mette quindi in contrasto all'interno della doppia narrazione, quella che è la realtà e quello che invece è il racconto. Proprio questa dualità interna alla rappresentazione della narrazione (che nel volume viene analizzata attraverso dati storici oggettivamente accaduti, accantonando temporaneamente la costruzione di leggerezza e pesantezza dei suoi "esseri") diviene realtà espressiva dotata di una propria forza rappresentativa, che vede un cambio di passo rispetto a tutte quelle specifiche legate maggiormente agli aspetti tecnici, oltre che narrativi, che si strutturano rispetto alla vicenda in sé.

Per quanto riguarda la costruzione del linguaggio filmico la situazione cambia completamente, i protagonisti colpiti in pieno volto nel cuore della notte dalla luce della realtà (sia storica che interna al loro legame), il colore, quel colore profuso e delicato proprio della nebulosa cittadina e dei suoi abitanti, viene a perdersi, anzi a sparire, lasciando spazio al bianco e nero. La scelta, quindi, prontamente successiva al faro della verità che ci mostra ciò che accadde, è quella di accostare un complicato e totale cambio di passo rispetto al registro visivo fino ad allora utilizzato, e lo fa dando espressività in primo luogo proprio a quei materiali d'archivio che storicamente lo documentano, rappresentati da filmati realmente appartenenti a quei momenti in cui tutto ciò avveniva. Una scelta questa di forte impatto per lo spettatore, sottolineato quindi dalla scelta di inserire immagini vere, di persone e fatti realmente accaduti, realtà forzosamente rilevanti per chi ne è testimone. Proprio a questi materiali d'archivio inevitabilmente in bianco e nero si accostano sequenze registrate in fase di realizzazione (ovvero ben 20 anni dopo) in cui ritroviamo i nostri protagonisti, questa volta osservati da lontano, in spazi aperti e affollati (fig. E), cosa che fino a questo momento non era avvenuta, rispetto ad una scelta scenografica in cui prevalevano gli interni e i primi piani dei singoli personaggi (proprio per analizzarne la superficie sensibile del corpo e del viso, mezzo espressivo fondamentale per il linguaggio cinematografico e funzionalmente utilizzato da Kaufman rispetto al nucleo tematico della vicenda stessa).



fig.E

All'interno di questo frangente dai lineamenti quindi storici e di conseguenza reali, Nykvist ne sottolinea le potenzialità attraverso degli interessanti cambi alla fotografia, seguiti dal montaggio e dalla scelta dell'inserimento stesso dei protagonisti rispetto agli spazi che lo

circondano. Successivamente però si compie un ulteriore cambio di passo, il bianco-nero lascia spazio allo slavato colore quasi neon delle camere utilizzate alla fine degli anni 60. Questa alternanza di colore che mantiene stabile una volontà di amatorialità e di verità propria di gran parte dei materiali raccolti, vede il mantenersi allo stesso tempo della presenza dei nostri immaginifici protagonisti. Questo cambio di colorazione e quindi anche di ambientazione, viene a svilupparsi nel momento in cui il discorso filmico sposta la sua attenzione dall'occupazione violenta dei carrarmati alle vittime degli scontri, ai volti dei ragazzi che urlano sventolando la bandiera del proprio paese, unite da un accompagnamento musicale assolutamente non casuale nella sua gravità. Momento di importante drammaticità per lo spettatore, così come per chi si muove sullo schermo, sul quale torneremo nel prossimo capitolo, ma che proprio attraverso queste scelte stilistiche appartenenti a degli aspetti primariamente tecnici e di conseguenti decisioni, sono in grado di rappresentare con profonda espressività l'importanza di questi eventi, realmente accaduti (così come possiamo osservare) e quindi ancor di più drammatici. Una potenza espressiva, quindi, in grado di restituire una ferita ancora aperta nel cuore di un paese allora carico di giovanili aspirazioni cariche di libertà, bloccate con la violenza e la coercizione. Un cambio di registro, quindi, dalle annunciate motivazioni espressive e rappresentative, che lascerà però presto il ritorno alla precedente costruzione dell'immagine, quindi alla prevalenza di luoghi chiusi, quali la casa di Tomas e Tereza, lo studio di Sabina, sale da ballo e bar, calati in un quell'atmosfera propria della costruzione emotiva ed identitaria dei singoli personaggi, tra il contrasto della pesantezza e quella patina leggera di candore sensibile che ricopre tutto proprio della leggerezza.

Per quanto riguarda la componente tecnica legata primariamente alla costruzione del discorso filmico in quanto risultante finale, ovvero il montaggio, troviamo la compartecipazione di ben quattro professionisti: Walter Murch (che nel 1979 collabora al montaggio di *Apocalypse Now*, per citarne la professionalità affermata), B.J. Sears, Micheal Magill, Vivien Hillgrove Gilliam.<sup>163</sup>

Rispetto al risultato proprio di questa operazione possiamo generalmente considerare la classicità legata alla formattazione di questa componente linguistica, che tende appunto a sistema distributivo e d'appartenenza più classico. La costruzione delle sequenze, infatti, è

---

<sup>163</sup> Cinematografo, *L'Insostenibile Leggerezza dell'Essere*,  
<https://www.cinematografo.it/film/linsostenibile-leggerezza-dellessere-maocu6a0>

principalmente legata ad un ritmo lento, controllato, senza grossi cambi di posizione, di stravolgimenti o movimenti accelerati. Il grande occhio onnisciente del cinema segue i suoi personaggi quasi con delicatezza, permettendo il fluire della vera superficie sensibile, che più che sugli eventi si concentra sull'emozione, appunto sul sensibile. Le inquadrature, come precedentemente osservato, spesso scansionano i personaggi in quadri singoli che si intrecciano tra loro rispetto ad un ripetuto campo- contro campo, in cui a tratti l'unico elemento comunicate è l'espressività del viso o i movimenti del corpo. Generalmente possiamo indicare quindi un montaggio che risponde ad un nucleo reale che permette però, sostando a lungo sull'inquadratura, all'umana materia di viverci anche nei silenzi e nelle attese del reale. Avvengono però alcune importanti eccezioni, che tendono, così come per il colore precedentemente analizzato, a sottolineare la forza espressiva di determinate sequenze. Una di queste viene rappresentata appunto dal cuore cronologicamente centrale della vicenda, ovvero appunto l'evento storico. La folla che corre, le grida, i carri armati, le violenze e le proteste che lo caratterizzano modificano momentaneamente un ritmo fino ad allora principalmente sostenuto, lento, così come la vita umana, in quel momento tutto cambia, i colori, le luci, le fonti stesse delle immagini che vediamo che si mischiano tra loro, e così anche il montaggio assume e riprende al suo interno proprio quella frenesia, quel movimento interiore dei giovani del 68 che non accettano più un limite alla loro libertà, e si battono per mantenerla. Gli stacchi aumentano, le singole inquadrature si fanno più brevi, mischiandosi tra loro, la camera non è più solo ferma e stabile, ma tra le diverse alternanze di materiali si comincia a cogliere il movimento, la partecipazione all'evento frenetico, che richiede la nostra attenzione proprio per la rilevanza sociale che esso ha avuto, per la scossa che ha provocato all'interno della società in cui i nostri personaggi si muovono. Un montaggio che quindi anche in questo caso si modifica, ponendo in totale rilevanza l'importanza di questi attimi che nel cuore delle persone vivono ancora oggi. Oltre alla rilevanza però di questo momento, che si sprigiona al di fuori dei confini della specifica vicenda, ho riscontrato un ulteriore momento in cui il montaggio vede una sorta di accelerazione vorticoso. L'attimo che contraddistingue questo cambio di passo di visibile bellezza corrisponde al momento in cui Sabina e Tomas si ritrovano a Ginevra. Fuggiti dall'occupazione in momenti separati, infatti, Tomas la raggiunge nel suo nuovo studio da cui è appena uscito Franz, si scambiano qualche battuta, si danno appuntamento per un altro momento, Sabina si mette la sua bombetta, si slaccia il grembiule da lavoro e salta tra le braccia di Tomas che già l'attendeva, e in questo preciso momento la camera che fino a quel momento aveva strutturato lo spazio attraverso un

continuo rimando di campo e controcampo, comincia a roteare intorno ai due personaggi abbracciati mentre loro stessi girano baciandosi, configurando così un doppio movimento di piena vitalità, che si contrappone alla staticità fino a quel momento caratteristica della costruzione filmica. Un momento di ritrovo tra due individualità dedite alla leggerezza, che abbandonano per un attimo i pesi del fato che li tengono, o quanto meno provano a tenerli, ancorati al suolo, per vorticare felici di essersi ritrovati, per un attimo, nella semplicità di un affetto senza pretese.

Per quanto riguarda l'aspetto tecnico legato primariamente al sonoro, possiamo individuarne la prevalenza rispetto a quella che è la strutturazione dei dialoghi tra personaggi, attraverso cui si struttura la narrazione stessa (e quindi gli avvenimenti umani e non sovraumani), nonostante questo, un ruolo importante, rispetto soprattutto ai momenti di maggior *pathos*, è caratterizzato dall'inserimento non casuale della musica. Tra gli addetti occupatosi di questa importante componente espressiva ritroviamo Mark Adler, compositore (che durante la sua carriera si è occupato della scrittura musicale di molti lavori, tra cui *Blue Velvet*, 1986) e Leos Janáček.<sup>164</sup> Questa componente espressiva fondamentale è secondaria rispetto appunto a quella che è la presenza dei dialoghi, delle parole di chi sullo schermo si muove, che non affollano la strutturazione sonora ma che invece lasciano spazio a silenzi riflessivi ed interiori di ogni identità narrante, ad attese sì, in cui però si struttura tutta la complessità dell'insostenibile leggerezza dell'essere. La componente musicale, di estrema raffinata bellezza, caratterizzata primariamente dall'utilizzo di brani di musica classica, lirica, ma anche a tratti popolare, si caratterizzano dall'apposizione rispetto a snodi narrativi fondamentali. Tra questi l'avvio del lungometraggio stesso, che tra didascalie minimali e accompagnamento musicale ci presenta Tomas ed il suo essere tale. Lo stesso avviene per Tereza, mostrataci attraverso lo sguardo felino dell'uomo che la segue lungo tutto il percorso dalla piscina fino al ristorante, accompagnato però da una dolce musicalità quasi poetica unita alla traslucidità dell'acqua, che sembra quasi volta a rappresentare la risonanza dell'anima stessa della ragazza. Nel ristorante risuona Beethoven, come segnalato, che accompagnerà i personaggi nel loro primo incontro. Un altro punto di svolta, anche in questo caso è la rappresentazione dell'evento storico: oltre alle grida dei manifestanti si unisce la sonorità di una musica popolare ceca dai toni tristi, quasi strazianti che si accompagna proprio alla seconda parte dell'evento, caratterizzata dalla visione delle vittime e dell'importanza della

---

<sup>164</sup> Cineforum, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*,  
<https://www.cinematografo.it/film/linsostenibile-leggerezza-dellessere-maocu6a0>

libertà per il proprio paese, scandita da forti acuti che sembrano voler rappresentare quasi un grido della Cechia stessa, elemento di forte impatto per lo spettatore. Altri momenti in cui il sonoro con la sua portata drammatica propria del canto lirico o della potenzialità espressiva dei violini (più o meno dolci o nervosi in base all'accadimento) si rappresenteranno in momenti decisivi per la narrazione, come nel tradimento, nella riconciliazione dolorosa, nell'attimo in cui Tomas decide di tornare a Praga nonostante il buon senso per ricongiungersi alla moglie, o quando Tereza pensa al suicidio guardando l'acqua della Moldava di fronte a sé. Uno dei momenti forse più toccanti però è legato al finale, i due protagonisti sono felici del loro amore, inconsapevoli che da lì a poco moriranno (cosa che noi sappiamo attraverso Sabina) ed in sottofondo udiamo quella dolce musica già percepita nel momento del loro primo incontro, della prima entrata in scena di Tereza, loro sorridono e la dolcezza che questo momento emana rimarrà per sempre eterna. Una scelta legata al suono, quindi, che perpetua proprio quella necessità di non invadere quell'insostenibile leggerezza che alimenta le identità e la costruzione di rapporti propria dell'individualità, secondo un ritmo, tra montaggio e sonoro che asseconda la scansione temporale della realtà nelle sue attese interiori e nell'umana necessità di riflessione e di emozione nel suo farsi.

Per quanto riguarda le scenografie ed i set ritroviamo invece una figura fondamentale all'interno del campo "dell'industria cinematografica": Pierre Guffroy.<sup>165</sup> Durante la sua lunga carriera lo scenografo francese collaborò con nomi dal calibro di Francois Truffaut (per esempio per *La mariée était en noir*, 1968) o di Luis Bunuel (tra il '69 ed il '77 con *Cet obscur objet du désir*, 1977) ed ancora di Roman Polanski (per esempio in *Tess*, 1979)<sup>166</sup>. Sotto una prospettiva però specifica rispetto al nostro caso d'interesse, come abbiamo precedentemente descritto, vediamo la superiorità visiva legata all'inserimento dei personaggi all'interno di spazi chiusi, di case, studi, bar, ristoranti e sale da ballo, Praga c'è, soprattutto rispetto ai materiali d'archivio, ma non è predominante. A tratti la cogliamo da distante, dall'alto, o attraverso le finestre dei luoghi in cui le umane vicende accadono. Questa contestualità visiva si costruisce, come gran parte delle componenti interne al discorso filmico nel caso specifico, su due versanti, da un lato l'aspetto tematico- concettuale, che per l'appunto si focalizza sulla costruzione e complicità dell'io e della relazionalità con l'altro e che quindi tende a non esplorare eccessivamente la componente geografica, e dall'altra rispetto ad una fattualità

---

<sup>165</sup> Cinematografo, *L'insostenibile leggerezza dell'Essere*,  
<https://www.cinematografo.it/film/linsostenibile-leggerezza-dellesere-maocu6a0>

<sup>166</sup> Cineforum, *Pierre Guffroy* Pierre-Jacques Guffroy,  
<https://www.cinematografo.it/cast/pierre-guffroy-i87oskc0>

tecnica, ovvero che « Nel 1988 Philip Kaufman, alle prese con l'adattamento del romanzo di Kundera "L'insostenibile leggerezza dell'essere" e con infiniti problemi burocratici, gli chiede di ricostruire integralmente la città di Praga con il suo fascino misterioso a Lione»<sup>167</sup>. Situazione di indicibile capacità rispetto al lavoro proprio di scenografia, in grado di porre proprio quell'illusione del luogo d'ambientazione (nonostante la notevole artificiosità dell'ambientazione rispetto in particolar modo alle viste dalle finestre degli appartamenti dei protagonisti).

Per Ginevra la situazione è leggermente differente, si tratta infatti della compartecipazione reale rispetto all'apposizione geografica, ma ancora secondaria rispetto agli avvenimenti umani, in cui appunto gli interni ne fanno da padrona. I luoghi quindi si formalizzano nei legami, nell'interno del luogo "sicuro", ponendo in secondo piano l'esterno nel suo caso più specifico quale cornice spaziale, ovviamente tranne nel momento di rappresentazione storica e politica.

Rispetto agli interni interessante è il lavoro composto rispetto agli "studi" di Sabina, un primo a Praga ed il secondo a Ginevra. Entrambi, infatti, mantengono una sorta di continuità concettuale ma anche spaziale. La loro rappresentatività si costruisce in primo luogo attraverso dei veri e propri *open space*, caratterizzati dalla presenza di grandi vetrate che danno sull'esterno; il disordine dell'artista regna padrone, così come i colori, gli oggetti del suo lavoro, del suo esprimersi, di cui elemento fondamentale e ridondante sono gli specchi. Si tratta a tutti gli effetti di un'impronta stilistica assolutamente espressiva rispetto al personaggio di Sabina, che non si affeziona ai luoghi, agli oggetti e alle persone<sup>168</sup> lasciandoli liberi di muoversi nello spazio, senza appesantirli di un determinato posizionamento. Rispetto ad una prospettiva generale la costruzione scenografica riesce a trasmettere allo spettatore la potenza delle emozioni e del tempo in cui esse vivono, luminose a Ginevra e più cupe nella città occupata dall'esercito russo, anche rispetto agli interni, come il bar in cui Tereza lavora una volta tornata a Praga.

Rispetto ai costumi, che vede al suo compimento l'esperta figura di Ann Roth<sup>169</sup>, possiamo individuare la continuazione di tre principali linee di fondo che identificano i personaggi e le loro personalità all'interno della vicenda. Tomas è contraddistinto da uno stile sobrio,

---

<sup>167</sup> Cineforum, *Pierre Guffroy* Pierre-Jacques Guffroy,  
<https://www.cinematografo.it/cast/pierre-guffroy-i87oskc0>

<sup>168</sup> Philip Kaufman, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, 1988 (lungometraggio)

<sup>169</sup> Cineforum, *L'insostenibile Leggerezza dell'essere*,  
<https://www.cinematografo.it/film/linsostenibile-leggerezza-dellessere-maocu6a0>

connotato da colori scuri, potremo dire abbastanza neutri e senza grosse pretese, Tereza, invece, si contraddistingue nella sua generale fanciullesca componente personale, i suoi abiti infatti sono spesso leggeri, colorati, vivaci anche a volte nella loro scelta di colori neutri, ma non nelle forme. Per Sabina invece la scelta di Ann Roth si contraddistingue per un repertorio appartenente proprio alla femminilità dell'artista in quanto tale, caratterizzato a volte dal disordine, dall'unione di opposti, come le gambe nude e calzettoni pesanti ripiegati sulle caviglie o un grembiule maschile lungo ed ampio e sotto una leggerissima lingerie, i lunghi capelli spesso raccolti disordinatamente, i gioielli ma allo stesso tempo la semplicità di lasciare quella sua leggerezza appunto agli oggetti, così come al vestiario. Identificativa la bombetta (fig.F), capo fantoccio continuativo tra il romanzo e l'opera cinematografica, rappresentativo proprio di quella volontà e necessità della donna di non prendersi mai troppo sul serio, di umiliare anche la sensualità di un corpo nudo e di trovarla estremamente eccitante, per non cadere nella trappola della pesantezza, oggetto di questa formalità che si unisce appunto a quelli che sono i rapporti intimi che contraddistinguono la sua vita, copricapo quindi rappresentativo rispetto al legame appunto di "amicizia erotica" affettiva che intercorre con Tomas, capace di scansionare il loro essere entrambi amanti della leggerezza.



Fig.F



## 4. Praga

Eccoci, quindi, di fronte al quarto ed ultimo capitolo di questo elaborato che pone la sua ragion d'essere rispetto a quella che è una formalizzazione principale: l'analisi del passaggio dalla pagina allo schermo *dell'insostenibile Leggerezza dell'Essere*. L'insieme delle considerazioni precedentemente sviluppate cerca di focalizzarsi su quella che è la strutturazione della materialità espressiva rispetto alla radice concettuale di un racconto che attraverso delle coordinate permanenti vede, per l'appunto, una fedeltà tra il romanzo ed il successivo adattamento cinematografico, nonostante i mutamenti apportati nel film, debitori dei differenti linguaggi espressivi delle rispettive forme artistiche. Ciò su cui ci siamo maggiormente soffermati, infatti, si estende primariamente rispetto alla costruzione concettuale dell'umana esistenza nella sua costruita complessità singolare, ma ancor di più d'insieme. Una linea di fondo che si estende e permane rispetto al passaggio extra testuale, che attraverso anche un'analisi delle componenti espressive poste in campo da differenti artisti, pone al lettore/spettatore delle prospettive di interrogazione di reale e completa fascinazione estetica per questa componente di umana rivelazione posta in campo rispetto a ben congegnate strutturazioni dell'Io.

Una considerazione quindi, che cerca, anche a livello materiale di individuare e circoscrivere le coordinate legate al fardello dell'umanità nella sua impossibilità di conoscere ciò che sta avvenendo, di vivere costantemente allo scuro di ciò che potrebbe essere e non all'interno di un ben congegnato *così dev'essere*. Una fattualità legata all'interiorità nell'esteriorità, all'umana insostenibile leggerezza dell'essere.

In questo capitolo però il registro di indagine tenta di porre nuove prospettive, che vedono la prevalenza di un dato specifico, ovvero l'oggettività del fatto legato alla realtà quale fonte materiale per un possibile ripensamento e riconsiderazione sulla materia umana che si legherà in primo luogo ad una locazione specifica, che ingloba ed unisce tra loro differenti forze identificative all'interno di questa sede, ovvero la città di Praga.

Nel primo punto mi focalizzerò su un dato oggettivo e fondamentale anche semplicemente per quanto riguarda la scelta di argomento su cui concentrare la mia ricerca. Si tratta della mia personale e sentita esperienza in questa misteriosa ma viva città. Nel primo semestre del mio secondo anno di Corso di Laurea magistrale, appunto all'interno del corso di Scienze

dello Spettacolo e produzione multimediale, ho avuto l'enorme possibilità di vivere direttamente l'esperienza Erasmus, proprio nella città di Praga.

Non sono riuscita assolutamente a restare indifferente al suo fascino di cui mi sono quasi impadronita e che in qualche modo porto con me da quel momento. La capitale della Repubblica Ceca, quindi, come luogo da me vissuto direttamente, un centro di incredibile bellezza, formata negli anni rispetto ad irriducibili contrasti che la rendono ciò che oggi è, come una delle principali mete turistiche in Europa. Eppure, Praga è molto, molto di più, e solo vivendola si può cercare di scorgerne le reali fattezze, la stratificazione artistica ed umana che la identifica, la voglia di rivale ma ancor di più di ricordare, di non dimenticare il dolore della quasi totale perdita del proprio personale senso di appartenenza. Questa fattualità è nevralgica anche e soprattutto rispetto a quella che è la centralità non banalmente apposta della riproposizione storica degli eventi all'interno della narrazione che si prolunga tra romanzo e film.

Su queste basi quindi si svilupperà il capitolo conclusivo. In primo luogo, quindi, sulla città in cui tutto avviene (rispetto a questa analisi), e luogo da me vissuto fonte di sentita nostalgia sulla quale non garantisco di non cadere in tentazione, e quindi motivazione principe per la scelta dell'argomento trattato nella mia tesi, che vede il suo fulcro geografico (più o meno ricostruito) proprio nella città di Praga, in cui appunto le umane cose avvengono, si strutturano e tornano, luogo di forte appartenenza, di tenuta volontà a ricordare, tra ieri ed oggi.

Una visione che cerca di estendersi quindi rispetto alla permanenza di questa locazione più o meno specifica tra pagina e schermo, cercando di delinearne le caratteristiche primariamente oggettive e storiche su cui si formalizza però anche una riflessione del tutto umana rispetto anche alla narrazione. Il passaggio successivo cerca invece di estrapolare delle oggettive considerazioni dalla vicenda, per calarle nel presente di una memoria ferita, in una volontà di ricostruzione consapevole estrapolabile da quella che ancora oggi è Praga ed i suoi cittadini.

## 4.1 Praga tra libro e film

Praga quindi come focus di questa capitolazione conclusiva, luogo in cui gli avvenimenti si formalizzano rispetto alla strutturazione della vicenda che si concretizza nella composizione narrativa dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere*. Sia il romanzo che l'opera cinematografica, infatti, si formalizzano primariamente rispetto alla locazione geografica della capitale europea considerata. Tomas vive a Praga, così come Sabina e successivamente per Tereza, in cerca di una via di fuga, di una nuova prospettiva di vita. Città quindi come luogo di iniziale propensione alla libertà di espressione della propria esistenza, luogo dalle mille possibilità, in cui mantenere plurimi rapporti con diverse donne, sviluppare la propria espressione artistica come fondamento della libertà dagli incatenamenti e come luogo di fuga dalla noia e la tristezza di un'umiliazione dell'anima. Una costruzione spaziale carica di propositive speranze, di rinascite, come era infatti Praga durante la sua primavera.

*Sarebbe bello se nelle scuole si studiasse approfonditamente la tragica vicenda della Primavera di Praga, la stagione riformista portata avanti nell'allora Cecoslovacchia da un eretico leader comunista come Alexandre Dubcek, i cui tentativi di emanciparsi dal controllo ferreo di Mosca e di dar vita a quelli che è stato ribattezzato "socialismo dal volto umano" vennero repressi nel sangue dai carri armati sovietici nella notte fra il 20 e il 21 agosto 1968<sup>170</sup>*

Una centralità sociopolitica quella analizzata quindi all'interno di questa specifica sezione, che non è però assolutamente casuale. L'inserimento e la considerazione di questo specifico contesto geopolitico è qualcosa di specifico rispetto al fulcro argomentativo fino ad ora sviluppato. *L'insostenibile Leggerezza* di Praga, tra pagina e libro, parla anche, e ad ampio spettro, proprio di questo fenomeno, attraverso cui si articola la vita dei suoi protagonisti. Questo avviene soprattutto in relazione al primo aspetto che è stato esplorato in questa estensione analitica, ovvero la formulazione pratica della biografica esperienza dell'autore Milan Kundera. Lo scrittore, infatti, come lungamente specificato è in prima linea rispetto a quella che è stata la violenta repressione vissuta dalla città di Praga e dall'allora Cecoslovacchia. All'interno del volume stesso la vicenda che vede al centro le individualità e le costruzioni relazionali che intercorrono tra Tomas, Tereza, Sabina e Franz, propone a più riprese l'accostarsi di quelle che sono per l'appunto delle considerazioni sulla storia del

---

<sup>170</sup> R. Bertoni, *La Primavera infranta di una generazione*, CRIC- Coordinamento Riviste Italiane di Cultura, 2019, p. 27

paese, o più in generale sulle coordinate oggettive vissute da un movimento che spingeva all'apertura ed una successiva repulsione storicamente impattante per tutto il continente europeo, costruendo in questo modo una biforcazione di vicende che tra l'immaginazione narrativa e l'evento storico vedono un continuo intrecciarsi di accadimenti, che si sbilanciano tra realtà e fantasia, e di riproposizioni puramente storiche.

Praga, quindi, come nucleo della strutturazione stessa della matrice narrativa sulla quale la pagina e lo schermo dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere* si concretizzano e si caratterizzano.

Sia per la pagina, che per lo schermo (per quanto finzionalmente ricostruita essa sia), infatti, i personaggi vivono una sorta di parabola emotiva che si struttura corrispettivamente rispetto alla città stessa. Come prima enunciato Praga rappresenta inizialmente un luogo di rinascita, di speranza, di libertà, di cui l'esemplificazione più chiara ne è la figura di Tereza, e la sua volontà di ricominciare una vita, lontana dal suo passato, dalla madre e dalla pochezza d'animo, una possibilità di rinascita, come lo era la città stessa ed i suoi motti rivoluzionari alla fine degli anni 60, che attraverso giovani dalle liberali considerazioni cercava un nuovo futuro.

Per porre però delle coordinate fondamentali su questo fenomeno bisogna apportare alcune giustapposizioni storiche fondamentali rispetto a questo determinato contesto.

Prima di tutto bisogna considerare quella che era l'aria rivoluzionaria che si respirava negli anni Sessanta, potremo dire a livello quasi globale. Le nuove generazioni si ribellano rispetto agli stilemi di una società arcaica e tradizionalista, pretendono più libertà che si estende rispetto differenti e numerosissime tematiche, anche in relazione alle diversificate locazioni geografiche, ma che per loro natura vedono unione globale nella volontà di un cambiamento anche per così dire preso con la forza, con le manifestazioni, la musica, i vestiti e la necessità di cambiare un sistema di idee ormai arcaico, così come, per porre un esempio l'Italia ed i movimenti rivoluzionari del 68<sup>171</sup>

Una richiesta di cambiamento, che per l'appunto si estende anche nell'Europa dell'est, appartenente ancora in lunga parte alla permanenza comunista di Mosca. Tra le prime rappresaglie, all'interno di questo contesto geografico si fece rappresentante la Polonia:

*Nel marzo del 1968, cinquant'anni fa, gli studenti polacchi e molti professori avevano scioperato manifestando nelle più grandi città del paese perché il potere comunista*

---

<sup>171</sup> S. Lupo, *L'età contemporanea*, Mondadori Education S.p.A, Milano, 2018, paragrafi 27,28- 31

*aveva vietato la rappresentazione di Dziady (Gli avi), grande opera del Victor Hugo polacco, Adam Mickiewicz.[...] Il sovietismo ha perso gran parte della sua aura rivoluzionaria con le manifestazioni polacche del marzo 1968 che hanno fatto vibrare la generazione dei sixties. Ma per il “socialismo reale”, come lo definiva la Pravda, il colpo di grazia è arrivato dalla Cecoslovacchia. A Praga, sempre nell’anno di grazia 1968, gli scrittori, i registi, i giornalisti e tutta l’intelligencija spingevano per una democratizzazione sostenendo il numero 1 del partito, Alexandre Dubček, arrivato al potere dopo che il suo partito aveva ignorato la destalinizzazione del 1956. Persa l’occasione 13 anni prima, i comunisti cecoslovacchi avevano rimediato prendendosi una rivincita e inventando il “socialismo dal volto umano”, la libertà sotto il comunismo, con una tale audacia e creatività da affascinare tutti i sessantini, sovietici, americani ed europei. Nella primavera del 1968 Praga era il faro del mondo, e quando ad agosto le truppe sovietiche sono entrate in città e il mondo ha visto i giovani cechi e slovacchi salire sui carri armati in lacrime chiedendo “ma cosa state facendo?” è stato il giorno in cui il comunismo si è sparato sui piedi e non si è più ripreso.<sup>172</sup>*

Ciò di cui stiamo parlando, è appunto, la storia. Un racconto lungo millenni, su cui si strutturano le linee fondanti del XX e XXI secolo, ed all’interno di questo specifico contesto, quella che è stata la storia dell’Europa dell’est e la lunga occupazione da parte delle forze sovietiche e del partito comunista centrato appunto nel grande paese russo, che vede ancora oggi dolorose conseguenze di questa lunga e sanguinosa realtà. Cercando però di circoscrivere le nostre analisi e riproposizioni storiche rispetto al nostro soggetto, che vede in primo luogo la primavera di Praga e l’occupazione violenta della stessa, la descrizione proposta da Bernard Guetta, si mostra lineare, circostanziale e totalizzante nella sua accezione più generale di un periodo storico ben preciso, a cui appunto fanno vece gli avvenimenti da noi analizzati rispetto alle narrazioni succitate ma anche ed in particolar modo rispetto alla città di Praga, nonostante questo evento storico non rimase precluso all’interno dei confini dell’allora Cecoslovacchia, impattando in maniera più o meno diretta l’Europa e le sue prospettive.

*the Prague Spring and its suppression mattered for the subsequent history of the European Left. Did its defeat, by allegedly expelling any genuinely democratic socialism*

---

<sup>172</sup> B.Guetta, (traduzione di A. Sparacino), *La fine del comunismo è cominciata nel 1968*, lettera internazionale, 20 Marzo 2018, <https://www.internazionale.it/opinione/bernard-guetta/2018/03/20/comunismo-praga-1968>

*into the realm of utopia, contribute to the overall decline of leftwing militancy? Within this problematic, I first touch upon the conceptual pair of 'illusion' and 'disillusion' that has significantly shaped the post-1968 discourse on the Left.<sup>173</sup>*

In entrambe le narrazioni di cui ci stiamo primariamente occupando, questa fenomenologia, in modo più o meno calcato, vede una reale presa di considerazione e di generale cambio di passo rispetto a differenti stilemi.

Per quanto riguarda la Praga rivoluzionaria, la sua primavera appunto, vediamo come interpretazine nevralgica rispetto a questo fenomeno, appunto, la figura di Tereza. Nell'opera cinematografica, infatti, Tereza cercando lavoro trova posto come fotografa (grazie all'aiuto di Sabina), i suoi primi soggetti saranno le giovani ragazze di Praga che liberate da determinate imposizioni possono finalmente mostrarsi nella loro femminilità, nei vestiti sgargianti e corti, nei colori di un'espressività generazionale ben specifica, la musica è allegra, la gente invade le strade in un chiassoso ed allegro turbinio di colori, Tereza è felice, vede l'uscita proprio da quel tunnel umiliante del grigio nulla. La giovane donna così diviene testimone di una nuova forza che si spinge oltre ai limiti imposti, dà vita ad una selezione di immagini proprie di una nuova libertà. In fase di sviluppo vediamo Tereza nella camera oscura che dà sostanza proprio a questo fenomeno, e qui un elemento interessante anche se contestualmente esterno, una sorta di personale *Easter egg* proprio del regista, vediamo infatti la giovane che sviluppa, nelle vasche dedicate ad i liquidi necessari, una foto di Philip Kaufman con la sua famiglia. I personaggi poi si ritrovano al bar, ci sono Tereza, Sabina, Tomas, un suo collega ed il suo primario, la musica suona allegra, i giovani si divertono e tutti sono entusiasti delle foto di Tereza che sono state pubblicate su un giornale. Il primario di Tomas le fa personalmente i complimenti, le sottolinea come sia stata in grado di rappresentare lo spirito della primavera di Praga, ribadendo l'arrivo di una nuova era. La compagnia è d'accordo e insulta quelli che sono stati i politici precedenti, anche loro seduti ad un tavolo in fondo alla sala, e qui Tomas svilupperà un pensiero politico rispetto alla sua patria legato alla mitologia greca, che intercorrerà tra la pagina e lo schermo, costandogli, nello svolgersi della narrazione, il suo stesso lavoro, la sua appartenenza sociale. Tomas, infatti, sia nel volume che nel lungometraggio associa la sua patria al mito di Edipo, sottolineando come il protagonista del racconto antico, arrivato alla consapevolezza di ciò che aveva fatto, per il senso di colpa e per il bene del suo popolo si accecò gli occhi e se ne

---

<sup>173</sup> P. Kolar, *Pensare la Primavera di Praga: tra disillusione, lutto e melanconia.*, Europa Orientalis, 2019, p. 3

andò, cosa che invece quei politici non faranno mai, senza alcun senso di colpa, perchè la morale è cambiata. L'uomo spinto dai suoi compagni di serata decide di pubblicare un articolo proprio su questo fondante ragionamento, condizione che in seguito ad un entusiasmo generale vedrà il riproporsi proprio di quel comunismo coercitivo che Praga sembrava essersi ormai lasciata alle spalle.

Questa quindi in generale l'aria che si respira nella Praga (scenograficamente ricostruita) dell'opera cinematografica, caratterizzata da una libertà propria di una città europea alla fine degli anni 60.

Nel romanzo, invece, la questione è fin da subito più pressante. Tra la mancanza di una totale linearità cronologica del racconto, ed ancora di più rispetto ad una relazionalità personale e diretta dell'autore rispetto agli eventi stessi, la narrazione sociopolitica di questa situazione vede fin da subito una sorta di apposizione disillusa.

*Chi pensa che i regimi comunisti dell'Europa Centrale siano esclusivamente opera di criminali, si lascia sfuggire una verità fondamentale: i regimi criminali non furono creati da criminali ma da entusiasti, convinti di aver scoperto l'unica strada per il paradiso. Essi difesero con coraggio quella strada, giustiziando per questo molte persone. In seguito, fu chiaro che il paradiso non esisteva e che gli entusiasti erano quindi degli assassini. Allora tutti cominciarono a inveire contro i comunisti: Siete responsabili delle sventure del paese[...] Coloro che venivano accusati rispondevano: Noi non sapevamo! Siamo stati ingannati! Noi ci credevamo! Nel profondo del cuore siamo innocenti! La discussione si riduceva a questa domanda: Davvero loro non sapevano? Oppure facevano solo finta di non aver saputo nulla? <sup>174</sup>*

Un interrogativo questo fondante e retorico proprio per l'autore, e che diverrà materia principe per i ragionamenti di Tomas su Edipo e l'interrogazione- accusa sulla colpa dei rappresentanti del suo paese.

In generale nel volume rispetto al film, cogliamo un calcato proponimento di quello che è stato l'evento storico in sé, legato ad una concezione primariamente manifesta e disillusa di ciò che i poteri del suo paese hanno commesso. Kundera, infatti, non calca la mano sulla

---

<sup>174</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, [...] cit., p. 180

Primavera bensì su un autunno costante e sommerso che nonostante gli anni non ha ancora ripagato il suo debito con i suoi cittadini.

L'insieme proprio di queste forze narrative e rappresentative, che vede l'intrecciarsi della narrazione rispetto a numerosi punti d'intersezione, avrà il suo culmine rappresentativo e doloroso proprio all'interno di quel nucleo tematico e visivo che interroga la violenta occupazione di Praga nell'agosto del 1968. Come abbiamo lungamente descritto nel capitolo precedente, infatti, il lungometraggio vede una lunga "pausa" di quella centrale narrazione immaginifica che si estende invece rispetto agli avvenimenti storici, in cui però senza ombra di dubbio si dilunga aspramente l'insostenibile leggerezza dell'essere in quanto concettualità. Sia nel volume che nell'opera filmica, quindi, l'occupazione e lo spegnimento proprio di quelle speranze è fondante, centrale a livello storico ed anche rispetto ad una rilevanza personale dell'autore del primo testo, costituendo le basi della vicenda stessa.

Praga, nel momento della sua massima espressione personale e nazionale vede un'oppressione non prevista, i carri armati russi arrivano nelle sue arterie principali, verso il cuore pulsante di nuova umanità. I colori cambiano, così come i movimenti ed i suoni, tutto si fa più reale, più umano e sensibile. Lo spettatore è colto nella sua sensibilità rispetto alla visione reale di quegli avvenimenti, dei giovani cechi sopra i carri armati che ne chiedono l'allontanamento, chiedono di essere lasciati in pace. L'importanza di questo momento per la storia è fondamentale, gli occhi del mondo stanno assistendo finalmente a ciò che sta avvenendo, cosa nevralgica sia per il romanzo che per il lungometraggio, che sottolineano l'importanza proprio di questa considerazione. Il film, infatti, ripropone quei momenti attraverso gli occhi di chi li ha vissuti, ma ancor di più di chi ne è stato testimone, il mondo ha saputo, e questo ha cambiato tutto.

*Tutti i precedenti crimini dell'Impero Russo sono stati compiuti al riparo di un'ombra discreta. La deportazione di mezzo milione di lituani, l'assassinio di centinaia di migliaia di polacchi, la liquidazione dei tatarsi in Crimea, tutto ciò è rimasto nella memoria senza documenti fotografici e quindi, in fondo, come qualcosa di indimostrabile che, prima o poi, sarà fatto passare per una mistificazione. Invece l'invasione della Cecoslovacchia del 1968 è stata fotografata e filmata e depositata negli archivi di tutto il mondo. I fotografi e gli operatori cechi capirono che proprio loro potevano fare l'unica*

*cosa che si potesse ancora fare: conservare per un lontano futuro l'immagine di una violenza.*<sup>175</sup>

Ecco, quindi, il punto di svolta, la contestualità storica riportata direttamente all'interno del lungometraggio, e storicamente nel romanzo, scelta espressiva fondamentale rispetto al posizionamento registico di Kaufman, in grado di spezzare il discorso filmico sia da un punto di vista visuale che narrativo, sottolineando la drammaticità di ciò che nella realtà del mondo è successo, ed ha influito la prospettiva globale e l'immaginario di un'intera generazione.

Tereza del romanzo, e Tereza dell'opera cinematografica, era tra coloro che ha compreso di poter fare l'unica cosa che fosse ancora possibile. La ragazza, infatti, col marito, partecipa direttamente alle manifestazioni, alle violenze ed insurrezioni e lo fa con la sua macchinetta in mano. Tereza documenta le violenze, i motti liberatori e le vittime di quei momenti che segneranno la storia del mondo ed anche la loro, in quanto individualità narranti. La giovane corre veloce, sa che ciò che sta testimoniando con la sua fotografia sarà importante, una fierezza orgogliosa legata alla ribellione di quei giovani si fa spazio in lei, e sa che ciò che sta facendo sarà importante alla resa dei conti della storia. Tereza documenta quindi tutto ciò che accade con una passione probabilmente mai provata, sa di essere importante proprio perché sta facendo qualcosa che lo sarà. Non appena le manifestazioni più violente cessano la donna trova degli stranieri presenti sul posto e gli passa di nascosto il rullino su cui ha incastonato proprio quei momenti per mostrarli al mondo, per conservare nel presente e nel futuro la dimostrazione di una violenza, per non lasciare il popolo ceco da solo di fronte all'oppressione.

Questo evento di rilevante portata storica, rispetto a considerazioni sociopolitiche rappresentative proprio di Praga e del periodo storico vissuto in Europa, svilupperà la successione di importanti conseguenze rispetto ad un ampio spettro geografico e temporale, che includeranno al loro interno delle significative prese di posizione da parte delle sinistre europee. Rispetto a quello che è un discorso che torna a legarsi nuovamente ed unicamente alla vicenda dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, ciò che sarà il registro espressivo vedrà un considerevole cambiamento che permeerà la narrazione da questo momento in poi, anche semplicemente rispetto a quelle che saranno le vite e le scelte poste in campo dai personaggi, mantenendo una generale permanenza tra i due testi. Tra questi il trasferimento a Ginevra, la

---

<sup>175</sup> Milan Kundera, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, [...] cit., p. 73

difficoltà di Tereza nel comprendere, nell'accettare la sua posizione all'interno della società e del matrimonio, e la successiva decisione di fuggire e tornare a Praga, rinunciando alla possibilità di divenire fotografa ed accettando di tornare a quell'impiego che rappresenta quella costruzione di vita senza speranza di un cambiamento da lei già vissuta: fare la cameriera. Così sarà per Tomas che la seguirà, rinunciando anch'egli al suo importante ruolo, anche per una scelta legata al proprio orgoglio personale, rifiutandosi di firmare una "ritrattazione" rispetto alle sue dichiarazioni di radice mitologica sul legame tra Edipo e il suo paese, e divenendo così un semplice lavavetri sotto costante controllo delle nuove forze sovietiche impiantate nel territorio ceco, vivendo con la costante minaccia di una limitata libertà personale, che soccomberà anche su Tereza, spingendoli alla sospettosità rispetto a tutto ciò che li circonda. I due coniugi allora capiscono che devono cercare una via di fuga proprio nella semplicità della natura, nel lavoro dei campi. Condizione, quella però di oppressione complottista da parte delle forze sovietiche, che calerà le sue lunghe ramificazioni anche sulla conclusione delle loro vite, all'interno di una bolla di finta spensieratezza. Si tratta dell'incidente stradale dovuto ad un guasto del veicolo guidato dalla giovane coppia, evento dalle ambigue origini e motivazioni, legate forse proprio a quelle forze oscure che calcano le loro lunghe dita su di loro e la loro libertà.

A livello visivo questo considerevole cambio di passo, all'interno del lungometraggio del 1988, è piuttosto confrontabile rispetto alla prima metà della strutturazione narrativa. Non appena i due, per quanto in modo non sincrono tornano a Praga, occupata dai russi, il registro visivo, infatti, cambia. A farne da padrona sarà in generale un abbassamento della luminosità ed un considerevole aumento del grigiore, dalle pareti dei palazzi e delle stanze alle nebbie calate su quelli che sono i monumenti ed i luoghi più riconosciuti della città. terminate le sommosse e la successiva estensione dell'occupazione sovietica, vengono mostrati in rapida successione quelli che sono a tutti gli effetti degli interrogatori, che utilizzano come fonti proprio quelle foto usate come unico strumento di dislocazione di un evento violento. Tereza è in aula circondata da persone ferite, piangenti, gli agenti li interrogano con insistenza chiedendo i nomi delle persone presenti nelle foto. Delle ragazze piangono, i violini diventano acuti e gravi, e Tereza sa che ciò che sta accadendo comporterà dolore e coercizione, tutto intorno a lei assume dei tratti oscuri e preoccupanti, il dolore e l'oppressione dilaga, ed il popolo non potendolo sopportare fugge in gran numero e con loro ci saranno anche Tomas, Tereza e Karenin. Al ritorno di Tereza a Praga, fuggita da quell'insostenibile leggerezza dell'essere dettata dalla continuità delle scelte poste dal marito,

è debole e torna nel paese dei deboli, tutto è grigio, lei piange stringendo Karenin e fuori dal finestrino del treno le gocce di pioggia scendono rapide su un luogo ormai asportato della sua anima, al confine le controllano i passaporti e le ritirano la macchina fotografica. Tomas, nonostante la voglia di andar oltre e di ricominciare a vivere nella leggerezza lì a Ginevra, non può far altro che partire ed andare da Tereza, non può stare senza lei o a ciò che rappresenta. La musica è grave, la città a cui fa ritorno è grigia, così come quelle poche ombre infagottate in cappotti neri che si muovono tra le sue vie. Le piante nel loro appartamento sono morte, grigie anch'esse. Le vetrine dei negozi in cui Tomas si ritroverà a pulirne i vetri, data la sua decisione di non cedere alle minacce a più riprese scandite nel lungometraggio, saranno vuote, scarne, così come le persone per strada; il culmine di questa rappresentazione a mio parere coincide con la rappresentazione del bar in cui Tereza lavora. Un antro oscuro, le pareti grigie e gli avventori ancor di più, come lo sarà la casa dell'uomo, conosciuto all'interno di questo contesto, con cui deciderà di tradire il marito, oscura, neutra, fredda, così come sarà il loro rapporto. Un oscuramento umano e civile quello vissuto dai ciechi alla fine degli anni 60 che si riflette proprio in quel luogo in cui tutto è accaduto, attraverso una progressiva decadenza del colore che ne alimentava le principali arterie, trasformandola così in un luogo di cupo terrore. L'unica via di fuga per i protagonisti e per il bagliore lontano di una vita gioiosa sarà rappresentata dalla scelta dei due personaggi di cambiare rotta della loro vita e di andar a vivere in montagna, dove finalmente i loro visi si colmeranno di sorrisi, e la luce tornerà a splendere riflettendo così quei colori portatori di una nuova possibilità.

Una Praga quindi, che, come i suoi personaggi, vede un progressivo spegnimento, una limitazione identitaria che determina l'eliminazione di una propria espressività, che come per le vite dei nostri protagonisti, in un continuo declino, perde la sua vitalità, il suo Io quale nucleo di calore, di gioia e condivisione che invece caratterizzava tutta la prima parte del film, e come già ribadito, riflettendosi nelle interiorità di chi quella città l'ha vissuta sulla propria pelle. Praga come personaggio anch'essa, viva e pulsante poi triste ed abbandonata, una città che diviene culla dolorosa proprio di quelle identità ferite, alter ego dell'insostenibile leggerezza di un popolo che vuole essere libero.

## 4.2 Ciò che rimane ancora oggi.

Praga quale luogo di nevralgica importanza rispetto alla narrazione, al suo ritmo, ed alle innervazioni che la caratterizzano. Luogo di stazionamento più o meno continuativo proprio per quelle identità narranti che s'identificano tra la pagina e lo schermo nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, che trascende da sé stessa per configurare i lineamenti di una storia che ancora oggi ne comprende la fisionomia.

Questa fattualità è qualcosa che traspare in modo non del tutto dichiarato dall'anima più vera di questa capitale, meta turistica ambita per l'appunto, ma che si configura irrimediabilmente rispetto differenti linee di forza. Vivendola in prima persona e in modo quasi intrinseco a quello che è il suo movimento interno, ho avuto la possibilità di esserne flebile testimone, di constatare appunto, che ancora oggi Praga non dimentica, non può farlo.

Quella che è la sua interiorità più ferita e apparentemente nascosta agli occhi di un visitatore dei giorni nostri, soprattutto di un possibile mio coetaneo, serpeggia tra i suoi caratteristici vicoli, nelle sue piazze lambite di "trappole per turisti", che non si fanno certamente attendere, eppure assaporandone gli angoli più interiori qualcosa di ben più profondo traspare.

Personalmente qualcosa che mi ha profondamente colpito rispetto alle narrazioni analizzate è rappresentata dalla strutturata e documentaristica sezione che s'interpone nella costruzione filmica del 1988. I giovani nelle piazze che gridano, sventolando la bandiera del loro paese e chiedendone la liberazione, i corpi stesi a terra degli stessi, quei volti che non vogliono credere a ciò che nuovamente sta succedendo, accompagnati da quello che appunto è un grido a tutti gli effetti dell'accompagnamento sonoro testimone ed agente attivo nella costruzione espressiva proprio di questi momenti. Quel sentimento che inevitabilmente, anche ai più esterni ai fatti storici rappresentati colpisce nella sua violenta repressione e nell'urlo di un popolo fiero del proprio essere che non vuole calare la testa, è qualcosa che secondo la mia prospettiva è in grado di rappresentare quella che ancora oggi è Praga ed i suoi cittadini, nella ferita che cercano di rimarginare ma non dimenticare.

Ciò che rimane ancora oggi, infatti, è qualcosa di quasi intangibile ad un primo sguardo ma che traspira dal luogo, dai luoghi, così come dai suoi abitanti, e che ho avuto la fortuna, per quanto triste, di percepire sulla mia pelle.

Tra gli elementi legati al concreto, che si possono quindi trascrivere e raccontare nel pratico del quotidiano, un primo elemento che personalmente tengo a identificare è quello legato alla struttura geografica, vittima di numerose violenze, che io stessa in prima persona ho frequentato, ovvero la *filozofická fakulta (faculty of arts)* della *Charles University* (fig. G), sede dell'Università pubblica di matrice umanistica, localizzata nel cuore pulsante ed antico di Praga. La sua ubicazione, alla quale mi sono recata quotidianamente, si trova nella piazza denominata, non casualmente, come *Jan Palach*.



fig. G

Dico non casualmente, proprio perché la nomina di questa ubicazione non è appunto qualcosa di slegato rispetto alle riflessioni fino a questo momento espresse.

*Jan Palach era uno studente di filosofia all'Università Carlo IV di Praga, uno spirito critico e ribelle, un ragazzo che non accettava soprusi e violazioni, un combattente animato da ideali fortissimi. Nel tardo pomeriggio del 16 gennaio 1969 si recò in piazza San Venceslao, si cosparsa il corpo di benzina e si diede fuoco, ai piedi della scalinata del Museo Nazionale.<sup>176</sup>*

---

<sup>176</sup> R. Bertoni, *La Primavera infranta di una generazione*, [...] cit. p. 27

Uno studente, quindi, come me, che frequentava proprio quelle stesse aule, e che nell'exasperazione di un gesto estremo denunciava la necessità della libertà del suo stesso paese e l'abolizione della censura che il suo popolo stava vivendo.<sup>177</sup> Un atto, quindi, carico di tutto il dolore di una generazione ricapitata nell'oblio, diventando così il simbolo di quegli ideali di libertà che l'occupazione russa voleva far sprofondare. Un martire di cui si fa carico quindi lo statuto centrale e nevralgico dell'università, del mondo accademico della città di Praga, il luogo che per suo stesso principio si batte per la verità e l'accantonamento delle menzogne coercitive di poteri che non vogliono aiutare ma sopraffare, luogo frequentato e vissuto dal ragazzo stesso. Il suo nome ma soprattutto il suo gesto rimane, così come il suo viso, affisso in una scultura (fig. H) proprio all'entrata del luogo in cui l'informazione deve restare libera.



Fig. H

Un simbolo fondamentale, quindi, per Praga e la sua storia, ancora oggi sentito e celebrato per ricordare una condivisa necessità nel mantenere viva un'appartenenza culturale che cerca di estrarsi da quel "blocco" di valori e di regolamentazioni che non le appartiene.

L'omaggio a questo giovane martire per il suo paese però non si conclude in un elemento onomastico e in un'affissione di una scultura, quasi a suggellare un passato ormai lontano. Il suo gesto e il suo ricordo non si esauriscono però in questo, in qualcosa appunto di "amministrativo", il sacrificio di questo giovane ragazzo immolato per la sua patria, infatti, è ancora vivo nei cuori delle persone, nell'animo del paese.

Un esempio fondamentale e concreto proprio di questa fattualità avviene in un luogo oggi destinato ad altro, in cui per l'appunto il focus è fondamentale altrove, comportando la

---

<sup>177</sup> R. Bertoni, *La Primavera infranta di una generazione*, [...] cit. p. 27

situazione per cui ad un primo sguardo ciò che è stato, e continua ad essere per gli abitanti della città, qualcosa di profondamente sensibile, possa passare completamente inosservato. Si tratta del luogo simbolo di questo estremo gesto, ovvero piazza San Venceslao, ai piedi della maestosa scalinata del Museo nazionale. Oggi questo luogo è qualcosa a cui l'uomo moderno è abituato, se non assuefatto, complice di quella globalizzazione massificante di un'umanità a tratti sempre identica. In questo luogo, i cui gradoni conservano il sangue dei giovani manifestanti, così come di *Jan Palach*, oggi vi è una lunga, quasi infinita apposizione di grandi marche legate per esempio al fast fashion o ai fast food. La gente passa veloce, tra un negozio e l'altro in una corsa quasi forsennata all'aver, eppure è qui che il cuore di questo dolore permane. Nel raro momento in cui ci si ferma ad osservare, a respirare la vera anima di ciò che circonda questo luogo, è possibile scorgere qualcosa di sensibilmente impattante, che ancora oggi a pensarci mi appanna la vista. Ai piedi della scalinata, infatti, le persone, i cittadini e chi non vuole dimenticare, continuano imperterriti a portare in alto il ricordo della libertà. Le foto del giovane ragazzo simbolo di un ideale sono affisse numerose proprio su quel terreno testimone di tanta sofferenza. Le persone portano doni, fiori, bigliettini e lumini, quasi a non voler lasciare lo studente solo nella sua battaglia, a voler ricordare e celebrare quella volontà di tutelare la libertà di un'umanità violentata.

Gli abitanti di Praga non dimenticano e non vogliono farlo, fieri della propria appartenenza e legati alla necessità di mantenerla. A sottolineare proprio questa necessità, questa volontà, Praga è cosparca di veri e propri cimiteri, anche monumentali, legati a quelle che sono le figure più importanti per il popolo ceco, che hanno sempre portato in alto i loro valori. Ed anche qui le persone continuano ad omaggiare il loro ricordo. Molte delle tombe di questi cimiteri sono ornate di quantità spropositate di fiori, oggetti, parole di speranza. Il ricordo, la gratitudine per le proprie radici e per chi per loro si è battuto, come elemento fondamentale e rappresentativo proprio di un popolo fiero, che grida ancora oggi per la sua anima, per la sua libertà.

Un ulteriore aspetto, legato alla città di Praga così come ai suoi cittadini, che mi ha particolarmente sorpreso, è legato primariamente al mantenimento più o meno manifesto di una grande basilare posizione di contrasto rispetto alla Russia e tutto ciò che tale paese rappresenta ed ha rappresentato.

Ad un livello più "superficiale", tale condizione, è sottolineata dalla permanenza in tutte le vie principali del centro della città, così come sui monumenti ed edifici storici,

dall'apposizione di grandi e maestose bandiere, che oltre a rimarcare l'appartenenza alla propria patria sfoggiano con essa la bandiera dell'Ucraina. Praga, così come in termini generali la odierna Repubblica Ceca, sostiene apertamente la lotta del vicino paese contro la supremazia e la legislazione russa. Testimoni loro stessi del passato che ciò ha rappresentato e rappresenta ancora oggi, i cechi mostrano apertamente il loro appoggio in maniera dichiarata e ripetuta nelle strade e nei palazzi della capitale. Considerazione questa che si sugella rispetto alle ideologie espresse apertamente dai suoi cittadini, in primo luogo, e dalla mia prospettiva, all'interno dell'istituzione universitaria. Ciò che ho avuto l'occasione di cogliere, in particolar modo dalle dichiarazioni più o meno dirette dei docenti, è un serpeggiante e costante terrore che quel passato tanto sofferto torni a farsi vivo, che la libertà tanto agognata dai suoi cittadini venga ancora una volta repressa da una violenza esterna, che limiti tutti gli aspetti legati alla vita quotidiana primariamente personali del singolo individuo, così come della comunità. La paura rimane e la necessità di sostenere un grido di libertà è ancora forte e sentita all'interno di un popolo che ha sofferto proprio per questo.

Quest'ultima considerazione è qualcosa di ricostruito attraverso la mia personale esperienza ma che mi ha personalmente colpito, di cui mi sono sentita empatica testimone, grazie anche agli studi proseguiti in campi come l'espressività cinematografica del paese ceco, come della Slovacchia, ed ancor di più rispetto ad approfondimenti legati all'autoritarismo digitale odierno all'interno di paesi autarchici.

D'altro canto, però Praga non vuole solo ricordare, ma anche ricominciare. Un processo questo che sicuramente si è esteso nel tempo, con la strutturazione di una propria personalità accattivante rispetto ad una proposta turistica ben precisa e delineata, tangibile oggi nel cuore della città. Ponendo un ulteriore passo in avanti però, così come rispetto agli elementi analizzati precedentemente, è possibile cogliere una volontà di rinascita legata ad una sorta di "materialità umana". Nel concreto sto parlando di qualcosa che identifica oggi la strutturazione della capitale ceca, che ho avuto la possibilità di riscontrare e di gioirne. Praga è viva, e lo è non solo grazie ai turisti ma anche grazie ai suoi giovani. La cittadina, infatti, è cosparsa di innumerevoli iniziative portate avanti dai ragazzi che ne vivono la materialità, ogni angolo di Praga è costellato, infatti, da attività portate avanti da nuove forze cariche di propositiva energia. Tra questi un'infinità di centri culturali che ricordano, ma allo stesso tempo, investono nel creare luoghi di condivisione liberi da determinati stilemi, in cui giovani come loro possano ritrovarsi, discutere, guardare insieme film o lavori di altri giovani come

loro, partecipare a concerti o dibattiti, il tutto condito da una rigorosa scelta gastronomica nella sua semplicità, ovvero una ricerca ecosostenibile, all'insegna di un'alimentazione vegana e a km 0. Per me Praga è stata anche, e soprattutto questo, i giovani si aiutano, credono nel prossimo come in sé stessi e vogliono valorizzare quello che è il proprio territorio unendo altri giovani, in un insieme umano senza fronzoli in cui sentirti partecipe, vivo e pronto a difendere proprio quegli ideali per cui un giovane uomo come noi si è sacrificato.

Queste declinazioni sono qualcosa che percepisco ancora oggi sulla mia pelle rispetto ad una prospettiva, che tra la mia giovane età e la non appartenenza culturale, non avevo mai indagato nelle sue ramificazioni più profonde, che slegandosi dalla storia si ristrutturano nella vita di persone che hanno vissuto o sono cresciute all'interno di una prospettiva ideologica ben precisa. Ciò che si coglie in maniera diretta, come posso ribadire, è la necessità manifesta di questo paese di non dimenticare quel grido soffocato ancora vivo, pulsante, così come la volontà di portare in alto il nome di una libertà nazionale che si lega inevitabilmente con la fierezza di una determinata appartenenza che non può e non vuole dimenticare i nomi di coloro che perciò hanno combattuto e si sono sacrificati, qualcosa che personalmente mi ha molto colpito ed emozionato. La memoria come luogo di unione per ripartire, per potersi esprimere, così come avvenne per Kundera e di cui si innerva l'appartenenza geopolitica dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*.



## Conclusioni

Per trarre le fila di una strutturazione argomentativa che tocca al suo interno innumerevoli punti di incontro, tra la vita reale personale e comunitaria, così come la vicenda immaginifica che vede come protagonista Tomas, Tereza e l'artista Sabina, non si compie di certo una semplice e lineare conclusione così come la si può indicare.

Questa analisi, infatti, vede la compartecipazione di differenti elementi, a tratti anche molto distinti tra loro. Il focus tematico, infatti, si focalizzava su un soggetto ben preciso, ovvero la narrazione alla base dell'*Insostenibile Leggerezza dell'Essere*, che si estende tra, appunto, la pagina e lo schermo attraverso due creazioni che si strutturano cronologicamente abbastanza vicine tra loro, negli anni 80 del 900 appunto, sviluppando una basilare continuità narrativa, nonostante l'utilizzo di due discorsività espressive differenti.

Rispetto ad un livello primariamente tematico quindi si tratta di due testi che mantengono al loro interno una strutturazione specifica rispetto ad una risultante condivisa, ovvero la complessità dell'umana coscienza nell'Io così come nell'incontro di un legame tra leggerezza e pesantezza.

*Il nucleo [...] sta in una verità tanto semplice e quanto ineludibile: è impossibile agire valendosi dell'esperienza perché ogni situazione cui ci troviamo di fronte è unica e ci si presenta per la prima volta [...] la leggerezza del vivere per lui sta nel fatto che le cose avvengono una volta sola, fuggacemente, dunque è quasi come se non fossero avvenute. La pesantezza invece sarebbe data dall'eterno ritorno ipotizzato da Nietzsche: ogni fatto diventa spaventoso se sappiamo che si ripeterà infinite volte.[...] Leggerezza del vivere è [...] ciò che si oppone alla irrevocabilità, alla univocità esclusiva: tanto in amore (il medico praghese Tomas vorrebbe praticare solo "l'amicizia erotica", evitando coinvolgimenti passionali e convivenze coniugali) quanto in politica (questo non è detto esplicitamente, ma la lingua batte dove il dente duole, e il dente è naturalmente l'impossibilità dell'Europa dell'Est di cambiare – o almeno di alleviare- un destino che non si è mai sognata di sciogliere). Ma Tomas finisce per accogliere in casa Tereza, cameriera d'un ristorante di provincia, per "compassione". [...] Perché lo fa? Perché, pur avendone un esempio pratico nel rapporto con una sua amica, la pittrice Sabina, ha sempre avuto il dubbio che il vero valore non sia nell'idea contraria, nel peso, nella necessità. "Es muss sein!" "Ciò deve essere!" dice l'ultimo movimento dell'ultimo*

*quartetto di Beethoven. E Tereza, amore nutrito di compassione, amore non scelto ma impostogli dal destino, assume ai suoi occhi il significato di questo fardello dell'ineluttabile, dell'"Es muss sein!"*.<sup>178</sup>

Ancora una volta questa strutturazione teorica ed interpretativa del grande Italo Calvino ci viene incontro per accompagnarci verso la semplificazione di concettualità complesse e stratificate nell'ambiguità proprio dell'essere umano.

Un'analisi quindi, che tra la pagina e lo schermo, tenta di identificare proprio quelle linee di forza che si instaurano nel continuo rapporto ambivalente di leggerezza e pesantezza dentro di noi, ognuno delineato da contrasti differenti ma univoci nella complessità dell'interiorità, di cui cogliamo un'ulteriore esaltazione nel rapporto con l'altro, in grado di appesantire la leggerezza e di alleggerire ciò che di pesante c'è.

Una costruzione narrativa, quindi, di incredibile bellezza umana, che cerca di indagarne le profondità più nascoste all'interno di un contesto ben preciso, che caratterizza l'autorialità di Milan Kundera, così come i suoi personaggi e l'ulteriore evoluzione che vivranno rispetto all'esperienza registica di Philip Kaufman. Parliamo appunto del precedentemente analizzato contesto storico e politico, a cui si ricollegano delle fattualità ben precise a cui io stessa mi sento componente attiva nella percezione proprio di un passato e nella volontà di non dimenticarlo.

Nello specifico ciò che noi cogliamo rispetto alla totalità di cotesta costruzione tematica è la permanenza e la riproposizione di specifiche identità narranti, dai personaggi della vicenda così come della città di Praga, che vivono quell'unica vita di cui dispongono tra la leggerezza della prima volta e la pesantezza di un continuo ritorno, tra la specificità di un singolo evento e nella ripetitività dell'incontro.

In conclusione, non è semplice delineare e circoscrivere una discorsività che personalmente credo non avrà mai fine rispetto a delle fattualità umane condivise. Qualcosa che per l'appunto non vedrà forse mai una soluzione univoca o generale proprio in considerazione di quella che è l'esperienzialità umana nel suo farsi. Un'indagine dell'io nell'incontro con l'altro che si struttura rispetto ad innumerevoli punti di forza e che si focalizza rispetto ad una realtà geopolitica ben precisa e a considerazioni espressive ricche e degne di costruzioni

---

<sup>178</sup> I. Calvino, *Due obiezioni a Kundera*, [...] cit.  
<https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/11/11/due-obiezioni-a-milan-kundera-di-italo-calvino-su-linsostenibile-leggerezza-dellessere/>

narrative di incredibile bellezza e profondità umana, tra il peso di una ripetitività dolorosa nel legame così come nella gioia di un ultimo momento vissuto insieme.



## Bibliografia

(per ogni sezione è stato adottato l'ordine alfabetico)

### *Testi di carattere generale*

L. Adamo, *L'eterno ritorno del sempre uguale. Il problema del tempo in Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche e Charles Baudelaire*, Corso di Laurea Magistrale in Storia e Filosofia, Università di Siena, 2017

P. Boschiero, T. Folkerts, L. Latini, *Natur Park Schoneberger Sudgelände e la natura urbana berlinese*, Fondazione Benetton, Treviso, 2022

H. Broch, *Il Kitsch*, Einaudi, Torino, 1990

A. Di Gregorio, *Repubblica Ceca*, Il Mulino, Bologna, 2008

S. Carretta, *L'ultimo Parnasso. Lo spettro delle arti attraverso il romanzo*, Strumenti critici, Fascicolo 1, gennaio 2017

J.C. Carrière, A.M. Piccoli (traduzione), *Fare cinema (Asi de simple II)*, Escuela International de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños, Cuba, 1997, p.39

G. Colli, *Scritti su Nietzsche*, Adelphi Edizioni S.P.A., Milano, 2015

G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi Edizioni S.P.A., Milano, 2015

M. Comand, *I personaggi dei film*, Marsilio, Venezia, 2012

M. Contini, *Possibilità e rischi della scrittura come esistenza parallela*, CLUEB, Bologna, 2009

S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Rusconi Libri, Milano, 1985

S. Giametta, *Caleidoscopio filosofico, L'eterno ritorno nel Nietzsche di Heidegger e altri saggi*, Mimesis Edizioni, Collana: *Volti*, n. 123, Sesto San Giovanni, 2022

C. Greenberg, *Avantgrade & Kitsch*, Partosan Review, VI, vol.5, New York, 1939

H. Hulme, *Ethics and aesthetics of translation : exploring the works of Atxaga, Kundera and Semprún*, UCL Press, London, 2018

L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti: i percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma, 2011

S. Lazzarin, P. Pellini, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Editoriale Artemide, Roma, 2021

- L. Lombardo Radice Lucio, F. Mussi, L. Benini, *Sul socialismo reale: saggi su Robert Haveman e Milan Kundera*, Editori riuniti, Roma, 1990
- S. Lupo, *L'età contemporanea*, Mondadori Education S.p.A, Milano, 2018
- W. Mahoney, *The history of the Czech Republic and Slovakia*, Greenwood Publishing group, California, 2011
- A. Mecacci, *Il Kitsch: un profilo storico- critico*, Nuova informazione bibliografica, Fascicolo 2/2015, aprile-giugno, pp: 285-298
- M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2020
- E. Menetti, *Le formi brevi della narrativa*, Carrocci Editore, Roma, 2019
- A. Moles, *Il Kitsch. L'arte della felicità*, Roma: Officina, Roma, 1979
- C. Nannoni, *Traduzione intersemiotica ed altri saggi*, L'harmattan Italia, Torino, 2002
- M. F. Occhipinti, *LA METAFISICA DELL'ETERNO RITORNO IN F. NIETZSCHE*, Rivista di Filosofia Neo-Scolastica, Vol. 59, No. 4/5 (LUGLIO-OTTOBRE 1967), pp. 543-587, Published By: Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore
- R. Pasquale, *Senza legami, Libertà o necessità?*, Armando, Roma, 2009
- G. Pasqualotto, *Saggi su Nietzsche*, F. Angeli, Milano, 1989
- J. Panek, O. Tuma (a cura di), *A History of the Czech Lands*, Charles University Karolinum Press, Praha, 2018
- M. Piazza, *La polifonia del romanzo: le valenze etiche e conoscitive della narrazione letteraria*, Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, Corso di Laurea Magistrale in Scienze della formazione primaria, discussione 17/07/2023
- R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*. Macerata: Quodlibet, 2011
- G. Severino, *L'eterno ritorno dell'identico nello Zarathustra di Nietzsche*, Pensiero: rivista filosofica: XVI, 1/3, InSchibboleth edizioni, 1971
- L. Toffoli, *Il romanzo- saggio nella contemporaneità (1974-2021). Améry, Sebald, Kundera, Carrère*, Università Ca' Foscari Venezia, Dottorato in critica letteraria e letterature comparate, 18/01/2023
- D. Tomasi, *Cinema e racconto: il personaggio*, Loescher, Torino, 1988
- D. Tomasi, *Analisi del film e storia del cinema*, UTET, Torino, 2023
- G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1974

### **Monografie su Milan Kundera**

M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere. Uno studio sull'origine, lo sviluppo e i temi della poetica di Milan Kundera compresi attraverso una letteratura geografico-estetica della sua opera*, IL Sileno Edizioni, Lago (CS), 2023

H. Bloom, *Milan Kundera*, Chelsea House Publisher, Broomal, 2003

J. Novak, *Kundera: cesky zivot a doba*, Argo, Praga, 2020

M. Rizzante, *Milan Kundera*, Marcos Y Marcos, Milano, 2002

L. Steinby, *Kundera and modernity*, Pradue University Press, West Lafayette, 2013

M. Woods, *Translating Milan Kundera*, Multilingual Matters LTD, Clevedon- Tonawanda- Ontario, 2006

### **Saggi e articoli su Milan Kundera**

S. Caretta, *Kundera al cinema: l'incontro con Alain Resnais*, Università per stranieri di Perugia, Exquirite archivio delle pubblicazioni dei prodotti della ricerca, 2023

F. Spinella, Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire*, SQ 1(2011), 199-204 su V. Ivanova, *Fiction, utopie, historie. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, L'Harmattan, Paris, 2010, pp.199-204

### **Interviste a Milan Kundera**

J. Elgrably, *Conversations with Milan Kundera*, Skidmore College, Salmagundi, n 73, 1987, pp.1-24

M. Kundera, C. Salmon (a cura di), *Intervista sul romanzo*, Lettera internazionale, 2007, <https://alfiosironi.wordpress.com/2007/06/08/intervista-a-milan-kundera/>

### **Monografie sul romanzo "L'insostenibile leggerezza dell'essere"**

M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano, 2001

### **Saggi, articoli e testi critici sul romanzo dell'"Insostenibile leggerezza dell'essere "**

S. Ardito, *La risata di Dio: Libertà e necessità ne "L'insostenibile leggerezza dell'essere" di Milan Kundera*, Università degli studi di Bari, Laurea Magistrale in Filosofia, discussione 08/10/ 2003

A. Brink, *The Novel, Language and Narrative from Cervantes to Calvino. Chapter: Milan Kundera: The Unbearable lightness of being*, Red Globe Press, London, 1998, pp. 269- 287

- D. De Leo, *Insostenibile leggerezza dell'identità esistenziale*, Università del Salento, 2014
- M.C, Dillon, *Desire for All/Love of one: Tomas's tale in "The Unbearable Lightness of Being"*, *Philosophy Today*, Vol. 33, Fasc. 4, 1989, p. 347
- I. Grabe, *Relevance of the signified or signified or significance of the signified Text and film in The Unbearable lightness of being*, *South African Journal for communication theory and research*, 2011, pp.39-48
- P. Hong, *Kundera: A Romantic Philosopher or a Philosophical Novelist? Exemplified by Tereza's Narrative*, *Philpapers, Philosophy and Culture* 38, 2011, pp. 19-34
- S. Kabir, *The Notion of Eternal Return in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being*. *Crossings: A Journal of English Studies*, 3(1), 171–188.
- J. Mai, *Humanity's "True Moral Test": Shame, Idyll, and Animal Vulnerability in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being*, *Johns Hopkins University Press*, Vol. 46, No 1, 2014, pp. 100-116
- L. May-Chun, *Book Review: Milan Kundera "The Unbearable Lightness of Being"- "there is" the starting and destination*, *PhliPapers, Philosophy and Culture* 38, 2011, pp. 119-123
- B. Mirisola, *"L'insostenibile leggerezza dell'essere" tra Nietzsche e Calvino*, *Ermeneutica letteraria: rivista internazionale: II*, Fabrizio Serra Editore, Pisa, 2006
- M. Payne, *The Unbearable Lightness of Being, or: Problematizing the Ethical*, *Researchgate, Religion And Theology*, 2006
- H. Pichova, *The narrator in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being*, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 36, No 2, 1992, pp.217-226
- H. Pichova, M. E. Rhine, *Reading Oedipus in Milan Kundera's "The Unbearable Lightness of Being"*, *Penn State University Press, Comparative literature Studies*, Vol. 34, No 1, 1997, pp.71- 83
- H. Sewlall, *Contested Epistemological and Ethical Spaces: The Place of Non-Humans in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being and J. M. Coetzee's Disgrace*, *A Journal of English Studies*, 2013, pp. 76-91
- K. Shahnewaz, *La nozione di eterno ritorno nell'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, *University of liberal arts, Bangladesh*, 2011
- J. Scarpetta, J. Anzalone, *Kundera's Quartet (On The Unbearable Lightness of Being)*, *Salmagundi No 73, Skidmore College*, 1987, pp. 109-118
- K.A. Starre, *Filling an empty sky: Milan Kundera's novels The Unbearable Lightness of Being and Immortality as literary existentialist texts*, *Utrecht University Press*, 2011

C. Stan, *Identity in The Unbearable Lightness of Being by Milan Kundera*, Editura Casa Cartii de Stiinta, 2018

### ***Monografie su Philip Kaufman***

A. Insdorf, *Philip Kaufman*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, Springfield, 2012

### ***Su il film “L’insostenibile leggerezza dell’essere” di Philip Kaufman***

P. Cattrysse, *The Unbearable Lightness of Being: Film adaptation seen from a different perspective*, Salisbury, Vol. 25, Fasc. 3 , 1997, pp. 222-230

F. Chiacchiari, D. Salvi, *L’insostenibile leggerezza dell’essere di Philip Kaufman*, Cineforum, N 274, 1988, pp. 73-76

### ***Monografie sulla primavera di Praga***

F. Caccamo, *Primavera di Praga, risveglio europeo*, Firenze University Press, Firenze, 2011

A. Lauderio, *La primavera di Praga e le sue stagioni: storia e storie*, Viella, Roma, 2018

A. Moscato, *La ferita di Praga: dalla primavera di Dubcek al rinnovamento di Gorbaciov; con testi e interventi di Alexander Dubcek, Milan Kundera, Petr Uhl e i principali documenti della primavera di Praga*, Edizioni associate, Roma, 1988

J. Navratil, A. Benecik, *The Prague Spring, 1968*, Ceupress, Prague, 2006

R. Pipes, *I tre “perchè” della Rivoluzione russa*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006

K. Williams, *The Prague Spring and Its Aftermath Czechoslovak Politics, 1968-1970*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997

### ***Saggi e articoli sulla primavera di Praga***

A. Bencik, *La Primavera di Praga 1968, Alexander Dubcek, l'Italia e il nostro amico Luciano Antonetti*, CLUEB, 2011

R. Bertoni, *La Primavera infranta di una generazione*, CRIC- Coordinamento Riviste Italiane di Cultura, 2019

P. Fornaro, *La Primavera di Praga: utopie, speranze, inganni e realtà*, Humanities, 2022

P. Kolar, *Pensare la Primavera di Praga: tra disillusione, lutto e melanconia.*, Europa Orientalis, 2019

A. Lehm, *Il sessantotto di Praga*, Lettera internazionale, 2007

## Sitografia

(per ogni sezione è stato adottato l'ordine alfabetico)

### *Siti web di carattere generale*

Cineforum, Critica e cultura cinematografica, <https://www.cineforum.it/rivista/274>

Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/>

Galileo Discovery Unipd,  
[https://galileodiscovery.unipd.it/discovery/search?vid=39UPD\\_INST:VU1](https://galileodiscovery.unipd.it/discovery/search?vid=39UPD_INST:VU1)

Google Scholar, [https://scholar.google.com/scholar?hl=it&as\\_sdt=0%2C5&q=&btnG=](https://scholar.google.com/scholar?hl=it&as_sdt=0%2C5&q=&btnG=)

International Federation of Film Archives, <https://www.fiafnet.org/>

MUBI, <https://mubi.com/it/it>

M. Teodoli, *Ceca*, Repubblica, Treccani, Enciclopedia Italiana- VI Appendice, 2000,  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica-ceca\\_res-00aaba16-9b94-11e2-9d1b-00271042e8d9\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica-ceca_res-00aaba16-9b94-11e2-9d1b-00271042e8d9_(Enciclopedia-Italiana)/)

### *Su Milan Kundera*

V. Amitrano, *Morto l'autore de "l'insostenibile leggerezza dell'essere"*, lo scrittore e drammaturgo Milan Kundera, Ciak, 12 Luglio 2023,

<https://www.ciakmagazine.it/news/morto-lautore-de-linsostenibile-leggerezza-dellesere-lo-scrittore-e-drammaturgo-milan-kundera/>

I. Calvino, *Due obiezioni a Kundera*, in "La Repubblica", Milano, 1985, <https://lombradelleparole.wordpress.com/2014/11/11/due-obiezioni-a-milan-kundera-di-italo-calvino-su-linsostenibile-leggerezza-dellesere/>

S. Carretta, *Kundera/ il daimon della forma*, Doppiozero, 2019,

<https://www.doppiozero.com/il-daimon-della-forma>

M. Rizzante, *Novant'anni/Dialogo con Milan Kundera*, Doppiozero, 2019,

<https://www.doppiozero.com/dialogo-con-milan-kundera>

M. Rizzante, *Kundera: un altro testamento tradito?*, Doppiozero, 2022,

<https://www.doppiozero.com/kundera-un-altro-testamento-tradito>

M. Rizzante *Kundera e Fellini: orfani del passato e del futuro*, Doppiozero, 2022,

<https://www.doppiozero.com/kundera-e-fellini-orfani-del-passato-e-del-futuro>

M. Rizzante, *Milan Kundera, il maestro del romanzo*, Doppiozero, 2023,

<https://www.doppiozero.com/milan-kundera-il-maestro-del-romanzo>

F. Scianna, *Milan Kundera, Parigi, 1981*, Doppiozero, 2013,  
<https://www.doppiozero.com/milan-kundera-parigi-1981>

A. W. Tosi, *Kundera, Milan*, Treccani Enciclopedia Italiana, V Appendice, 1993,  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/milan-kundera_(Enciclopedia-Italiana)/)

### ***Sul romanzo dell'“Insostenibile leggerezza dell'essere ”***

S. May, *Existential Gravity: Relationship and Nietzsche's Eternal Return in The Unbearable Lightness of Being*, The University of Queensland's Student Philosophy e –Journal, November 2020,  
<https://exordiumuq.org/2020/11/01/existential-gravity-relationships-and-nietzsches-eternal-re-turn-in-the-unbearable-lightness-of-being/>

### ***Su Philip Kaufman***

Coming soon, *Philip Kaufman*, regista e sceneggiatore  
<https://www.comingsoon.it/personaggi/philip-kaufman/56871/biografia/>

MUBI, *Philip Kaufman*, <https://mubi.com/it/cast/philip-kaufman>

Micheal Barson, *Philip Kaufman, American director and screenwriter*, Britannica, 2012,  
<https://www.britannica.com/biography/Philip-Kaufman>

### ***Su il film “L'insostenibile leggerezza dell'essere” di Philip Kaufman***

Cinematografo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*,  
<https://www.cinematografo.it/film/linsostenibile-leggerezza-dellesere-maocu6a0>

Cinematografo, *Sven Nykvist* *Sven Vilhem Nykvist*,  
<https://www.cinematografo.it/cast/sven-nykvist-sk36arxt>

Prime Video, *L'insostenibile Leggerezza dell'Essere*, Philp Kaufman, 1988,  
[https://www.primevideo.com/detail/0O74A3FZ211VNWRDW135Q0EAT2/ref=atv\\_hm\\_hom\\_c\\_cjm7wb\\_6\\_4?jic=8%7CEgNhbGw%3D](https://www.primevideo.com/detail/0O74A3FZ211VNWRDW135Q0EAT2/ref=atv_hm_hom_c_cjm7wb_6_4?jic=8%7CEgNhbGw%3D)

### ***Sulla primavera di Praga***

B. Guetta, *La fine del comunismo è cominciata nel 1968*, lettera internazionale, 20 Marzo 2018,  
<https://www.internazionale.it/opinione/bernard-guetta/2018/03/20/comunismo-praga-1968>

## **Filmografia**

(è stato adottato l'ordine alfabetico)

P. Kaufman, Lungometraggi di finzione:

Fearless Frank, 1967

Goldstein, 1964

Hemingway & Gellhorn, 2012

Henry & June, 1990

Invasion of the Body Snatchers, 1978

Rising Sun, 1993

Quills, 2000

The Great Northfield, Minnesota Raid, 1972

The Right Stuff, 1983

The Unbearable Lightness of Being, 1988

The Wanderers, 1979

The White Dawn, 1974

### **The Unbearable Lightness of Being, (L'insostenibile Leggerezza dell'Essere) 1988**

*Regia:* Philip Kaufman; *sceneggiatura:* Jean-Claude Carrière, Philip Kaufman, Milan Kundera; *fotografia:* Sven Nykvist; *montaggio:* Walter Murch, B.J. Sears, Micheal Magill, Vivien Hillgrove Gilliam; *scenografia:* Pierre Guffroy; *costumi:* Ann Roth; *musiche:* Mark Adler, Leos Janàcek; *interpreti:* Daniel Day- Lewis (Tomas), Juliette Binoche (Tereza), Lena Olin (Sabina), Derek De Lint (Franz), Elrand Josephson (Ambasciatore), Pavel Landovsky (Pavel), Donald Moffat (Capo chirurgo), Stellan Skasgard (L'ingegnere), Daniel Olbrychski (Ministro degli interni), Bruce Meyers ( Editore ceco), Pascale Kalensky (infermier Katja), Jacques Ciron (Direttore del ristorante svizzero), Tomek Bork (Jiri), Pavel Slaby (Nipote di Pavel); *produzione:* THE SAUL ZAENTZ COMPANY; *distribuzione:* Medusa distribuzione-20Th Century Fox home Entertainment; *effetti:* Trielli Bros

*Premi principali:* vincitore premio Bafta 1989 per il miglior adattamento



## **Ringraziamenti**

Giunti alla reale conclusione di questa tesi, un'ultima e conclusiva considerazione mi sento di dover fare, anche in ragione di un'impostazione comune e condivisa, quella quindi dei ringraziamenti.

Durante il mio percorso universitario quinquennale, presso l'Università di Padova e suddiviso in il corso di Laurea triennale DAMS (Discipline della musica, dell'arte e dello spettacolo) ed un ulteriore frequentazione attiva nel Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale, ho avuto senza ombra di dubbio la possibilità di mettermi in primo luogo in gioco e secondariamente in discussione, rispetto a differenti e numerose tematiche e considerazioni. Le possibilità a me sopraggiunte grazie appunto a questo esteso percorso accademico sono state innumerevoli e fonte di grande ispirazione e di crescita umana e professionale, tra queste non posso assolutamente dimenticare i primi giorni di grande emozione vissuti da me presso le aule universitarie, così come la passione a me sopraggiunta dagli insegnamenti di docenti umanamente calati nell'interesse di voler trasmettere il sapere ma soprattutto la concezione stessa che da esso deriva. Senza ombra di dubbio mi sento quindi in primo luogo nella contestualità di voler ringraziare questa possibilità da me vissuta, e coloro che mi hanno sostenuta in questa scelta, prima di tutte la mia famiglia e secondariamente alla disponibilità accademica dell'Università come Istituzione. Proprio in ragion di questo, ringrazio senza ombra di dubbio, quelle che sono state le persone figurativamente e fisicamente al mio fianco rispetto appunto a questo percorso, come i miei colleghi, con cui ho condiviso lezioni, divertimenti ed angosce così come la materialità della passione che ci accomuna. Mi sento, all'interno di questo frangente, di dover ringraziare anche e soprattutto i docenti appartenenti a quell'insieme di corsi ed approfondimenti da me conseguiti in questi cinque anni, figure fondamentali e di guida istituzionale, ma dal mio più profondo punto di vista anche e soprattutto umana. Proprio in considerazione a questo mi sento di dover ringraziare la Professoressa Rosamaria Salvatore, che dal primo anno di triennale presso il corso di laurea Dams è stata per me fonte d'ispirazione e di importanti insegnamenti che si spingono, secondo la mia prospettiva, oltre al semplice bagaglio accademico ma che per l'appunto si ricongiungono con la passione e con la realtà più vera dell'umana esperienza, tra leggerezze e pesantezze. Ringrazio la

docente inoltre per la sua cordiale e costante disponibilità che mi ha permesso, oltre ad accrescere le mie conoscenze anche personalmente umane, di conseguire grazie alla sua guida lo svolgimento e la stesura di quelli che sono stati i miei lavori di tesi, sia in considerazione dell'analisi posta al termine dei primi tre anni rispetto al corso di laurea triennale Dams (rispetto alla figura autoriale di Wong Kar-wai ed alla sua dicotomia Hong Kong Express- Fallen Angels), così come per l'appunto rispetto al lavoro di tesi sviluppato all'interno dell'odierno corso di Laurea Magistrale e l'analisi composta in questa specifica sede. Un grande ringraziamento, quindi, da parte mia per la mia relatrice e fondamentale docente all'interno del nostro dipartimento e non solo, a cui mi sento appunto di dovere molto, rispetto al mio percorso accademico e alla mia persona in configurazione a quella che è la mia passione per il mondo del cinema.

Rispetto ad una prospettiva che invece sposta lo sguardo al di fuori dell'istituzione universitaria, vorrei in primo luogo e tradizionalmente ringraziare la mia famiglia, che mi ha sempre sostenuto ed accompagnato in questi anni e con cui ho condiviso in numerose e sentite occasioni la mia passione, a mia madre Daniela, mio padre Marco e mia sorella Lara.

Ringrazio il mio ragazzo, Nicolò, per avermi sempre sostenuta, nelle vittorie e nei momenti di difficoltà, anche quando eravamo distanti e separati rispetto a degli obiettivi e scelte differenti che non hanno però ridotto il bene e la necessità di esserci e di condivisione vera e profonda. Lo ringrazio profondamente quindi per esserci sempre stato ed avermi sempre sostenuta nelle mie scelte oltre alla comune condivisione per una sincera e sentita volontà di volersi bene.

Ringrazio i miei amici per aver creduto nelle mie capacità ed avermi rialzato nei momenti di sconforto.

E ringrazio la perseveranza mantenuta nella volontà di sfruttare al massimo la possibilità Erasmus, e quindi di aver vissuto per un periodo in un paese sconosciuto, in spazi angusti e poco profumati, in cui però ho trovato il modo di trovare il mio spazio, abbandonare le paure ed essere la persona che sono oltre alle imposizioni dell'autostima e della comodità. Un'esperienza, quindi, che nonostante le paure e i momenti di sconforto, è stata senza ombra di dubbio un enorme possibilità di crescita e di esperienza oltre ai confini normalmente imposti, che mi ha permesso di conoscere persone meravigliose, tra cui mi sento di dover profondamente ringraziare Lisa Quiesse, con cui ho condiviso lezioni accademiche ,ma soprattutto di vita, importanti e di estrema bellezza umana nella semplice volontà di

condividere, che mi ha permesso grazie alla sua sincera infinita disponibilità di lavorare con lei ad un suo progetto cinematografico, per me esperienza bellissima e grande conferma.

Ringrazio, quindi, tutti coloro che in innumerevoli modalità sono stati presenti per me, offrendomi momenti di sincera condivisione.

E all'interno di una prospettiva che si lega invece primariamente al futuro, spero, profondamente di poter continuare sempre a vivere esperienze e momenti come quelli da me vissuti in questi anni, nel bene sincero e nella volontà di credere in me oltre alla comodità del conosciuto e del perpetuo.